



¿cómo
se expresa
lo indecible?

Hacia una operatoria
teórico-ensayística del arte

Edgar De Santo

¿cómo se expresa lo indecible?

**Hacia una operatoria
teórico-ensayística del arte**

**Doctorando
Edgar De Santo**

Director de Tesis
Lic. María Elena Larrègle

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Doctorado en Arte

La Plata, 2014

DISEÑO EDITORIAL
DCV María Eugenia Nelli

FOTO DE TAPA
Edgar De Santo

*A los doctores Juan Alfonso Samaja,
especial motivador de una discusión intelectual
desconocida en mi existencia
y a Marta Zántonyi, por su temperamental agudeza.*



Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a mi grupo de trabajo de la Facultad de Bellas Artes, donde realmente se fundan gran parte de mis ideas, que hemos discutido y militado por mucho tiempo; particularmente a la Prof. Mariel Ciafardo, entrañable alter ego; a la Prof. María Elena Larrègle, incansable estimuladora de mi trabajo; a la Prof. Silvia García, por su risueña mirada en mis encriptamientos y al Doctor Daniel Belinche por su potencia y convicción.

A la Doctora Roxana Ynoub, por su afectuosa persistencia en su campo de creencias.

Al Doctor Eduardo Russo.

A la Prof. Beatriz López Cristóbal por habitar todos mis procesos creativos, corregirlos y abrazarlos.

A Nathalia Benavides y a Lucy Gómez Mainer, por su lectura crítica de este trabajo.

A mis hijas Magdalena y Anastasia, que me dieron impulso permanente con su mirada amorosa.

Y sin dudas a los estudiantes, mi razón del trabajo.

Gracias

Edgar De Santo
La Plata, 2013

Índice

Resumen (Abstract)	5
A modo de presentación	6
El problema conceptual de la Metodología de la Investigación Científica aplicada a las artes	15
Algunas diferencias entre crítica y queja	19
Elogio al concepto de prólogo para una operatoria teórico- ensayística del arte	21
A modo de desarrollo	
1.0. Antecedentes del concepto de Encuadre	25
1.1. Definición del concepto de Encuadre para una operatoria teórica que prologue un abordaje del hecho artístico	27
1.2. El concepto de Encuadre como operatoria para una teoría ensayística del hecho artístico	29
1.3. El Encuadre y su aplicación como operatoria de análisis de fenómenos estéticos: el Encuadre y los sustratos del hecho artístico	40
2. Puesta en acto de la operatoria de Encuadre y los cuatro sustratos del fenómeno artístico en dos casos	45
2.0. Introito	45
2.1. La página Web de ETHOS (2007) ¿Pensable como obra de arte contemporánea?	45
2.2. La estética masculina argentina contemporánea: un estudio posible a partir de la fotografía masculina de Martín García Olivares	68
2.3. Otro caso	85
3. Una alternativa posible de análisis desde las herramientas que aporta el enfoque estético sobre un caso no estético. El gesto y el olvido de lo singular. Un ensayo a modo de sonata desencantada	87
4. Una puesta en común como síntesis operatoria de Encuadre acerca de la puesta en acto de la propuesta de los sustratos del hecho artístico en los ejemplos analizados	104
A modo de conclusión	106
Bibliografía	113

Resumen (Abstract)

En este trabajo se examinan los límites y alcances de los modos científicos esgrimidos en Argentina y Latinoamérica para la producción, enseñanza y crítica del hecho artístico.

Se argumenta una operatoria teórico ensayística, entendiendo el juego de intersubjetividades al que el arte apela como comunicación humana.

Se refuerza que el arte es una cuestión de consenso por tanto carente de leyes universales. Se examina la cuestión de la construcción del gusto y sus derivaciones.

Los problemas analizados dan cuenta de la posibilidad de elaborar una operatoria teórico-ensayística en un sentido más de “prologar” que preescribir al hecho estético adhiriendo a la crítica heteronormativa.

Se detecta que la teoría del framing no define al encuadre y se plantea su esclarecimiento.

Se desarrolla la aplicación del análisis de los sustratos del fenómeno artístico y el Encuadre sobre obras tales como: una página web, fotografía, un poema y un proyecto grupal de intervención (de autores actuales de Argentina, período 2000/2010) y se vale de la operatoria de manera “blanda”.

Se concluye, teniendo en cuenta conceptos propios de las humanidades y de las artes visuales y audiovisuales, en una operatoria teórico ensayística desde el Encuadre y los Sustratos del fenómeno artístico.

Palabras claves: Arte- Actualidad –Interpretación y análisis-Intersubjetividades- Crítica heteronormativa-Estética-Fenómeno artístico- Prologar-Operatoria teórico ensayística-Sustratos del hecho artístico-Encuadre- Producción, enseñanza y crítica del hecho artístico- Argentina y Latinoamérica-

pre sen ta. ción

Presentación

Acércate, sin acercarte... Como un puente que salte la distancia...
Sin Fin-Luis Alberto Spinetta



I UNO

¿Cómo se expresa lo indecible?

Esta pregunta tan vasta es lo que ha ocupado mi vida profesional en artes. He vivido como alumno de diversos lenguajes artísticos, de las diferentes corrientes que en la Argentina han propiciado heterogéneos enfoques - tanto educativos como de formación estética - que han estado sujetas a presupuestos imperantes de cada uno de los momentos históricos que nos han atravesado.

Nací en La Plata en 1961. Mi abuelo y mi padre se dedicaron a las artes visuales. He observado los procesos de construcción desde mi casa natal pero también he asistido a los distintos estamentos de educación pública de la Universidad Nacional de La Plata. Dicto clases y produzco obra. Me relaciono directamente con procesos del orden constructivo de la creación artística propia, pero también con el acompañamiento a jóvenes estudiantes en artes, docentes y colegas artistas.

Hablaré desde aquí, como docente y productor en artes. Escribiré sobre arte, que tiene su expresión en los diversos lenguajes artísticos pero no necesariamente una reflexión teórica - ensayística de la contemporaneidad latinoamericana. Hablaré como hombre apasionado por las artes. Hablaré como convencido de que nuestros pueblos latinoamericanos,

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

hoy más que nunca, están dando respuestas posibles desde el arte a los espacios hegemónicos del poder, principalmente allí donde no proliferen lo que en términos de Monique Wittig denomina “mente hetero”:

No hay nada abstracto en el poder que tienen las ciencias y las teorías, el poder de actuar en forma material y concreta sobre nuestros cuerpos y mentes, aún cuando el discurso que las produce sea abstracto... Todas las personas oprimidas conocen ese poder y han tenido que vérselas con él. Es el que dice: no tenés derecho a hablar porque tu discurso no es científico ni teórico, porque estás en un nivel equivocado de análisis, estás confundiendo los discursos con la realidad, tu discurso es ingenuo, entendés mal tal o cual ciencia, etc.

Monique Wittig (1978) *La mente hetero*.
Discurso leído por la autora en Nueva York durante el Congreso Internacional sobre el Lenguaje Moderno dedicado a las lesbianas de EEUU.

Método científico y poder político serán puestos en la mira para avanzar hacia los territorios del arte

Al pensamiento europeo, que ha hecho huella por estos lares, por momentos excesivamente taxativa en la producción de ideas estéticas, lo revisaré a los fines de reflexionar acerca de sus juicios estéticos que a fuerza de una suerte de vértigo argumental, proliferan como absolutos en nuestras aulas y en nuestro pueblo.

Han construido un “gusto”, pero no una mirada crítica sobre ese gusto. Expreso esto sin fundamentalismos pero tampoco con ingenuidades.

En arte sabemos que no hay verdades ni universales, sólo es una cuestión de consensos. Sin embargo la enseñanza y las prácticas artísticas han caído por momentos en la replicación de un modelo dogmático y frustrante para aquellos que no adhieren a ciertos esquemas.

Hoy escuchamos las letanías de académicos acerca de que “los jóvenes no leen”. Esta referencia a que la única lectura posible del mundo es a través de la letra de molde, entiendo, debe ser revisada. “Leer” imágenes es tan poderoso y enriquecedor en la experiencia humana como leer textos. No necesariamente las imágenes del mundo contemporáneo son una

mera ilustración de las palabras. Construyen mundos, cuyas lógicas no son de la gramática ni del orden lexical.

Volviendo a la anteriormente conferencia de Witting:

La consecuencia de esta tendencia a universalizar todo es que la mente hétero no puede concebir una cultura, una sociedad donde la heterosexualidad no ordene no sólo todas las relaciones humanas sino también la misma producción de conceptos e inclusive los procesos que escapan a la conciencia.

En esta línea de pensamiento digo que es aceptable que haya ciudadanos que amen estampas de puestas de sol o fotografías de almanaques donde hermosas mujeres se contonean entre neumáticos y autos; es viable que el dolor de las pérdidas frente a las últimas dictaduras en América Latina se vean expresadas con murales de gente con puños en alto, corazones sangrantes y cadenas rotas; incluso son razonables las carteleras escolares que para el día de la tradición presentan un mate y una pava como modo de hablar del ser nacional. Canciones de broncas, cajas de música con la melodía de *El lago de los cisnes* o de *Love story*, poemas que declaran y explicitan la necesidad de pan y justicia, películas donde la alegría se expresa en un estadio de fútbol y la ignominia entre grúas y villas miserias son también parte del asunto. No me opongo a nada de esto. Creo aún que es esencial que tengan espacio estas formas. Sin embargo quiero referirme a otras imágenes artísticas que también existen pero que raramente son de la preferencia general por verlas extrañas, poco claras y hasta defectuosas respecto de ciertos parámetros.

Quiero hablar también de aquellos y para aquellos que expresan con detalles y fragmentos su relación emocional con el mundo, de los que no dibujan con la técnica albertina de perspectiva; quiero hablar de los que pintan en las puertas de los muebles de sus casas, de los que estampan sus remeras o de los que perpetúan en sus pieles extraños tatuajes de amor y odio hecho de líneas y puntos. De mujeres artistas que en sus imágenes no hay ni rosadas nubes ni bucólicas escenas de amor, de varones que no exaltan con justificaciones teóricas *a priori* sus trabajos visuales y audiovisuales. De artistas que dan cuenta de su lugar de origen pero que no apelan a guardas aborígenes y a boleadoras. A los que no bocetan, a los que generan juegos multimediales. A los que elaboran extraordinarias situaciones performativas y no saben si serán eficientes. A los que experimentan con materiales que encuentran en la calle. A los que gastan cantidades enormes de dinero para sus esculturas. A los que fotografían sin conocer los problemas tecnológicos de sus cámaras, a los que bailan con ropas industriales. Los que diseñan marcas que son ilegibles pero son de una potencia extraordinaria, a los que pintan trenes, a los que sueñan con galerías internacionales y ferias de arte. A los que

piensan que no tienen “talento”. A los que viejos se lanzan a poetizar. A los muy jovencitos que logran éxitos en los premios nacionales e internacionales. A los que se piensan artesanos porque sus producciones se llevan en cuellos y orejas. A los que el desnudo no les importa, a los que en definitiva piensan y elaboran desde otras lógicas que la de causa y efecto de la física.

Casi nunca nos enseñan en arte que entre causa y efecto estamos nosotros.

Están quienes interpretan una materia y logran desafiar hasta la ley de la gravedad. Se insiste en múltiples espacios de la enseñanza y de la sociedad que la técnica es lo que distingue al arte de otras producciones humanas. Aquí retomo mi pregunta ¿cómo se expresa lo indecible?

Si la humanidad ha persistido con la música, la poesía, el cine, la pintura, los objetos, el diseño y aún ha abierto más las posibilidades poéticas de mirar el mundo (con multimedia, fotografía digital, hologramas, FX, etc.) es porque siempre se ha sabido de alguna manera que la argumentación científica está muy bien para los problemas de la ciencia pero el arte es simplemente otra cosa. Si bien es plausible que sean aplicables enfoques científicos para las tecnologías de producción del hecho artístico, no lo es para pensar, cuestionar y enseñar el arte.

DOS

Generar una operatoria de abordaje del hecho estético, digamos poético, será posible a través de herramientas conceptuales que nos ofrece el mismo arte. Avanzar hacia una teoría ensayística que esté abierta a otros modos de pensar los fenómenos artísticos.

Cada lenguaje artístico se diferencia por sus tecnologías, obviamente, pero la concepción poética de estas expresiones las reúne.

Es por esto que concebir una tesis teórico ensayística me llevó a pensar en ciertas prácticas de la escritura y en el tratamiento de diversos problemas que ameritan ser sometidos a discusión.

Sabemos que la repetición de cierto modelo implica algo más que una mera convención: es un ejercicio ideológico cristalizado por la ausencia de cuestionamiento.

Preguntarnos sencillamente ¿por qué debería ser de este modo?, podría desnaturalizar el asumir como cierto que la dimensión política no tiene entrada en el pensamiento.

Por ejemplo, las imágenes visuales que pueden ser necesarias para elaborar una tesis, una monografía o ensayo, quedan fuera de la contabilización de páginas escritas sobre un tema dado. Esto nos habla de que la cita de una imagen visual aún sigue pensándose como mera ilustración de otra tecnología, como lo es la escritura.

Discrepo ante el hecho de negar estatuto ontológico a las imágenes incluidas en un trabajo de estas características; a que en el cuerpo de una tesis no sea contabilizada la selección y hasta producción de imágenes como parte estructurante de un estudio especulativo en artes visuales o audiovisuales, es decir, que esto sea tratado como mero adorno, mera decoración o acompañamiento de lo que sí se entiende como válido: la escritura.

Discrepo porque la elección de una imagen es una síntesis de un pensador, es un recurso que amerita un concienzudo especular en la pertinencia de esa imagen. Esa imagen visual interpela, esa cita visual está dando cuenta - al menos en el campo en que me despliego -de otro modo de conocimiento y de expresión simbólica del mundo.

¿Qué demiurgo maligno ha quitado la posibilidad de existencia y pertinencia concreta en el recuento de páginas de un trabajo de interpretación a las imágenes?

Aby Warburg es uno de los ejemplos más contundentes a favor de lo que estoy refiriendo, en su ambicioso proyecto: *Atlas Mnemosyne*, seleccionó una colección de imágenes con nada de texto o muy poco, teniendo como objetivo contar la historia de la memoria de la civilización europea.

Este autor es uno de los que trabajó en la dirección que intento abonar aunque no el único. Hoy día existe una vasta cantidad de intelectuales que piensan ‘en imágenes’.

Frente a la explosión actual en la producción de imágenes visuales y audiovisuales, la escritura como suprema tecnología expresiva del hombre fue puesta en jaque.

Creo que en términos políticos académicos persistir – desde nuestra especialidad - en negar la inclusión de imágenes como cuerpo para nuestros trabajos ensayísticos y de pensamiento en artes visuales y audiovisuales, es un dislate.

¿Acaso una persona formada en artes visuales no puede quizás organizar su pensamiento o su interés por algún problema, a partir de la selección de imágenes, en vez de armar un índice o una hipótesis escritural?

¿Acaso no podría un músico pensar en construir pensamiento crítico a partir de una sucesión de expresiones musicales, también?

La lengua tiene sus reglas, sus límites y alcances, cada expresión humana también los tiene.

Negar una expresión es negar la riqueza y la vastedad de los mundos que construimos como humanos. Entender una imagen visual sólo como representación y no como un ‘apelar a ciertas nociones’ que nos atraviesan en el ‘patio común’, es una práctica común íntimamente ligada a esa negación sobre la cual debemos reflexionar.

Desde la infancia cada garabato conlleva a la pregunta del adulto “¿y eso qué es?”.

El niño se ve en apuros; quizás por no animarse o no poder decir que su expresión *es esa y sólo esa*; es allí cuando debe asignarle un sentido representativo; cuando el garabato - pletórico de la experiencia de percibir e indagar sobre la materialidad plástica, de ir descubriendo potenciales en ese divagar de la herramienta lápiz, crayón o pincel sobre papeles o paredes - deberá responder a algo concreto.

No se animará o sencillamente carecerá de artilugios frente a su maestra de jardín o sus padres para decir “*no sé*” o sencillamente “*esto es esto*”.

Y así se construye poco a poco un modelo mental.

Ya siendo adolescentes, la poesía visual potencial de cada uno deberá tener la forma esperable, un estereotipo visual. El amor será un corazón o el sexo se verá reducido a rasgos muy simples de genitales en los baños del colegio.

El dolor, la angustia, la alegría tomarán formas de lágrimas, puños o flores coloridas.

La forma no es pura y simple forma: es una decisión del productor o productores de pensamiento que en un *continuum* refieren a su visión del mundo. La perpetuación y la falta de reflexión acerca del *para qué* esta forma, *por qué* de este modo, *¿éste es el lugar?*, reducen el mundo cognitivo a una mera convención, en un sistema donde cierto poder marca una huella insondable. Más adelante profundizaré en este sentido.

Pensemos por un instante en términos históricos, cuál fue la actitud de la conquista española frente a un mundo visual monumental pero extraño. La admiración y el asombro se tornaron rápidamente en destrucción de ese testimonio que no daba cuenta de sus creencias.

Tampoco olvidemos a Hitler pensando en un conjunto de obras que llamó *arte degenerado*, o al stalinismo en la misma dirección.

Cada expresión que negamos, es negar una visión del mundo. También me animaría a decir que es un acto de prepotencia.

En el mundo contemporáneo gran parte de los espectadores de artes visuales buscan naturalmente un pequeño cartel que de alguna manera les diga con palabras qué es lo que deben ver. Parecería que el asombro que les produce una obra *per se* debe tener una suerte de prospecto. La interpretación subjetiva es negada, los riesgos y las maravillas que nos depara la experiencia estética deben entrar en una lógica pragmática para que emerja el suspiro de alivio del espectador: ¡no entendí mal! Vaya problema cuando una obra no figurativa carece de título...

Insistiré en un aspecto antes de continuar: cartografías, fotografías, ilustraciones utilizadas para los estudios científicos es una cosa; la imagen poética otra. Desambiguar esto se me hace imperativo ya que no pretendo ningún fundamentalismo.

El hecho de compartir tanto la imagen visual poética y la palabra, el potencial de ser comunicación fáctica o expresión poética ha llevado a ciertos inconvenientes.

La historia del cine da cuenta de ciertas pérdidas de la narración visual frente a la aparición del cine sonoro. El mismo Alfred Hitchcock – recordemos - que hace un juicio de enorme gracia para categorizar películas que son simple “fotografía de gente que habla”.

Volviendo al punto del canon de que no deben contabilizarse en el cuerpo de un trabajo de tesis, tesina, monografía o cualquier reflexión en el ámbito de las artes visuales y audiovisuales a las imágenes, advierto que no cumpliré la requisitoria establecida por el mencionado canon académico.

Las imágenes que utilizaré son procesos cognitivos, visiones del mundo que tienen el valor de cita o de producción de conocimiento. No se trata de un ornamento para llenar espacios. No las homologo al texto al tiempo que señalo que esta norma no ha sido revisada. Exhorto a pensar en esto como postura crítica.

¿Cómo sería la teoría freudiana sin los incontables ejemplos de arte que utilizó para su teoría?

Toda imagen posee un encuadre: cosas que se integran hacia el interior de la misma y otras que quedan excluidas; esa decisión poética no puede quedar fuera de mi puesta en valor del caudal inmenso que posee cualquier operación en arte.

Y mi trabajo se orienta a que las herramientas que presenta el arte para pensar el arte deben ser definitivamente relevantes.

Mi propósito es entonces proponer al Encuadre en relación con los cuatro sustratos del hecho artístico como operatoria para el análisis, crítica y producción del hecho poético.

Obsérvese, estimado lector, que reemplazo la palabra *metodología* por *operatoria* a los fines de instalar una forma diferenciada para los procesos a los que me referí y sobre los que continuaré refiriéndome.

III TRES

La escala en artes plásticas, léase: el tamaño de la obra, fue reducida a una extraña ecuación: “lo grande es importante y lo más pequeño no tanto”.

Sin lugar a dudas el tamaño importa, pero adjudicarle una perspectiva jerárquica como en el Egipto antiguo o en el Medioevo a que lo grande es más importante que lo pequeño, debemos reconsiderarlo también.

Podemos escribir toneladas de páginas y aportar bastante poco. También debo aclarar que estos conceptos decimonónicos perpetuados siguen vigentes en nuestros salones de pintura. “Las medidas de obras concursables deben ser grandes” y así parece que seguirá aceptándose sin demasiada discusión.

La síntesis no podrá ser atendida por el momento pero ¿acaso no podrá existir una expresión artística monumental del tamaño de una estampilla?

La tecnología actual da cuenta de esto: en un pequeño chip podemos tener una biblioteca completa.

Un cambio tecnológico que bien podría resultar como metáfora de lo que me ocupa: escribir un texto de 250 páginas puede conllevar la noción de algo magnífico o bien pueden ser 250 páginas que no arrojan la más mínima luz a un problema. La extensión no es sinónimo ni de profundidad ni de calidad, necesariamente.

Las síntesis conceptuales ¿no deberían acaso estar sujetas a los criterios a los que el pensador considere oportuno?

Podemos discrepar, podemos oponernos, pero aceptar que el otro es otro y que la heterogeneidad de pensamiento es lo que hace más rica la experiencia humana es un aspecto ético, a mi modo de ver, insoslayable.

El objeto de trabajo, reflexión y estudio dispara en cada sujeto una posibilidad de acceso, un camino. ¿El derrotero es tiempo perdido? No lo pienso así en términos de la producción poética. Ni tampoco podemos asegurar que la extensión de un trabajo intelectual mejore esta práctica. Quizás podría resultar ridículo en otros campos epistemológicos, pretender inventar la TV, por ejemplo.

Pero en las artes, la repetición, la insistencia, la persistencia son cosas inherentes a la profesión, pero asimismo breves o mínimas intervenciones son usuales y en muchos casos magistrales.

Y que una pequeña descripción de una obra plástica sea corta en su extensión, no significa que sea pobre en su complejidad; por el contrario, puede resultar liberadora de las lingüisterías en torno del arte.

Cuando escribo esto pienso en Rosalind Kraus y su mentado libro *El inconsciente óptico*. Me resulta difícil imaginar que hacer matemáticas de la complejidad de la mirada humana arroja alguna luz al campo del arte. Un claro caso de un texto de muchísimas páginas escritas - seguramente con convicción y trabajo, por qué negarlo - pero que a mi modo de ver, oscurecen lo que de por sí es complejo.

Una cosa es complejizar y otra complicar.

Es moneda corriente que algunas personas se pregunten en tono trágico “¡Ay dios mío! ¿Por qué debo lavar los platos?” con tono metafísico y a preguntas como “¿Pensaste en votar a otro candidato?” contesten alegremente “No, porque en mi familia siempre votamos al mismo partido”.

Hay una inversión donde lo complejo se pone en un acto doméstico cuya respuesta es relativamente simple y la otra, reduccionista.

Encontrar la medida justa para nuestros propósitos también es parte del trabajo intelectual.

Pero ¿cuál será la medida justa para mí?

Es la que comienzo a transitar con esta tesis.

El problema conceptual de la Metodología de la Investigación Científica aplicada a las artes

Parecería que no es posible poseer otro modo de acceso al conocimiento sino es a través de ciertas rutas o caminos trazados por la ciencia. El arte quedaría relegado a transitar por lo sensorial, lo perceptivo, lo táctil en definitiva y no se consideraría pensamiento a la producción artística ni ruta de acceso al conocimiento.

Desde el Renacimiento europeo hasta hoy se discute acerca de los límites entre arte y ciencia fijadas y replicadas al infinito, quedando “el más ser” del lado del pensamiento científico y “el menos ser” del lado de las artes.

¿A alguien se le ocurre pensar que una enfermedad sea analizable a luz de una poética? Puede ser creada como experimento de laboratorio pero no es un hecho poético, entonces ¿por qué imaginar que las formas de la ciencia deben utilizarse para el análisis y producción del hecho artístico?

Luis Carlos Restrepo, en su libro *El derecho a la ternura*, nos habla acerca de por qué dejar que ciertos espacios de poder se adueñen del concepto de ciencia.

No me interesa discutir el concepto de ciencia, no me interesa pelear en mis espacios la preeminencia de arte o ciencia, lo considero un arcaísmo. Simplemente me interesa que el arte sea considerado efectivamente una de las formas de producción de conocimiento humano y que se comprenda que sus lógicas son diferentes a otras y por tal motivo, deberían ser tratadas en los espacios políticos como *otras* posibles formas de construir el mundo. Porque a esta altura de la *soirée* también sabemos que la pretendida neutralidad del pensador científico no existe del mismo modo que no existe la absoluta libertad del artista.

Mi pregunta es, por qué, con tantos trabajos que demostraron la inutilidad de seguir un único camino para producir conocimiento, se perpetúan en arte modelos de enseñanza y de investigación que por seguir paso a paso una

suerte de esquema de demostración de una hipótesis científica, obstaculizan la oportunidad de nuevas formas de entrada, eternizando modelos que perturban la claridad y la erótica del sujeto pensante e inhibiendo, al menos parcialmente, su interés de elaborar conocimiento relativamente nuevo.

En tanto en nuestros cursos de grado, posgrado, maestría y doctorados se le asignen sendos espacios a la Metodología de la Investigación Científica, por más progresista y bienintencionada que sea, estamos no sólo frente a una incoherencia si de artes se habla, sino frente al desconocimiento de otras lógicas constructivas.

El arte puede dar respuestas de acceso al conocimiento pero no a través de una suerte de “tips” o de “paso a paso” al estilo de programas televisivos de cocina.

El único rigor que posee esta postura científicista es el *rigor mortis*... más de lo mismo. No es casual que George Steiner nos advierta que no debemos confundir la originalidad de pensamiento con la necesidad de perpetuarse en el sistema académico, replicando un modo de trabajo ocioso e insulso, falta de creatividad y de entusiasmo. A las personas que siguen esas líneas las comprendo. Necesitan los dineros para sostenerse y el sistema demanda una forma adocenada, que como tal es mera forma. Repetición al cansancio, un estereotipo, que no chirría, que no molesta, que no litiga, que no cuestiona.

¿Qué forma tiene el dolor? Esta pregunta puede ser un material riquísimo para un artista y para un docente en arte, pero la pregunta del metodólogo de la ciencia sería:

¿A qué dolor se refiere? ¿A qué período se ajustará? ¿En qué lugar? ¿Qué población abarca? ¿Qué límites y alcances propondrá? ¿Cuál es el estado de situación? ¿Cuál será la matriz de datos?...

Cualquier productor en artes sabe por dónde empezar, no necesariamente hacia dónde llegará en su relación dialéctica con la materialidad poética que trabaje.

Quizás el modo sería como plantea Ludwig Wittgenstein acerca de la filosofía: “Para filosofar, hay que descender hasta el caos primitivo y sentirse en él como en casa”.

Pretender establecer una única manera, un único camino, como lo es la Metodología de la Investigación Científica, *a priori* y en general, es no sólo discutible sino impertinente en el campo del arte.

Si de herramientas se trata, los productores de arte sabemos que la materia determina cuál sería la apropiada (incluso si hubiera que inventarla).

¿Para qué se insiste, entonces, en darnos un tenedor cuando lo que debemos hacer en algún caso es esculpir piedra o filmar un documental?

Ironías aparte, quizás la respuesta está en que se presupone que el modo de producción del arte debe ser refrendado por lo que se consideró la máxima tecnología humana hasta mediados del siglo XX: la palabra y su lógica argumentativa.

Al arte se le asignó el *pathos* como presupuesto. La ciencia posee el *logos* y el *ethos* en la estructura argumentativa. No lo creo así ni tampoco pretendo originalidad en eso.

Y si fuera así, las preguntas que puede hacerse un profesional de las artes quedan obligadas a meter el camello por el ojo de la cerradura.

Esta manía de invisibilizar la heterogeneidad de enfoques de producción y consideraciones es claramente enunciada por Carlos Pereda en el artículo *¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?* al referirse al problema del idioma e implicancias políticas, en esta primera cita que realizo de este texto, por analogía próxima, me atrevo a ofrecerlo en consideración:

En América Latina y, en general, en castellano y portugués nos importan muy poco qué creen, qué desean y qué argumentan quienes pertenecen a nuestras lenguas. Raramente se discute con seriedad un libro publicado en ellas. Más raro todavía es que se considere necesario darlo a conocer, involucrar a los estudiantes en su exploración y, mucho menos –¡qué escandaleta provocaríamos!– se nos ocurriría programar un seminario en torno a lo que piensan quienes se encuentran más cerca de nosotros. Escasamente citamos –aunque seamos sus amigos– a aquellos autores nuestros que hemos leído y admiramos. De acuerdo, a veces se deja caer alguna que otra colorida flor, por puro compromiso, pero en general nos rehusamos a cualquier crítica dura, minuciosa, fecunda. ¿Para qué malhumorarnos con un colega, que tal vez sea en el futuro, poderoso, si se puede proseguir conviniendo en la cómoda paz de los sepulcros? Además, aunque parezca extraño, algunos prefieren este estado de cosas.

Carlos Pereda, “¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?”, *Fractal* n° 18, julio-septiembre, 2000, año 4, volumen V, pp. 87-105.

Decido transcribir este artículo de Pereda en pos de profundizar acerca del “paratodeo” o reduccionismo que significan ciertos espacios de consideración académica:

Debemos precavernos de no restringir de manera colonial lo que se entiende por “los problemas mismos”. En efecto,

cuando hablo de “los problemas mismos” me refiero, en principio, a cualquiera de los problemas que se han trabajado en esa memoria viva que es la historia argumentada de la filosofía, o que se discuten hoy, o que pueden surgir en el curso de nuestras más diversas reflexiones o que, de pronto, nos entregan las realidades que nos rodean... Así, me opongo a todo vértigo simplificador de la agenda filosófica en América latina o, en general, en castellano o portugués, que intente reducir nuestras preocupaciones a problemas puramente políticos o puramente lógicos o puramente metacientíficos o puramente estéticos... Pese a todo, también los habitantes de estas pobres regiones somos personas. También en las orillas nos ocupan la verdad y la alegría, el saber y la amistad, la justicia y la muerte.

Por fuera de los maravillosos esfuerzos de docentes e intelectuales que creen en un “patio común” que es la Metodología de la Investigación Científica aplicada al arte, propongo que, sólo aquello que queremos estudiar determinará la forma y cómo adentrarnos en ella.

Elípticamente intento persuadir acerca de los modos de acceso al conocimiento, los cuales no deberían trazarse o pensarse como una suerte de cartografía prescriptiva, en las artes al menos.

En este sentido George Steiner es tajante en sus juicios. Y no pierde ocasión de burlarse hasta de las tentativas, efectuadas en los últimos decenios del siglo pasado, de teorizar una “ciencia de la literatura”.

En el campo de la literatura y de la estética es verdaderamente ridículo pensar en un método científico: no hay pruebas posibles. Tolstoi, por ejemplo, decía que Rey Lear era una obra teatral fallida. Se pueden oponer opiniones y opiniones, pero ningún método nos permitirá verificar nuestro juicio estético. Estamos en el campo de las intuiciones, del gusto, del contexto histórico, de las ideologías. Eso no tiene nada que ver con la ciencia...

Steiner, George. Gramáticas de la Creación.
Ediciones Siruela, 2001

Sin embargo existe una palabra que no responde necesariamente a la lógica argumentativa científica que es o puede ser posibilitadora de una reflexión crítica, siendo una manera relativamente poco explorada o incipiente para encarar los estudios críticos en arte en Latinoamérica.

Abusando de la cita - por qué no - ante la magnificencia de estos amigos en la distancia y el tiempo, George Steiner en su ensayo *Una ciudad secundaria* nos dice:

Las categorías pertinentes de inferencia e inteligibilidad sentida son categorías teológicas y metafísicas, pero son inherentes al lenguaje. Sólo podré demostrar mi punto de vista si consigo hacer plausible una visión del lenguaje y del significado que difiera de las visiones generalmente sostenidas y practicadas hoy en día. Un razonamiento sobre nuestro ser interior y social, con referencia particular al encuentro con la inmediatez y la trascendencia en lo estético es, por necesidad, un razonamiento sobre el *Logos* y la palabra.

Las cadenas de asociaciones que pueden realizarse tanto en la producción artística como en la reflexión estética expresan una realidad algo más compleja: entre causa/efecto, estamos nosotros. Cada uno de nosotros.

Este es el piso que entiendo como hermenéutica contemporánea. O dicho en términos de Susan Sontag, “una erótica del arte”.

Una última consideración: la metodología de la investigación científica debe llegar a “predecir” resultados, es un meollo estructural de la ciencia, en las humanidades justamente es la imprevisibilidad es lo que le otorga el sentido singular, poético, en las construcción.

Algunas diferencias entre crítica y queja

¿Qué discernimos al no comprender esa imponderabilidad con la que no pueden los ojos ni el entendimiento y a la que sin embargo nuestra sensibilidad accede? Triste es, en ese caso, quien, tras haberse visto sumergido en semejante conmoción, logra tomar la palabra dejando ver, en cuanto dice, la huella de la desmesura que ha soportado.

Santiago Kovladoff – *El enigma del sufrimiento*

El mundo actual nos presenta encrucijadas que poco difieren de aspectos evidenciados en otros momentos históricos respecto de aquellas personas que como pensadores e innovadores han pretendido aportar una visión diferente.

Pero también pensemos en la enorme cantidad de desobedientes que desde sus lugares como artistas y docentes en diversos lenguajes artísticos, precisamente por conocer las reglas del juego social y académico hegemónico, decidieron confrontar con otro conjunto de creencias.

A lo largo de mi experiencia he visto a colegas de enorme valía prácticamente expulsados de los claustros académicos por entender que las reglas en curso deben ser tomadas o dejadas y algunos, cansados de este maltrato intelectual, careciendo a mi modo de ver de valor y decisión, dejaron esos espacios por ser considerados *inadaptados*.

Este oscurantismo que sumió los espacios de construcción de la academia hoy están siendo recuperados. En nuestra casa de estudios existen carreras creadas como Música Popular, para citar sólo un ejemplo. Esta insurrección – que da cuenta de un movimiento consciente y articulado - es la que provoca los cambios políticos de los que debemos dar cuenta al momento de pensar en nuevas herramientas de consolidación de la especulación en arte.

Las transformaciones sociales se hacen con la convicción de todos los ciudadanos, no solamente por un conjunto de iluminados que perpetúan modelos de enseñanza y de prácticas intelectuales que alejan nuestras universidades dedicadas al arte de la plaza pública.

Cuando en el ámbito del arte sólo se utilizan herramientas decimonónicas de enseñanza y aprendizaje o su opuesto, sentir el arte como libre expresión, con formas tallerísticas donde lo único que importa es la actividad y no la construcción y profundización del conocimiento, como formas exclusivas, son también modos expulsivos. La falacia de apelar a la supina libertad individual para generar obra y mirada crítica ha cundido hasta la década de 1990 en nuestro país.

Estamos ante la misma cosa y su resultado es el vaciamiento y la imposibilidad de generar pensamiento desde las formas artísticas, utilizando las vía de la ciencia cuando la aspiración de un sujeto, es adentrarse en las gramáticas del hecho estético.

Quiero relacionar este *excursus* en mi trabajo a la defensa de ciertos valores sociales que entiendo deben ponerse en juego para poder articular mi tesis.

Allan Gibbard plantea una interesante distinción respecto a lo que acabo de aludir en el párrafo anterior, entre el hecho de aceptar normas y estar dominados por ellas: las normas que aceptamos se mantienen hablando y discutiendo, a través de distintas prácticas discursivas, mientras que las que nos dominan simplemente se imponen a nuestra voluntad.

Agrego en esta dirección:

La diferencia entre “aceptar” y “estar dominado” por algo suele reducirse a cuáles son los sentimientos que sustentan la norma. Cuando una norma cuenta con el respaldo del asco es que nos domina; mientras que la culpabilidad puede aparecer si no somos capaces de acatar una norma que aceptamos. El dominio que ejercen sobre nosotros las normas que respaldan el asco se debería atenuar con una pequeña dosis de realidad: el placer que sentimos al mostrar las paradojas del asco en las que lo asqueroso es también lo fascinante, lo que genera interés e, incluso, el objeto del deseo. Puede que esto sea así en ciertas circunstancias, pero no hay nada que rinda mayor tributo al dominio que ejerce una norma que ponerse literalmente enfermo ante la sola idea de transgredirla. Pocos serían los reformadores morales que no preferirían que el asco sustentara las normas del respeto a las personas o el compromiso con la idea fundamental de la igualdad de todos los hombres, a pesar de las paradojas que conlleva, a que lo hagan los sentimientos morales más endebles que respaldan la aceptación de las normas en el discurso.

Con este contundente enunciado de William Ian Miller en su libro *Anatomía del asco*, aspiro a lograr síntesis de mi crítica y propuesta, escribiendo mi tesis doctoral en arte desde ciertas lógicas y herramientas que el arte mismo nos ofrece.

Elogio al concepto de prólogo para una operatoria teórico- ensayística del arte

“El único valor es hablar en primera persona”.

Arthur Adamov

“Me llevo mucho mejor con los pintores,
y la pintura es el arte que está más íntimamente
relacionado con el del escritor.
Los pintores están acostumbrados a utilizar los ojos,
y es bueno que el escritor haga lo mismo.”

Patricia Highsmiths

Al proponerme trabajar acerca de una teoría ensayística del arte desde la contemporaneidad y desde Latinoamérica no he dejado de pensar en que no podría hacerla sino en los términos en que se desarrollan las artes: poéticamente.

El tono evasivo que tiene el hecho artístico me hace pensar que cada obra artística es como una novela de *suspense*: nos invita, nos intriga, nos demora en el tiempo cotidiano y nos lleva a recorrerla en tanto “epitelialmente” nos haya atraído. Esa suspensión e inmersión que nos pueden provocar en la mirada, en la escucha, a partir de la experiencia estética, merece de alguna manera ser observada a la luz de ciertos principios, tanto para aquellos que producen como para aquellos que enseñan artes.

George Steiner enuncia con precisión que en las artes no hay más que consensos, que nadie podría asegurar como verdadera e indiscutible la obra de tal o cual autor ni el valor de una obra en particular.

La relatividad, la arbitrariedad de todas las proposiciones estéticas, de todos los juicios de valor es inherente a la conciencia y el discurso humanos. Se puede decir cualquier cosa acerca de cualquier cosa. La afirmación de que *El rey Lear* de Shakespeare “no merece una crítica seria” (Tolstoi), o el encontrar que Mozart compone meras trivialidades, son totalmente irrefutables. No se puede demostrar que estos juicios son falsos ni en virtud de fundamentos formales (lógicos) ni por razones sustanciales o existenciales. Las filosofías estéticas, las teorías críticas, subproductos de lo “clásico” o de lo “canónico”, nunca pueden ser sino descripciones más o menos persuasivas, más o menos comprensivas de este o aquel proceso de preferencia. Una teoría crítica, una estética, es una política del gusto. Trata de sistematizar, de hacer visiblemente aplicables o pedagógicos, un “conjunto” intuitivo, un sesgo de la sensibilidad, el prejuicio conservador o revolucionario de un observador magistral o de una alianza de opiniones.

George Steiner, *Interpretar es juzgar*, 2007

Teniendo en cuenta esta incertidumbre, postulo la forma de “prólogo” para construir una tesis ensayística sobre el arte. “Pro”, “ir camino a” sería la acepción, lo que conduce al “logos”. Éste concebido en términos de “principio”, “palabra”, “palabra crítica”, “opinión razonada”.

El objeto de estudio es el que determina el método de abordaje. Sin la experiencia artística concreta, toda teoría ensayística del arte siempre es un prologar, vale decir: *un ir hacia* ese conocimiento particular que nos ofrecen las producciones artísticas, en términos poéticos y en su sentido amplio.

Elogiar el prólogo tiene un principio de medida necesaria en este campo. Muchos autores han estado convencidos de que hay una única manera de analizar el hecho artístico y de enseñarlo.

Pero ¿cómo enseñar aquello que aún no existe?

Fijando un modelo con múltiples ejemplos que tienen un funcionamiento prescriptivo ha sido la forma más común. Propongo entonces, partir de la complejidad del hecho artístico, que abarca desde su materialidad hasta el contrato social que establece, desde las preguntas filosóficas que puede instalar hasta su relación con los cánones o tradiciones dominantes en su época, a efectos de profundizar en una dirección de mayor espesura.

Intentaré a partir de mi propuesta y apelando a ejemplos particulares, poner en acto una cadena de significantes que permita agudizar, no desde lo narratológico únicamente de una obra, sino desde ese *poner delante nuestro*, un conjunto limitado de “significantes flotantes”, un universo acotado y elegido por un autor/a para expresar algunos otros mundos posibles. Un encuadre posible.

A mi modo de ver toda teoría del arte es un “pró(logo)”, un ir hacia, ya que va detrás de las producciones y de ningún modo podría tratarse de un “logos”, una certidumbre que limitaría otras formas de expresión, tornándose prescriptivo.

El mundo contemporáneo, especialmente en Argentina, necesita de una mirada estética que dé cuenta de otros modos de analizar y de colaborar en una mirada sobre las producciones artísticas.

Este elogio al prólogo camina en el sentido de construir una mirada acerca del conocimiento que nos aportan los lenguajes artísticos.

“Eso que les pasaba a los demás es lo que me pasa”. No pretendo exclusividad. Esto que nos mantiene activos y curiosos construyendo certezas provisionarias. Vagabundeando entre las especulaciones más pormenorizadas de una teoría del arte que nos permita enseñar, pensar, producir y habitar el arte.

Pienso al arte, en un vértigo argumentativo, como *filosofía encarnada*.

La elección de que todo el presente trabajo sea una suerte de prólogo, parte de la idea de que una teoría acerca del arte siempre será introductoria de “eso” llamado arte. Aunque el análisis de la obra sea posterior al hecho estético.

Bastaría enunciar una certeza sobre el arte para que en la misma certeza se hiciera presente la carcoma de lo impreciso, de lo lábil y hasta de lo obtuso.

Sin embargo dos aspectos me preocupan: qué cosas nos hace identificable un hecho estético y cuál sería una suerte de “guión” para abordar un análisis del hecho artístico.

La oscilación entre que nada se puede decir acerca de la experiencia estética y de corsets epocales que señalaban lo que sería un buen arte, es casi imposible de citar en este trabajo.

¿Qué es lo que me hace pensar en la posibilidad de que una tesis ensayística en arte desde una Latinoamérica actual sea necesaria?

Una primera respuesta: la insatisfacción - no por la ausencia de un campo transitado por hombres y mujeres dedicados a la teoría crítica - sino por el desasosiego que sus conclusiones me producen.

Dice Carlos Pereda:

“Somos invisibles”: esta melancólica comprobación hace referencia al “no lugar” que ocupamos los filósofos en América Latina y, en general, en lengua castellana o portuguesa: tendemos a sobrevivir como meros fantasmas que dan clases y escriben textos, algunos quizá admirables, pero que casi nadie se interesa por ellos, entre otras razones, porque casi nadie se demora en leerlos. Con estas palabras no persigo el inútil patetismo, ni procuro para nada quejarme, ni

lanzar un desafío. Simplemente compruebo un hecho, por lo demás, conocido por todos.

Carlos Pereda, “¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?”
Fractal n° 18, julio-septiembre, 2000, año 4,
volumen V, pp. 87-105.

La idea de prologar como forma de encarar una tesis doctoral en arte es mérito de Macedonio Fernández¹ quien me invitó a pensar que prologar es una manera posible de hablar desde aquí y ahora. Sin desprecio de otros pero sin fundamentalismos.

1.0. Antecedentes del concepto de Encuadre

En el área de los estudios de la comunicación social existe un antecedente directo a mi propuesta, que sin embargo no ha sido definido con claridad: me refiero a la Teoría del framing, encuadre o marco.

Desde hace más de veinte años la teoría del framing ha tomado una enorme fuerza en el cuerpo de la investigación teórica en las ciencias sociales, de tal manera que ya en 1993, Robert Eatman propuso hacer de este concepto un paradigma fracturado. Esta afirmación acerca de la fractura sigue vigente ya que, como comprueba Dietram Scheufele (SCHEUFELE, Dietram A., “Framing as a Theory of Media Effects”, *Journal of Communication*, 49, 1999, pp. 103-122.), no hay acuerdos acerca de qué es el framing y cómo se hace operativo. Más aún, pocos análisis profundizan sobre el mismo concepto de frame, su origen, formulación y justificación en la teoría de la comunicación.

Me ocuparé de definir este concepto pero no con respecto a la comunicación en general, sino a un modo particular de comunicación que es el hecho artístico, en principio.

Si bien resulta sumamente interesante conservar cierta praxis blanda al utilizar esta operatoria para la interpretación, iré progresando desde las definiciones del término, las cuestiones que implica el concepto de encuadre para luego cruzarlo con los sustratos del fenómeno artístico.

Una convicción central estará siempre girando en torno a esta propuesta: el objeto de estudio es el que determina la puesta en acto de la manera de operar interpretativamente.

De esto pretendo subrayar sonoramente la idea de arbitrariedad que tiene la cuestión: de ningún modo quisiera caer en otro sistema rígido de categorización para orientar el pensamiento crítico en artes, pero entiendo que la vastedad del concepto de interpretación sin algún patio común que nos permita avanzar en ensayar posibilidades de construcción de pensamiento, se tornaría insoportable a la hora de trabajar.

Volviendo a la Teoría del framing, un pie interesante a destacar es que en los estudios de la comunicación, incluso en los castellanos –parlantes, se

utiliza la palabra framing. Utilizando el término inglés, se ha pretendido asumir una postura ecléctica que concilie las distintas traducciones posibles, como “enfoque”, “encuadre”, “marco” o incluso “formato”.

Mi trabajo apunta a recuperar el término de origen y darle las dimensiones que los estudios en artes visuales y audiovisuales proponen.

Veamos brevemente a qué apela esta teoría respecto de las construcciones mentales y asociativas de las personas.

En un artículo de Teresa Sádaba afirma que :

La teoría del encuadre o framing tiene su origen en el desarrollo de la denominada sociología interpretativa, aquella que reúne “variantes recientes de la sociología, que concentran su atención en los procesos intersubjetivos de definición de la situación”. Es decir, en este ámbito, la sociología se acerca a los intereses de la teoría del conocimiento y pone el acento en que las aproximaciones a la realidad por parte de los individuos se hacen teniendo en cuenta las aportaciones de los demás.

El concepto de “definición de la situación” es introducido por William Isaac Thomas en 1923 al afirmar que “las situaciones definidas como reales son reales en sus consecuencias”, de manera que la realidad interpretada pasa a constituirse como la realidad social por excelencia. Antes de actuar, el individuo se hace una idea de la situación que tiene ante él, consultando con sus actitudes y conocimientos previos. Las personas no responden directamente a los hechos objetivos, sino que lo hacen con referencia a su interpretación. Esta interpretación, con contenidos normativos y sociales, condiciona su respuesta.

SÁDABA, T., “Origen, aplicación y límites de la ”teoría del encuadre” (framing) en comunicación.” en: *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, n. 2, 2001, pp.143-175.

Este aspecto que la autora pone en síntesis es fundante para poder pensar la definición del concepto de Encuadre y definirlo.

1.1 Definición del concepto de Encuadre para una operatoria teórica que prologue un abordaje del hecho artístico.

“La metáfora traslada a una cosa el nombre de otra”
Aristóteles – Poética – 1457 b



Encuadre es una palabra que proviene de la tauromaquia, nos ilustra Pascal Bonitzer. Cuando el torero apunta con su espada a la cabeza del toro es cuando encuadra. Nada más apropiado para mi exposición que tener el placer de que un concepto que proviene de nuestra lengua sea el disparador de esta especulación.

Cuando se ha traducido la palabra “encuadre” se han generado otras líneas de fuga. Otra poética digamos, otra visión del mundo. Este aspecto no lo pondré en discusión para mi propósito.

Si comenzamos por tener en cuenta los conceptos expuestos que abrazan la noción de encuadre, podría afirmar que es, desde nuestro lenguaje, el visual, un modo de encarar un principio constructivo que atienda otro modo de análisis.

Afirmo que siempre que se presenta un problema, el encuadre está presente: el punto de vista desde donde se lo percibe, el marco (explícito o no) que lo delimita, el tamaño de plano necesario para “visualizar la cosa”, la actitud perceptiva, el encuadre propiamente dicho y la figura o tópico en el que se centra el problema.

Dentro de esta organización del material cognitivo y sensible se inscribe la propuesta que desarrollaré referida a la particularidad del hecho estético: los sustratos del hecho artístico dentro de esta concepción macro. Pero insisto en reafirmar que el arte genera conocimiento; que esta puesta en acto de las elaboraciones surgidas del hecho estético visual y audiovisual como operatorias, es un modo que tiende su extensión posible a otras áreas del conocimiento humano. Otra lógica posible para las humanidades.

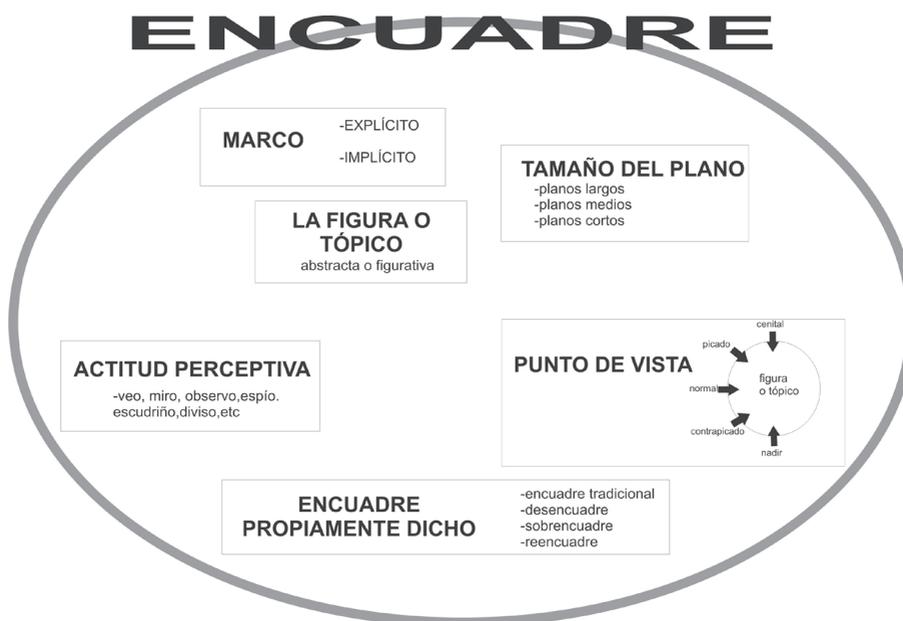
- ¿Qué hecho estético no nos plantea un punto de vista o varios?
- ¿Qué hecho estético no nos propone un marco?
- ¿Qué hecho estético no nos hace recorrer uno o varios tamaños de plano?
- ¿Qué hecho estético no nos induce a una actitud perceptiva?

¿Qué hecho estético no conlleva uno o varios encuadres propiamente dichos?

¿Qué hecho estético no posee una figura/s o tópicos, incluyendo los abstractos?

Expresamente estoy soslayando el análisis pormenorizado de la decisión del artista, de su psiquismo, ya que no me adentraré en el cuerpo teórico ni en las gramáticas de la creación. Sin embargo se verán en los ejemplos que presento, referencias a la actitud del productor artístico que se encuentran manifiestas por sus propios dichos, en relación al encuadre elegido en la obra.

A la canónica pregunta: *qué quiso decir el autor*, pondré expresamente un freno. El autor expresa en la obra, no sólo aquello que vislumbra, sino que abre un juego posible de interpretaciones con el espectador/lector. Sería redundante expresar la tesis que sostiene que la obra estética está parada sobre tres patas: obra-autor-público, por lo tanto es inevitable hacer referencia a la subjetividad del que encuadra, es decir, del productor.



He dicho que el arte es arte, no es ciencia. Por lo tanto la indagación acerca del arte no puede estar sujeta a principios científicos. Quizás sí puedan analizarse a la luz de la ciencia aspectos técnicos de la producción, pero no la expresión artística *per se*.

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

La otra pregunta sería: ¿qué es lo que hace que una obra sea un hecho estético y no otra cosa?

Sin duda lo poético. Ese decir sin decir, ese habitar mundos aún no existentes, ese ocultamiento exhibicionista.

Dedicaré este trabajo a argumentar acerca de las herramientas con las que se puede llegar a valer una teoría del arte, que no sea necesariamente científica pero que no por eso sea menos sólida.

1.2 El concepto de Encuadre como operatoria para una teoría ensayística del hecho artístico

El concepto de encuadre, en términos generales de la acepción, nos aporta desde el lenguaje fotográfico, visual y audiovisual, una llave de acceso al ajuste del pensamiento del hecho artístico y también de la especulación teórica en arte.

Veremos a continuación cómo podríamos tener en cuenta esta visión para reflexionar, desde una mirada diferenciada, un “otro” abordaje analítico.

Comenzaré por definir los términos de uso que están implicados en el cuadro expuesto.

A-Tamaños del plano: es un arco de relación de aproximación a la figura o a la cosa que varía desde una cercanía intimidante, como es el primerísimo primer plano, un detalle casi estremecedor, hasta una panorámica, vale decir, un plano vasto que permite tener “a la vista” una gran superficie de espacio o tópico pero con pérdida de detalle.

A continuación sólo ejemplifico algunos de los tamaños de planos más relevantes.

Primer Plano



Martin Parr - *The Last Resort*
2010

Plano Medio



Hendrik Kerstens - *"Bathing Cap"*, 2009

Plano General



Sergio Ligeró- Monjes-2011

Gran Plano General o Vista Panorámica



Marc Ferrez - "Botafogo Avenida Beira Mar - Rio" circa. 1890

B-Punto de vista: se llama punto de vista o perspectiva cuando la mirada del espectador es frontal o normal, contrapicado (desde abajo) o picado (desde arriba) respecto de la figura o cosa en cuestión.

Contrapicado



Luiz Braga

Picado



Cristian Rodriguez - Día de Iemanyá en Playa Ramirez

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

Normal / Frontal



Monika Grzymala - Instalacion-cinta-adhesiva,
Galería Sumarria Lunn, Londres, 2011

C-Actitud perceptiva del espectador/lector: en la lengua castellana, el percibir con la vista, utiliza varios verbos para ajustar la manera en que la cosa está siendo registrada, por ejemplo: observo, espío, diviso, escudriño, veo, miro. No son sinónimos sino que dan cuenta de una actitud específica del acto perceptivo y como metáfora de otras disciplinas, de una actitud receptiva diferente del sujeto.

D-Figura o tema en cuestión: la figura refiere a aquello en lo que hacemos hincapié, puede ser un florero, un paisaje, un animal o en términos más amplios un tópico.

E-Marco: en artes plásticas cuando estamos frente a una obra cuyos límites son físicos, sus bordes delimitados por madera, metal u cualquier otro material que subraya e integra la obra es denominado marco explícito.

Cuando el campo compositivo de la obra no posee un borde o límite marcado por alguna materialidad concreta, esto es: donde termina la composición termina la obra sin transición explicitada, decimos que es un marco implícito.

El concepto de marco es tratado por distintos autores; incluso desde la propia cátedra de Lenguaje Visual 1-B de la Facultad de Bellas Artes

(UNLP), junto a su titular, Profesora Mariel Ciafardo, trabajamos hace tiempo esta problemática partiendo del enfoque señalado. Otros autores recurren a otros criterios posibles.

Marco Explícito



Agustín Sirai- *Despedida*-2011

Marco Implícito



Daniela Camezzana- *RETRATO-2012*

F-Encuadre propiamente dicho:

Encuadre Tradicional: la figura elegida está claramente protagonizando la situación compositiva.

Encuadre Tradicional



Anish Kapoor - My Red Homeland (2003)

Sobreencuadre: la figura está acompañada de ciertos elementos de su entorno que como su nombre lo indica, le aportan una suerte de subrayado, de otro u otros elementos que densifican la atmosfera de la cosa.

Sobreencuadre



Vivian Maier-AUTORRETRATO- circa 1946

Desencuadre: la figura parece huir del centro de la focalización, nos deja algún vestigio, pero se torna furtiva, vemos la estela y ciertas partes que nos permiten recuperar mnémicamente el estado completo de la figura. El fondo se torna dominante y la figura esquiva. Genera algo inquietante que no se resuelve en el plano de la composición.

Desencuadre



Sergio Ligeró- Desconcierto en Laos-2011

Reencuadre: Esta operación se da en la imagen en movimiento o en los cómics, lo que se presenta en un primer cuadro como una incógnita se va resolviendo en cuadros sucesivos, o inversamente, lo que se da de manera muy general se resuelve aproximándonos a cierto detalle del primer cuadro presentado. Implica una cierta narratología.

Reencuadre en tres campos



Liliana Porter - De la serie: Trabajos Forzados (2009)

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

Reencuadre en un campo



Fotografía Anónima-2005

Este material conceptual que es utilizado en el análisis formal en las artes visuales y audiovisuales es plausible de ser tenido en cuenta para elaborar una aproximación a los problemas de los estudios de arte como metáfora de ubicación del lector o crítico al momento de abordar un determinado fenómeno artístico.

Al abordar una producción textual o visual, (me animaría a pensar en otros trabajos también) adoptamos un *encuadre* de lo que nos interesa, a veces sin hacerlo necesariamente consiente. En principio que decidimos poner en cuadro y que no, no como “ recorte científico, sino como decisión de qué aceptamos que integre nuestro planteo y qué no. Luego el encuadre nos permite reflexionar en los modos de aproximación al objeto de estudio o de producción a través del “tamaño del plano”, si el “marco” lo haremos explicito o no (en el caso de un texto la dedicatoria o bibliografía puede estar explicitada por su autor o implícita en sus dichos, como “marco”), si partiremos de un “detalle” o de una “plano general”, qué cosas quedaran sugeridas o en foco, cuál es la figura o tópico que nos atañe, si propondremos una mirada “horizontal” , en picado o contrapicado, etc..

Plantear una operatoria de aproximación al ensayo o al análisis de la producción desde esta perspectiva es fuertemente revelador ya que contempla y clarifica las decisiones posibles a tomar en cuenta al momento de trabajar-pensar-decir, proponiendo de manera fehaciente el juego de

intersubjetividades; organizando un material posible de manera diferenciada pero no menos acertada que otros procedimientos.

El encuadre es sin duda una operación cognitiva que no permite metaforizar muchos de los estudios humanos.

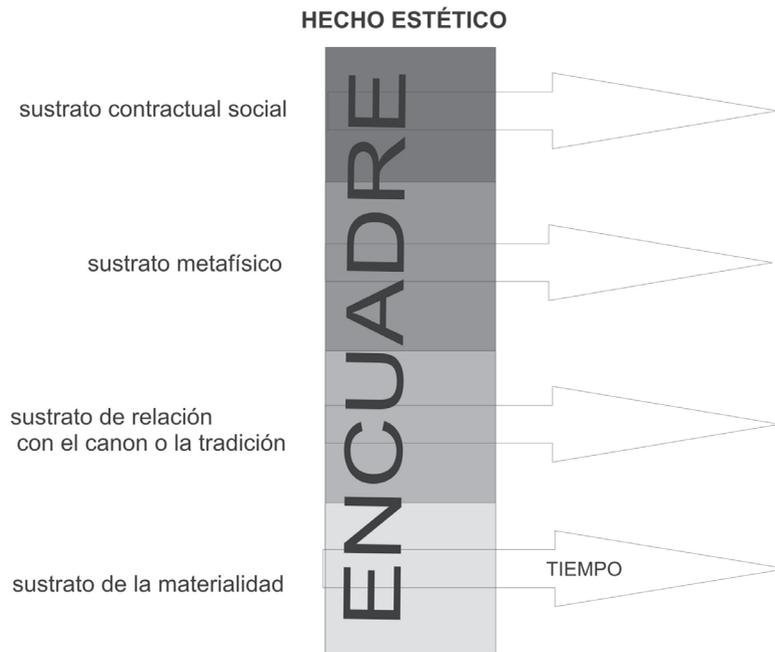
1.3 El Encuadre y su aplicación como operatoria de análisis de fenómenos estéticos: el Encuadre y los sustratos del hecho artístico

Puesto en marcha el concepto de Encuadre como abordaje del hecho estético, pondré este concepto en relación a que *todo hecho estético posee cuatro sustratos* a tener en cuenta para el análisis y la producción de obras.

1. Todo hecho artístico posee una materialidad, un cuerpo. (Esto incluye hasta la concepción contemporánea de intangibilidad de la obra).
2. Todo hecho artístico es analizable en función de una tradición, o bien, en relación a algún canon con el cual esté en acuerdo, en franca oposición o pretenda la recuperación parcial de una u otra postura o criterio.
3. Todo hecho artístico es analizable a la luz de una reflexión, desde una pregunta oculta, no explicitada en la obra. Si podemos comprender que la poética oculta *para* mostrar, la reflexión o pregunta filosófica se encuentra en el seno mismo del fenómeno artístico al estar en diálogo con el espectador.
4. Todo hecho artístico es analizable en relación a un contrato que establece con la sociedad. Todo hecho artístico tiene un valor societal, que en las economías capitalistas la han llevado hasta a su traducción en cifras millonarias en el caso del mercado del arte.

Veamos el siguiente cuadro que propongo como síntesis:

ANÁLISIS DE LA OBRA ESTÉTICA A PARTIR DEL ENCUADRE y las Dimensiones del Hecho Estético



A partir de su graficación quizás sea más clara nuestra mirada.

Observemos que el centro del cuadro presenta al hecho artístico en un grisado que obvia al blanco y al negro.

La dimensión corporal, la **materialidad** de la obra, presenta el gris más claro, dado que es un aspecto relativamente evidente, es quizás el más claro de los sustratos de un hecho artístico. Tanto que la enseñanza común del arte, en la Argentina al menos, con seguridad, se ancla en este punto.

Sabemos que el cuerpo de una obra, su materialidad y la técnica con que fue hecha, nos permiten identificarnos o alejarnos de ella en una relación – diríamos - “epitelial”. Decimos que “nos gusta”; nuestra mirada se detiene a veces sin saber exactamente por qué.

El sustrato que refiere a la **tradicción** incluye este primer sustrato y lo supera. La técnica y el material son cuestiones que están legitimadas desde la perspectiva de un canon preexistente o por franca oposición a ellos.

Hace menos de un siglo era casi impensable que un objeto de uso cotidiano entrara a las salas de los museos con el estatuto de obra de arte, sin embargo hoy es corriente.

En este sustrato, vemos que el gris de nuestro cuadro es algo más oscuro, ya que exige tener nociones de historia o de otros valores como los religiosos para poder asumirlos.

La noción de mimesis instalada desde la Poética de Aristóteles sigue constituyendo un fuerte referente en el análisis, al menos en términos de uso popular, en la ponderación de un hecho artístico, a veces sin atender que es sólo un modo posible de desarrollar una obra, no la única.

El siguiente **sustrato**, el **reflexivo o metafísico**, refiere a cómo una obra instala una pregunta más allá de lo que ésta evidencia. Se trata de un cuadro más oscuro aún. La multiplicidad de interrogantes que puede disparar una obra en los espectadores es grande. El sentido unívoco de la obra sabemos que es imposible, por ser justamente poética. Pero conengamos que tampoco es posible *leer* cualquier cosa. Hay un límite en la interpretación o en las asociaciones posibles. Justamente los dos sustratos anteriores son los que imponen este límite.

Pero es habitual que las personas frente a un cuadro que les gustó – aunque no sepan exactamente por qué – y aún tratándose de una imagen figurativa – persistan en cuestionarse acerca de las decisiones del artista, del por qué de la inclusión u omisión de ciertos elementos o simplemente, acerca de las motivaciones que impulsaron dichas determinaciones. Estas preguntas sin duda nos remiten a una reflexión que incluye a la materialidad y al canon, pero excediéndolas, constituyen el sustrato metafísico de la obra.

Por último, podemos decir que el hecho artístico libra con la sociedad un **contrato**. El sentido de pertinencia, de ubicuidad, ha hecho que se considere a la obra “adelantada” para su época, o que responda a las expectativas del momento, convirtiéndose en una obra “oportuna”, ya sea por su factura, como por los cánones en vigencia o por su valor de mercado, etc.

En nuestro cuadro este sustrato es el más oscuro, dada la complejidad de factores que hacen que una producción artística sea conocida, reconocida, vituperada o enaltecida. Pero sobre todo, se refiere a su circulación. Decimos que las razones por las cuales una obra es editada, premiada, grabada o ejecutada, representada en un teatro, filmada y proyectada, no depende de factores específicos de la obra sino de otro tipo de voluntades.

Es aquí donde los críticos y sobre todo los curadores forjan su espacio en el terreno del arte. Este espacio es el más oscuro también por lo impredecible de las combinatorias de aquellas cuestiones que se aglutinan en torno a un hecho artístico. Es aquí donde palabras como “suerte” o “destino” sobrevuelan y le imponen un halo de sobrenatural al hecho artístico.

Recordemos cuántos autores han sido denostados por su sociedad para luego ser exhumados como preclaros.

Esta idea romántica de la obra ha llevado a adjudicarle a la obra artística algo que en cierto sentido es real: su poder persuasivo para con el medio. Pero convengamos que la persuasión también es un contrato social.

“Lo bello”, “lo de buen gusto”, son problemas del sustrato de la tradición y del sustrato societal, por tanto son partes constitutivas e indisolubles del fenómeno artístico, no excluyentes.

Tanto el arte como las humanidades han estado históricamente atravesados por todas estas cuestiones. Restar algún aspecto es desnaturalizar el fenómeno.

Ajustando el cuadro de síntesis al hecho estético y en línea consecuente con lo expuesto, veamos al hecho estético en relación con el encuadre:



Aplicando el concepto de Encuadre, entendiendo que reúne una serie de aspectos que complejizan su acepción, podemos ponerlo en relación con cada uno de los sustratos del hecho estético.

Cualquiera de los ejemplos visuales con los que ilustré un rasgo particular del Encuadre, es analizable a la luz de todos los componentes constitutivos a los que hice referencia.

Recapitulando, cuando planteo que el concepto de Encuadre es aplicable al análisis del hecho estético con sus respectivos sustratos, digo que se hace plausible del siguiente modo, sintéticamente:

- a. De acuerdo al tamaño del plano con el que decido aproximarme a la cosa, según sea de manera general o ahondando en detalles se tratará de planos cortos, medios o largos.
- b. De acuerdo a la relación de intertextualidad con respecto a otras obras, sustrato del canon, podremos pensar marcos explícitos o implícitos.
- c. De acuerdo al punto de vista, al modo en que la obra interpela más allá de su fisicidad, puede definirse como cenital, frontal normal, picado, contrapicado, nadir.
- d. De acuerdo a la actitud perceptual con la que me relaciono con el objeto puedo visualizar en su constitución cierto nivel de tensión de distintas maneras: viendo, mirando, observando, escudriñando, espiando, etc.
- e. De acuerdo al tópico o la figura: la noción de figura y fondo instalado se hace necesario explicitar. A qué denominaremos “figura“, protagonista digamos en un encuadre tradicional, en un caso, podría ser fondo o cierto aspecto de la cosa con un diferente nivel de énfasis. Se hace imperativo, entonces, definir qué es aquello a lo denominaremos figura o tópico.
- f. De acuerdo al encuadre propiamente dicho el análisis o la producción de un hecho estético es abordable desde un encuadre tradicional (la figura protagoniza el centro de la cuestión), desencuadrar (en donde el tópico parece “fugarse” del centro de acción), sobreencuadrar (un fuerte tensión del contexto sobre la cosa) o reencuadrar (situación en donde ciertas producciones se despliegan o resuelven en una suerte de proceso explícito ante nosotros o un argumento hace escaladas de tensión en el tiempo).

A estos aspectos se le agrega una flecha temporal, no sólo de la temporalidad de cada sustrato sino de la propia temporalidad del sujeto que interpreta; si bien tiene algo redundante que mencione esto, lo pongo en relieve ya que cada una de las experiencias que arman al sujeto están sometidos a esta inexorabilidad, que a veces por tan obvia, tiende a desvanecerse en nuestro horizonte: somos presos de la contemporaneidad. Con estas cuestiones muy generales expuestas, pasaré a poner en acto mi tesis sobre ejemplos específicos de diferentes lenguajes artísticos.

2. Puesta en acto de la operatoria de Encuadre y los cuatro sustratos del fenómeno artístico en dos casos

2.0 Introito

Los ejemplos que paso a tratar tienen constituciones muy distintas, por eso se verán expuestas las variables que el concepto Encuadre y los sustratos del hecho artístico, que podrían verse algo rígidos, se flexibilizarán en función de cada una de las producciones elegidas. Insisto en la premisa que el objeto de estudio determinará la aplicación de esta propuesta, que pretendo se comprenda como blanda, como sugerencia de una operatoria para construir pensamiento. Ex profeso enfatizaré o iré diluyendo en cada análisis ciertos límites formales, ya sea enunciando de diversas maneras algunos aspectos del Encuadre como de los sustratos en tanto me parezcan relevantes en el análisis, sin pretender dejar el tono ensayístico.

La extensión de cada análisis, por ejemplo, estará determinada por lo que me sugiere cada caso.

Cabe señalar que los modos de trabajo que me proponen cada uno de los hechos y productores a los que apelo para poner en juego como casos, ameritan una reflexión diferente.

2.1 La página Web de ETHOS (2007) ¿Pensable como obra de arte contemporánea? www.ethoestudio.com

Introducción

“El ansia del que escucha estimula la lengua del que narra”
Charlotte Brontë, Jane Eyre

El propósito de mi trabajo es construir un ensayo estético a partir de la página Web de ETHOS. Mi clara intención es pensar esta obra de Marta Zátonyi como fenómeno artístico. Dada la juventud de la multimedia es difícil por momentos pensarla como obra de arte contemporánea. Elegir una página Web no alcanzaría. Es necesario definir cuál, si no

sería lo mismo que haber elegido una pintura o una obra arquitectónica; en definitiva un medio. Cada obra abre un estatuto posible para su análisis. Su lógica interna, su construcción nos habla.

Esta verdad de Perogrullo no es menor. He escuchado y leído hasta el cansancio acerca de los intentos de definir la praxis artística por su soporte, materialidad o técnica. No lo niego. Pero creo que es insuficiente. La Pintura como arte, la Arquitectura como arte, la Música como arte nos dicen cosas pero no todo; es un cuerpo que abre un campo de ideas. ¿Podríamos decir que como filosofía encarnada cada obra artística interroga?

Ahora, bien: mi pregunta radicaría en especificar ¿la Pintura de quién? o ¿Cuál pintura? o ¿Qué arquitectura u obra de qué arquitecto?

Por eso en este caso la sola voluntad de proponer un ensayo estético sobre una página Web no es suficiente y por ello, anclo mi espacio de trabajo en la página Web de ETHOS de la Doctora Marta Zátonyi: en esta página particular y no en otra.

En la página Web de ETHOS debo señalar tres momentos esenciales para pensarla como fenómeno artístico: autor-obra- público.

Creo que estos tres momentos están claramente establecidos. Pero se observará que eludo *ex profeso* la categoría de artística, por el momento.

Sería pertinente avanzar en ciertas ideas; enunciar algunas franjas de luz para recuperar, si es posible, el concepto de obra de arte. Volveremos sobre esto más adelante.

Lo que no evitaré es señalar que esta obra de Marta Zátonyi posee todos los sustratos de la praxis artística. Justamente porque *prima facie* se corresponde con un sustrato material, con un sustrato analizable desde la tradición o canon, con la pregunta metafísica que instala y con un sustrato societal.

Sería esperable en esta breve introducción haber estimulado el ansia del que lee en favor de la claridad de este enfoque.

La forma de la página de ETHOS a la luz del concepto de bicefalia de la Estética.

Una cosa es hablar sobre el arte y otra cosa es lo que se habló sobre la obra de arte.

La Estética mira con dos cabezas (no por eso es esquizofrénica): una al mundo de las ideas que a partir de la cosa emerge y otra a la cosa sensible, empírica.

En este capítulo transitaré ambas cuestiones.

La cosa, la Página Web de ETHOS, dispara con suma facilidad algunas ideas desde nuestro punto de vista:

Desde su materialidad es una obra digital. La hibridación de su constitución: imagen visual, textos, enlaces, interactividad e incluso lo sonoro a través de los mismos enlaces están definidos compositivamente. Están diseñados.

A la luz del canon o la tradición podemos ver que se entronca fuertemente con las artes audiovisuales por un lado pero cuestiona el canon de obra de arte justamente desde la funcionalidad. El hecho de ser página Web atentaría en principio a la posibilidad de entenderse como obra de arte (si pensamos estrictamente en la “inutilidad de la obra de arte” por definición). Casi en simetría a cierta mirada vinculada al análisis de la cerámica, lo pondremos en consideración precisamente por no compartirla. Instala una pregunta desde el ocultamiento, entrando en franco juego poético.

Pareciera revelar, informar, cosa cierta sin duda, pero es en el modo donde se introduce en la cuestión.

Nos invita a bucear en las ventanas que despliega, imágenes fijas y en movimiento, las elecciones, los textos, la forma tipográfica, los fondos y cromatismos son juegos poéticos.

¿Por qué la autora ha elegido esto y no esto otro? ¿Por historias de amor, asombros y placeres? Es alguna de las preguntas que instala la página Web de ETHOS. Preguntas sugeridas por el canon y la materialidad pero no explicitadas. Podríamos decir que son preguntas disparadas desde lo físico al plano de lo metafísico.

Desde el **sustrato societal o contractual**, Zátanyi ubica su obra en la red, en Internet. Su postura ideológica queda expuesta al ofrecer una posible mirada del mundo en una forma claramente popular.

Rechaza banners publicitarios para sostener económicamente la página. Los enlaces son explicitados en determinada dirección.

Abre la posibilidad de establecer contacto directo con el público a través del apartado CONTACTO. Asume esta posibilidad como pertinente no

sólo en términos de publicidad para con su propio trabajo sino que también incluye la discusión o diálogo a través de su correo electrónico.

He realizado un paneo muy general de los sustratos de la obra de Zátonyi a la luz de los cuatro momentos que considero, toda obra artística posee. Podría pensarse que si alguno de estos sustratos no estuvieran presentes, no estaríamos hablando de praxis artística y sería simplemente otra cosa.

Este es mi primer punto de aproximación a nuestra tesis de que la página Web de ETHOS es pensable como obra artística.

Por otro lado he mencionado que en la página Web de ETHOS se pueden señalar tres momentos esenciales para analizarla como fenómeno artístico: autor-obra- público.

Desde el plano de las ideas trabajaré justamente la concepción de fenómeno artístico desde esta perspectiva:

La autora

La página Web de ETHOS está rubricada. Su autora, Marta Zátonyi, firma como Doctora. Doctora en Estética (La Sorbona, París). Podría leerse sólo como un crédito académico. Pero preferimos yuxtaponer otro dato que la misma Zátonyi enuncia en su obra:

“Nací en 1939, en Budapest, junto con la Segunda Guerra Mundial. ¡Triste coincidencia! Mis primeros años de vida fueron signados por los bombardeos, por el hambre desesperante, por la muerte que rondaba siempre alrededor de todos sin mirar la edad, sin mirar responsabilidad o inocencia. Aprendí qué es la guerra pero también que vivir es un privilegio. Si la infancia es una candorosa alegría, no la tuve; si es una enseñanza para los años por venir, sí, se me fue dada. Holgadamente.”

Sus créditos académicos son citados después de una breve autobiografía. Esta es la poética con la que se presenta Zátonyi. Este “después” la coloca de plano en su marco de creencias.

En otro párrafo asume su condición de creadora, casi con pudor y con un fuerte acento en la construcción de sí misma.

”Luego los tiempos de la posguerra, la división del mundo entre poderes para quienes mi existencia era apenas un número de la población súbdita. La felicidad y la confianza eran obligatorias, y aunque sus motivos podían ser cambiantes, con frecuencia hasta contradictorios entre sí, siempre lejanos de uno, siempre universales, por lo menos decretados como tales, aprendí, precisamente debido a ello, el anhelo por algo más humano, en cuya creación yo también puedo formar parte. Mis estudios eran mis refugios.”

Se constituye con estas palabras como creadora desde sus estudios, no desde la “iluminación”. Reflexiona sobre la praxis humana como ciudadana del mundo, global y no globalizada en su sensibilidad.

Su pragmatismo como intelectualidad sensible cobra forma en la elucubración del sentido de la vida. Asume su contexto histórico y se reformula:

“Siguiendo lo preestablecido, atravesé las instancias primarias y secundarias. Con mucho placer por ciertas asignaturas, y con visceral rechazo por otras. Pero siempre y estoicamente cumplí con todas, pues hacerlo era un histórico mandato instalado en un mundo que cargaba con el destino de ser siempre frontera, siempre en el borde entre existir a partir de su cultura auténtica o diluirse en los abrazos de los más fuertes. Siempre en la criba entre lo que se quiere y lo que se puede.”

Esta última frase determina su anclaje como productora. Se ubica en relación dialéctica en la construcción de su obra.

¿Será la página Web de ETHOS su forma entre lo que quiere y lo que dice poder?

Zátonyi propone una resolución en su obra: si no puede técnicamente dibujar, si no puede técnicamente pintar, si no puede técnicamente hacer música o filmar ¿debe renunciar a la cuestión del arte?

Es evidente que no.

Operaciones como las de reunir su pensamiento escritural, su mirada en imágenes seleccionadas con propósitos diversos y no necesariamente ilustrativos, sumado a la búsqueda de una forma propicia para su mirada del mundo, y por último el trabajo que se propone con un equipo (su trabajo con *EZENA argumentos visuales*, como técnicos operadores de la página), la ubican en el lugar de autora de obra contemporánea.

¿Este modo no nos recuerda al cine, a la video-instalación o las formas de artes audiovisuales?

¿Acaso un director de artes audiovisuales no opera como autor de este modo?

Zátonyi se manifiesta como guionista y directora de este trabajo.

Y opera en consecuencia.

Interroga y se interroga desde una página Web como ETHOS. Interpreta el mundo y lo comparte.

“Vivía en mundos prodigiosos: infinitas horas de lectura y música me trasladaban a espacios y tiempos, más allá de los diferentes tipos de fronteras trazadas. Aquella luminosa libertad siempre estaba en mi disposición. También los museos, con sus tesoros. El teatro y el cine no dependían del gusto y la necesidad estética de los espectadores, la mayoría de las veces tenían que cumplir otros objetivos, pero también había maravillas. Siempre agradezco a mis padres y a muchos profesores su enseñanza sobre el valor del arte. Sobre el arte que merece ser llamado como tal. Sobre que el gusto, después de todo, se cincela por uno mismo.”

Quizás su rasgo más trasgresor se halla en esta última declaración. Este argumento sería extrapolable a tantos hombres y mujeres del arte que constituyeron una avanzada en la creencia de que cada ser humano es una poética viva.

Directoras como Lucrecia Martel no difieren en mucho con esta visión de la construcción del fenómeno artístico:

“... ¿Qué es lo que lleva a una persona a contar cosas a través de un lenguaje determinado? Hay algo sublime que se produce en la conversación y que aparece también, de alguna forma, en la intención de filmar una película: es ahí en donde todos los dispositivos de producción dejan de tener sentido y lo único que importa, lo único que vale es el momento en que alguien ve lo que vos hiciste. El lenguaje surge de esta necesidad. Y el cine también. El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen esos pequeños trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno. Permiten compartir lo imposible, permiten salvar esa soledad a la que uno está condenado de principio a fin. El cine reproduce de alguna manera la percepción de lo que tenemos afuera

del cuerpo y el otro, por un tiempito, va a poder estar en el cuerpo de uno.(...) Es un intento fracasado de movida, pero un intento amoroso.”

Estudio crítico sobre *La ciénaga*, Entrevista a Lucrecia Martel (2006)
“*El cine como intención amorosa*” por David Oubiña, Picnic Editorial.

Este truco diseñado por Marta Zátanyi que es la página Web de ETHOS nos sitúa de cara a su militancia: la Cultura de la Otriedad. Podríamos decir que se refiere al sustrato metafísico de su obra.

La Obra

En este punto preferimos no hacer una ficha técnica de la web (www.ethosestudio.com) sino situarnos frente a ella y poner en acto sus posibilidades concretas. Inmovilizarla sería quitarle peso a la dimensión de la obra de Zátanyi.

No interactuar con la obra sería restarle su poética. Es un punto de este ensayo que se torna complicado, en su estatuto de obra digital, interactiva, de página Web.

Origen significa aquí aquello a partir de dónde y por lo que una cosa es lo que es y tal cómo es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es?

Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.

Martin Heidegger, “*El origen de la obra de arte*”
versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en:
Heidegger, Martin, *Camino de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.

La obra de Zátonyi resume de facto los dichos de Heidegger en relación al ‘deber ser’ de una obra.

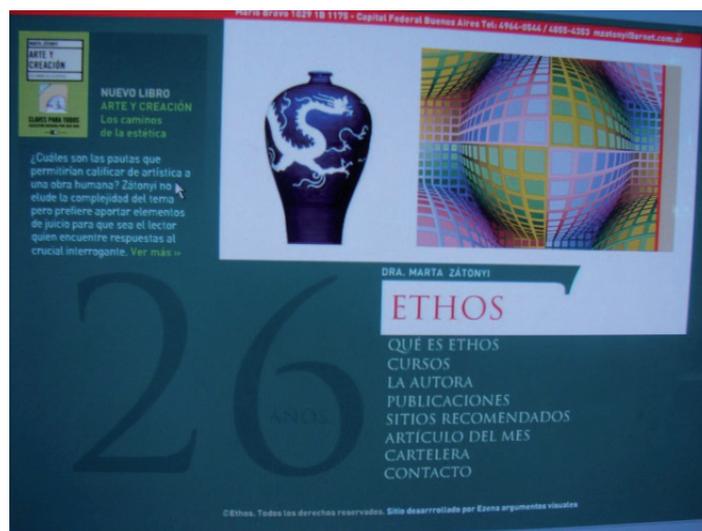
Sin embargo Zátonyi también se embarca en utilizar - a modo de libro miniado - una pequeña estampa en la apertura de cada ventana.

Su inclinación por la literatura enlazada con imágenes visuales se hace palpable.

La *no ruptura* como hecho visual de los caracteres escritos y las imágenes está enraizada a la más acérrima tradición de origen entre la escritura y la imagen.

Desde lo contemporáneo, nos acerca a la vida de los miniaturistas, iluminadores, diseñadores y calígrafos; a un momento posible de la historia donde la fusión de los bordes disciplinares era un hecho, al menos en las Humanidades. Estas imágenes son fijas, salvo en la portada general donde en movimiento aparecen diversas imágenes de las artes visuales de todas las épocas y lugares.

Otra vez, detrás de ellas hay un suelo compartido: historias de amor, asombros y placeres.



Volvamos a las imágenes que Zátonyi nos propone como fijas en cada apartado.

En principio su elección como mirada pasa por el detalle y el fragmento. La intimidad de cada una de ellas la relaciona con una mirada lírica. Nos induce a un clima interior. Y cada obra citada es un espacio interior; una relación ontológica de la obra citada con su propuesta.

Veamos cada una las imágenes que utilizó Zátonyi como acápite de las distintas secciones:



¿Qué es ETHOS?

Esta elección de imagen para este apartado de la página Web reelabora la búsqueda del ser de la autora con el arte pero en síntesis visual, no ilustrativa.

El sentido más antiguo de la ética (de origen griego) residía en el concepto de la morada o lugar donde se habita; luego referido al hombre o pueblos se aplicó en el sentido de su país, tomando especial prestigio la definición utilizada por Heidegger: “*es el pensar que afirma la morada del hombre*”, es decir su referencia original, construida al interior de la íntima complicidad del alma. En otras palabras ya no se trataba de un lugar exterior, sino del lugar que el hombre se porta a sí mismo. “El *ethos* es el suelo firme, el fundamento de la praxis, la raíz de la que brotan todos los actos humanos.”

El vocablo *êthos*, sin embargo, tiene un sentido mucho más amplio que el que se da a la palabra ética. Lo ético comprende la disposición del hombre en la vida, su carácter, costumbre y moral. Podríamos traducirla “el modo o forma de vida” en el sentido profundo de su significado.

Êthos significa carácter, pero no en el sentido de talante sino en el sentido “del modo adquirido por hábito”. *Ethos* deriva de *êthos* lo que significa que el carácter se logra mediante el hábito y no por naturaleza. Dichos hábitos nacen “por repetición de actos iguales”, en otras palabras, los hábitos son el principio intrínseco de los actos.

Sin embargo este apartado dice lo siguiente:

“Qué es ETHOS?

ESTUDIO DE HISTORIA DEL ARTE Y DE ESTÉTICA

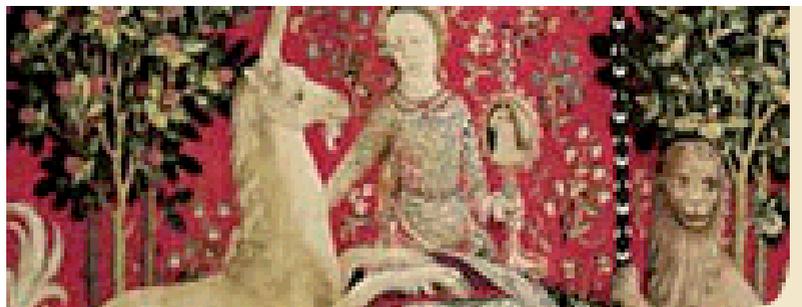
En 1981 los espacios independientes de educación permanente fueron muy poco frecuentes, riesgosos desde varios puntos de vista y sin an-

tecedentes. El objetivo de la creación de ETHOS fue generar un ambiente de libre pensamiento y de una constante transmisión cultural y profesional, para poder elaborar los cambios que se producen en el universo simbólico paradigmático, fundamentando estas elaboraciones en el pensamiento filosófico-estético que nutre la cosmovisión social de un tiempo-espacio. Con el paso de los años y con las transformaciones políticas y socioculturales que han operado en el país, surgieron nuevas posibilidades educativas. Ciertas actividades de ETHOS perdieron vigencia, mientras fueron incorporadas otras. También nacieron nuevas propuestas cognitivas y disciplinares a nivel nacional e internacional. Eso ha demandado una constante revisión de temas, renovación de metodologías y recomposición de actividades curriculares en general.

Los primeros cursos, iniciados el 19 de junio de 1981, fueron: Historia del Arte, Arte Precolombino y Postmodernismo, crítica y análisis de arquitectura. Hasta marzo de 1983 ETHOS funcionaba en la avenida Santa Fe, luego se mudó a su actual lugar...”

¿Será la niña Zántoyi la que se pregunta por el ETHOS?

“...el anhelo por algo más humano, en cuya creación yo también puedo formar parte. Mis estudios eran mis refugios”



Cursos

En esta segunda elección de imagen visual Zántoyi pareciera reforzar la unidad sintética entre el anuncio de los Cursos con su intención última desde lo contemporáneo.

La púrpura en el fondo de un jardín voluptuoso, árboles con frutos.
El león a la izquierda de la mujer.

El Unicornio y la mujer.

“La Unicornio rosa invisible es la diosa de una supuesta religión, que es más bien una sátira o parodia dirigida contra las creencias teístas. Tiene que ver con la noción de que este dios toma la forma de un unicornio que es, paradójicamente, invisible y rosa”.

Se considera que no hay personas que crean realmente en este ‘dios de pega’, pero se ha convertido en un fenómeno popular fingir que se cree en este dios, especialmente en las páginas Web sobre ateísmo y en foros virtuales de debate, por humor y como forma de crítica o sátira contra las creencias religiosas. Esta profesión de fe subraya la idea de que es difícil refutar declaraciones de creencia en fenómenos que están fuera de la percepción humana.

La Unicornio Rosa Invisible se utiliza para remarcar lo endeble y arbitrario de las convicciones basadas en lo sobrenatural — por ejemplo, reemplazando la palabra “Dios” en cualquier declaración teísta con “unicornio rosa invisible”. Una cita del grupo de *Usenet alt.atheism FAQ* resume este uso:

“La idea detrás de esta tontería es recordar al teísta que su discurso va a ser observado por los ateos probablemente con la misma credibilidad y seriedad que el de los ateos predicando sobre la Unicornio Rosa Invisible...”

Unicornio Rosa invisible- Definición de Wikipedia

Sin discutir la magnificencia del fragmento plástico de la obra que cita Zátanyi, creemos que no es casual que, con la formación marxista de la autora conjugada a la necesidad de difundir los cursos, haya elegido este simbolismo tradicional revisado desde la contemporaneidad y en la manera citada.

Por otra parte quizás se resuelva esto en el texto que ya hemos citado de su autoría:

“...Siempre en la criba entre lo que se quiere y lo que se puede.”



La Autora

Para hablar de sí misma, Zátonyi utiliza en el acápite para iluminar la página, un detalle de *El beso* de Klimt.

Detalle que nos descubre entre oro, flores rojas.

Ya hemos hablado de cómo se presenta la Autora.

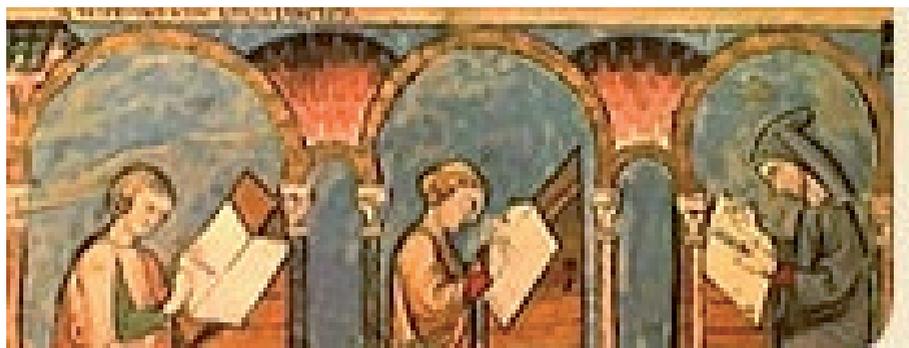
Nos resta vincular a su texto e imagen (con este detalle de los cuerpos unidos de Klimt) un poema de Paul Celan para pensar ciertas líneas de fuga:

Corona

En mi mano
el otoño devora sus hojas: somos amigos.
Le extraemos el tiempo a las nueces y le enseñamos a irse:
el tiempo regresa en la cáscara.
En el espejo es domingo,
en el sueño dormimos,
la boca habla verdades.
Mi ojo desciende hasta el sexo de la amada:
nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos como amapola y memoria,
nos dormimos como el vino en las conchas,
como el mar en la sangre que la luna refleja.
Desde la calle nos miran abrazados en la ventana:
es tiempo de que lo sepan,
es tiempo de que la piedra se acostumbre a florecer,
es tiempo de que te compadezcas del desasosiego,
es tiempo de que sea tiempo.
Es tiempo.

Paul Celan

La inclusión de estos poemas de Paul Celan en Poéticas es una atención de Biblioteca Virtual BEAT 57 beatcincuentaysiete@hotmail.com
http://ar.geocities.com/beat_virtual



Publicaciones

En esta imagen Zátanyi insiste en los libros. Pero la imagen nuevamente articula como síntesis en el acápite y no solo a modo ilustrativo.

Hay religiosos en la imagen.

Ida y vuelta de manuscritos. Arcos de un espacio interior.

Las publicaciones de Zátanyi son encabezadas desde una mirada, sumamente cauta. Asume con la elección de la imagen el entramado.

Quizás la respuesta a esta imagen, esté en el comienzo de un texto de la autora y que leemos todos, maestro y alumnos. Hay una comunión con sosiego y con ardor.

“La pregunta inicial”

La palabra ‘sagrado’, como Freud indica en su *Tótem y tabú* deviene de ‘sacer’, utilizada en la Roma antigua. “Por una parte, nos dice ‘sagrado’, ‘santificado’, y, por otra, ‘omino-so’, ‘peligroso’ ‘prohibido’, ‘impuro’.” Equivalía a la palabra ‘tabú’ de los polinesios. Es lo contrario a lo común, a lo cotidiano, a lo aceptado. Pero ¿qué es lo que forma, lo que constituye lo sagrado? En general, la palabra ‘sagrado’ se utiliza como equivalente o por lo menos perteneciente al fenómeno de la religión. Sin embargo, el mismo uso idiomático, nos señala que esta palabra, ‘sagrado’, no siempre se aplica con referencia a la religión. ‘Tal cosa es sagrado’ suele usarse en contextos que aparente o realmente nada tienen que ver con lo religioso. Pero en las profundidades de tales expresiones siempre hay algo que se refiere a límites infranqueables. Por ejemplo, cuando se refiere a una costumbre dominical (ir a la cancha, comer determinado menú, etc.), cuando expresa una práctica laboral o profesional (cirugía, electricidad, mecánico de automóvil, etc.), cuando marca un pequeño acto (lavarse los dientes o las manos, respetar

convenios sociales llamados urbanidades, etc.), cuando avisa sobre situaciones límites (la vida humana, las relaciones de la estructura familiar, etc.). La lista se hace muy larga, y a pesar de que es cambiante en cada contexto social, histórico y cultural, siempre en toda parte hay actos, fenómenos, personas, situaciones que se adjetivan de esta manera.”

Marta Zátonyi (2007) “*No es esto ni aquello*”
www.ethosestudio.com

Sitios recomendados

Uno de los lugares poéticos más sobresalientes de su página como reflexión es utilizar para los *Sitios recomendados* un fragmento de una mayólica.

El suelo representado. Construido por la praxis humana.

“Pero si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas:

- 1°. Construir es propiamente habitar.
- 2°. El habitar es la manera como los mortales son en la tierra.
- 3°. El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios.

“Si pensamos estas tres cosas, percibiremos una seña y observaremos esto: lo que sea en su esencia construir edificios es algo sobre lo que no podemos *preguntar* ni siquiera de un modo suficiente, y no hablemos de decidirlo de un modo adecuado a la cuestión, mientras no pensemos que *todo construir es en sí un habitar*.”

Martin Heidegger, “*Construir, habitar, pensar*”
Traducción de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos,
Serbal, Barcelona, 1994

Las palabras de Heidegger abren el universo necesario para pensar en esta sección de la página Web de ETHOS con su imagen.

Si se analiza la pluralidad con que están elegidos los enlaces por Zátonyi se percibe la mano cálida de la autora hacia la propuesta de construir enlaces a distintos sitios para habitar.

Como ventanas posibles para construir.

Como lugares para habitar.

Nuevamente la Cultura de la Otredad en Zátonyi enunciada con una pequeña seña desde un fragmento de mayólica.



Artículo del mes

El sentido de movimiento está presente en este fragmento elegido por Zátonyi: el tiempo apresado en un registro arquitectónico.

La pregunta: ¿es el artículo del mes por su importancia o por su temporalidad?

Con la imagen nos responde inclinándose a la temporalidad.

Todo pasa.

¿Lo que cambia permanece?



Cartelera

Con la elección de esta última imagen fija, Zátonyi poetiza la idea de una cartelera de manera idílica. En el follaje de árboles turgentes varias aves conviven.

¿Un espacio natural, común y rico de alimento que implica quizás un vuelo conjunto?

¿Nos estará invitando a pensar que no sólo de los libros se aprende?

¿Será nuevamente una manera de denunciar los estragos que traen el hambre?

¿O simplemente nos ayuda a reflexionar que con hambre no es posible leer?

También es pensable que lo que no hay hoy, podrá ser mañana: nacerá y crecerá.

Con estas magras líneas hemos recorrido cada una de las imágenes plásticas con que Marta Zátonyi guiona y dirige su discurso en la página Web de ETHOS.

Creo que es momento de avanzar después de algunos de los interrogantes que nos formula la obra a pensar en la relación con el público.

El público

La página Web de ETHOS conjuga curiosamente profusión y minimalismo. La sencillez operativa de la página es un modo de vinculación con el público particular por la problemática que encara, por las preguntas que instala y sus posibles respuestas.

Posee las características de una pieza de alfarería, contiene y a la vez complejiza el contenido por su forma.

No es un problema recorrer operativamente la pieza. Es como una superficie de rotación hecha a la medida de la mano humana. Esta amabilidad funcional (algunos la dan en llamar “amigable” a las páginas o sistemas operativos sencillos) pone de plano el enfoque de la obra con el público.

Pareciera que al aceptar la complejidad del desarrollo de su obra entendiera que es aconsejable la sencillez.

No sobrevuelan ante nuestros ojos como público ninguna pirotecnia visual.

Atesora el delicado equilibrio entre lo poético y lo necesario. No hay excesos formales de ningún orden. La tipografía simple de líneas, la caja tipográfica reforzada por el color arena sobre fondo verde-azulado son algunos de las decisiones que articulan la fluidez con el público.

No hay gritos. El tono que mantiene con el público es sosegado. No por eso tibio.

Zátonyi parece recuperar el trabajo de artistas alfareros como poetas anónimos de la historia del arte: la conexión directa y cotidiana con los planos más complejos de la existencia humana, sin altisonancias.

La relación entre Los embajadores de Holbein y la página Web de ETHOS.



Copyright © 2002 The National Gallery, London. All rights reserved.

Holbein, *Los embajadores*

No es mi intención hacer un análisis de esta obra de Holbein sino ver las coincidencias entre la reflexión que me genera la misma, en franca simetría con la obra de Zátonyi.

Heidegger nos da una primera aproximación a lo que pretendo enunciar:

El tiempo es de penuria porque le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor. Es indigente hasta la propia penuria, porque rehuye el ámbito esencial al que pertenecen dolor, muerte y amor. Hay ocultamiento en la medida en que el ámbito de esa pertenencia es el abismo del ser. Pero aún queda el canto, que nombra la tierra. ¿Qué es el propio canto? ¿Cómo puede ser capaz de él un mortal? ¿Desde dónde canta el canto? ¿Hasta dónde penetra en el abismo?

Martin Heidegger ¿Y PARA QUÉ POETAS?
Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte,
en HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*,
Alianza, Madrid, 1996, pp. 241-289

El puente que representa la obra de Zántoyi , “bellamente engarzado”, la reflexión sobre el dolor, la muerte y el amor subyacen en la página de ETHOS.

Sin desesperanzas le interesa percibir un proceso. No lo digo desde un lugar pesimista, sino como condición existencial del ser humano.

Al frente de *Los embajadores* está la muerte representada en una calavera, distorsionada para hacer soportable la idea de la muerte, no interesa contar una historia, pero si contar la complejidad del proceso. La distorsión cuassi a modo de espejismo se torna en la obra de Zátonyi en un perfume que nos marca nuestra condición finita.

Se enlaza en la mirada con Holbein a través de la sutileza de la perspectiva desde donde nos invita a la reflexión.

Justamente en la portada de ETHOS las imágenes se mueven, en una intermitencia que no encontramos en otras partes del recorrido. ¿Como alerta de la finitud de las cosas?

Los veintiséis años de trabajo escritos en apenas un semitono de verde se conjugan como una suerte de calavera holberiana.



La palabra años en la serpentina del seis, ¿el seis como el Mal que rodean al Bien que traen los años? ¿Es una síntesis contemporánea de San Miguel en lucha o acaso de San Jorge y el Dragón?

Y en este contexto el verde azulado, ¿una síntesis de tierra verde con aguas azules?

¿De qué praderas y aguas nos habla?

Ya no podemos pensar en un artilugio meramente visual. Los rasgos simbólicos de la contracción de Zátonyi son evidentes.

Incluso la inclinación de la tipografía que indica los 26 años es simétrica a la inclinación de la calavera de Holbein. Está fundida y no en contraste, hablando de lo que subyace en nuestra condición de humanos.



Hacia donde vamos, indefectiblemente nos lleva a la idea de finitud.

Pero la elegancia de Holbein al deformar ese dato se ve replicado en la sensibilidad de Zántoyi. Está presente la idea, pero no a los gritos sino como un susurro.

Pero no al punto de asustarnos.

Habla de esta forma de vida al aceptar la muerte. Quizás para no perdernos. Aquí Nietzsche también presente: vivir al menos un tiempo con un cementerio en el jardín de casa, para no olvidar nuestro destino.

En tiempo de penuria contemporánea porque falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor, Zántoyi aprovecha la energía de la ola. No va ni a favor ni en contra, sería inútil, sólo aprovecha su energía. Articula la tradición en lenguaje contemporáneo y reconociendo lo indigente hasta en la propia penuria, porque no rehuye el ámbito esencial al que pertenecen dolor, muerte y amor, construye.

El ocultamiento que propone, en la medida en que el ámbito de esa pertenencia es el abismo del ser, es la fusión. En esto está su canto, que nombra al Hombre.

¿Qué es el propio canto?

¿Es esta materialización, hecha página Web, sus ideas?

¿Cómo puede ser capaz de él un mortal?

¿A través del reconocimiento de su propia finitud?
¿Desde dónde canta el canto?

¿Desde la Internet?

¿Hasta dónde penetra en el abismo?

¿En la esperanza puesta en la Cultura de la Otredad?

Gorgias y el Horror Vacui: otras ventanas a modo de epílogo

*“Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert
son meras supersticiones visuales:
debilidades y molestias de la palabra escrita,
no de la palabra sonora...”*

Jorge Luis Borges, El Milagro Secreto,
(Artificios, 1944; Ficciones, 1944)

Acercándome al final de este ensayo, esencialmente seguimos conversando.

Quizás este sea un rasgo fundamental de la página Web ETHOS de Marta Zátanyi: abrir el diálogo.

Y como toda obra de arte abre un diálogo afortunadamente interminable.

La conversación toma una forma posible.

El diálogo que continuamos en nuestro propio pensamiento y que quizá se enriquece

en nuestro tiempo con nuevos y grandes interlocutores en una humanidad de dimensiones planetarias, debería buscar siempre a su interlocutor... especialmente si este interlocutor es radicalmente distinto. El que me encarece mucho la deconstrucción e insiste en la diferencia, se encuentra al comienzo de un diálogo, no al final.

Hans-Georg Gadamer- Destrucción y deconstrucción (1986)
Traducción de A. Olasagasti en Verdad y método II,
Sígueme, Salamanca, pp. 349-359.
Edición digital de Derrida en Castellano.

¿Por qué el concepto de *horror vacui* a esta altura de mis dichos?
Pareciera que en el fondo de nosotros sigue presente este miedo, este horror al vacío.

“La expresión latina *horror vacui* (literalmente ‘miedo al vacío’) se emplea en la historia del arte, especialmente en crítica de la pintura, para describir el **relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen**. Es una de las características generales del embaldosado matemático o de los densos campos de relleno en los diseños entrelazados celtas.

Algunos ejemplos de horror vacui pueden verse en objetos bárbaros tales como el barco vikingo de Sutton Hoo o la cruz de Ruthwell. También es característico de la estética del Barroco y especialmente del Rococó, y también en la decoración islámica.

El término se asocia especialmente al crítico e investigador italiano Mario Praz, quien lo usó para describir la atmósfera agobiante y desordenada del diseño de interiores en la época victoriana.”

Horror Vacui – Definición de Wikipedia

Nuestra educación, nuestro adiestramiento en la cultura hace lo suyo.

Y justamente este término, *horror vacui*, proviene de nuestra disciplina. No lo creo casual. Alguna vez se pensó que el artista era un adelantado a su época. Creo que básicamente está en su época y eso lo distancia en gran medida de sus contemporáneos. La tradición articula una mirada que por momentos contrasta fuertemente con los sistemas axiológicos imperantes.

Cierta libertad de pensamiento como la de Zátonyi para construir su obra necesita de formación por un lado y audacia por el otro.

“Treinta radios lleva el cubo de una rueda; lo útil para el carro es su nada (su hueco).

Con arcilla se fabrican las vasijas; en ellas lo útil es la nada (de su oquedad).

Se agujerean puertas y ventanas para hacer la casa, y la nada de ellas es lo más útil para ella.

Así, pues, en lo que tiene ser está el interés. Pero en el no ser está la utilidad.”

Tao te Ching, obra atribuida a LaoTse,
(o El libro del tao y de la virtud)
Capítulo 11- (según la traducción de C. Elorduy)

Ya he hablado de lo que creo una postura emergente en Zátonyi: la de un alfarero contemporáneo, elabora con la audacia necesaria la forma sin olvidar la oquedad, el vacío necesario.

Y también como un aguador trasvasa haciendo puentes, enlazando/enlazándonos a través de incontables ventanas, poéticamente. Recordar a Gorgias en este punto con su “la palabra cura” se hace indispensable.

Así también Zátonyi con su palabra en la Web a través de ese imaginario que es ETHOS “agujerea puertas y ventanas para hacer la casa, y la nada de ellas es lo más útil para ella.”

El budismo también hace de la vacuidad (*sunyata*) un concepto central. Recién en el siglo XVII, con Torricelli, Pascal y Guericke, se consintió por primera vez (y con dificultad) a aceptar el vacío.

Desde entonces, entendemos que el vacío es el contrapunto necesario a la presencia de las cosas, y Zátonyi lo construye con esta obra.

De la misma manera que se hace inimaginable la actividad científica sin su instrumental matemático, lo elemental es contar son sistemas de numeración y cálculos operativos.

Eso hoy son obviedades que parecen no requerir mayor explicación. Pero:

“... el sistema de numeración decimal que hoy utilizamos con la mayor naturalidad no siempre estuvo a mano. De hecho, su uso en Europa no es anterior al siglo XV; y no fue un producto de la ciencia occidental. Tuvo que ser importado de la India a través de la mediación árabe: por eso, a ese sistema de numeración lo designamos también como “cifras árabes”.

Pues bien, el sistema de las cifras indo-árabes, que técnicamente hay que llamarlo “sistema posicional decimal con cero operador”, tiene uno de sus fundamentos principales en el uso del cero. Se ha dicho que el cero es la principal contribución de la India a la cultura universal. Sin cero no habría sistema decimal posicional, como tampoco habría sistema binario –ése en el que la información digitalizada es reducida y tratada en toda clase de instrumentos de la tecnología más reciente.”

Albert Ribas, La Web del Vacío.
Artículos “En los límites de la realidad: el vacío”
Mundo Científico - La Recherche, núm. 202 (junio 1999), p.41-45

Quizás a nuestro entender esto es lo relevante de nuestro ensayo sobre esta página formulada por Zátonyi. No es sólo una película digitalizada, no es sólo una instalación con sensores digitalizados, ni sólo fotografía digital. Es todo esto y un plus: usa el médium natural de la Internet aprovechándolo no en una única dirección.

Pensar entonces ETHOSESTUDIO como obra de arte, es posible.

No quisiera plagiar a Gadamer, pero nada más preciso a estas alturas que recordar la crítica de Derrida a Heidegger respecto a la interpretación que éste hace de Nietzsche. Le señala justamente que las metáforas de Nietzsche no las pensó como una realidad unívoca.

Zátonyi con su obra - al igual que Nietzsche en su variedad - “está por un lado, con la desconcertante riqueza polifacética y el incesante juego de disfraces que parecen disipar las audacias mentales y por el otro, con la pregunta que se le puede formular: ¿qué significa el juego de esta audacia?.”

La moneda tiene su reverso.

2.2 La estética masculina argentina contemporánea: un estudio posible a partir de la fotografía masculina de Martín García Olivares

Introducción

El artista es su propio modelo a veces, pero el verdadero modelo en estos casos que analizaremos no es el varón sino al fotógrafo, ya sea *in acto* o con sus atributos.

Las relaciones entre fotógrafo y modelo se modifican.

El fotógrafo Martín García Olivares puede liberarse de su imaginación porque en esta instancia no tiene obligaciones morales.

Consideramos que a partir de este momento se puede hablar de autorepresentación.

Rompe con la ficción y se concede toda una serie de transgresiones con respecto a la realidad del sujeto que es también modelo.

En el decir de Carolina Bernardette:

“En aquella etapa, el pintor se apropia del tema para mejor transfigurarlo, y sobre todo, para liberarse de él. No se somete a ninguna regla sino que, al inverso, somete el mundo, los temas y modelos a sus exigencias artísticas.”

Para Joëlle Moulin, el autorretrato en el siglo XX es la identificación suprema del artista con su arte, reflejo a la vez de sus aspiraciones personales y estéticas.

Una dimensión del autorretrato moderno es la metamorfosis; o mejor dicho, el reflejo en el arte de la nueva visión del hombre contemporáneo en permanente evolución.

Por metamorfosis se entiende al conjunto de transformaciones morfológicas que el artista experimenta en la figura humana, y en su propio cuerpo en el caso de la autorepresentación.

En varias producciones artísticas actuales, es como si el artista confundiera voluntariamente el referente, el tema, el objeto de arte y el modelo. Conviene pues, el término de autorepresentación para designar las obras en los que un artista da a ver su imagen.

¿Es la verosimilitud de la representación con respecto al referente fotográfico pura ficción? ¿Los artistas habrán perdido el punto de referencia?

Cindy Sherman, explica sus realizaciones fotográficas diciendo “*Ce portrait, c’est moi mais ce n’est pas tout à fait moi*”. (Esta foto soy yo pero no muy yo).

Todos sus autorretratos fotográficos se llaman *sans titre* y la representan bajo los rasgos de otros personajes, sea una virgen, un Baco o una vieja. No indican nada y no sabemos si son autorretratos o retratos de figuras ficcionales. ¿Quién es el verdadero tema del autorretrato contemporáneo o de la autorrepresentación contemporánea?

Mi estudio dedicado a ciertas fotografías de Martín García Olivares se orienta también en torno a esta problemática.

Utilizaré una forma de análisis recuperada de un trabajo previo, para organizar de alguna manera, en lo posible holística, mi mirada acerca de las producciones de este artista.

Dos antecedentes del tema del desnudo masculino en Argentina

No quisiera de dejar de hacer mención a dos fuertes referentes en la fotografía nacional, que han abordado el tema pero no desde el punto de vista pictorialista: Annemarie Henrich y Ataúlfo Pérez Aznar.



A.Henrich -Desnudo 1-1949

En 1949 Annemarie Henrich realiza esta toma.

El cuerpo masculino es utilizado como soporte de un tema mayor que es el tratamiento de las luces y las sombras.



Ataúlfo Pérez Aznar - *Alemán su casa*-1986

Ataúlfo Pérez Aznar respecto al tema del desnudo desarrolla en una entrevista de la revista *Fotomundo* las siguientes reflexiones:

“En el desnudo que se hacía entonces era muy evidente el criterio pictorialista, lo lindo, lo esteticista. Tenía que ser una modelo tipo publicitaria y enaltecer sus cualidades. Pero yo diferenciaría lo lindo, de lo bello. Mis desnudos no son por el cuerpo mismo, lo que me interesa del desnudo es la personalidad de estos individuos. En aquel momento, desvestirse ante la cámara y asumirlo públicamente era duramente evaluado externamente. Sin embargo, más que desnudos son retratos de la mayor intimidad a la que el ser humano puede acceder. Muchas veces hemos escuchado de retratos que desnudaron al personaje. Lo que me interesa del desnudo es la mirada, la tensión muscular, la pose, todo lo que demuestra que no les resulta tan fácil posar, pero que lo asumen como parte de su compromiso con el mundo: yo soy yo, vestido, desnudo o como se me cante.

Cuando empecé a sacar desnudos masculinos, sobretodo un desnudo al lado de una cocina (también ilustra la nota), los “opinadores” de la fotografía plantearon que era de mal gusto. Esos trabajos fueron censurados.” ⁽¹⁾

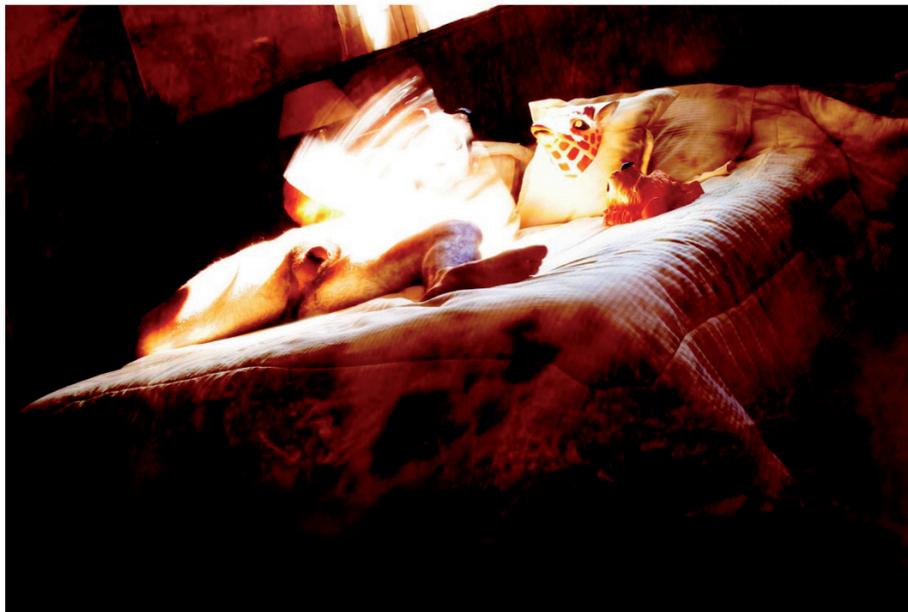
¹() Ataúlfo Pérez Aznar: Su visión de la fotografía, por Silvia Mangialardi-Revista Fotomundo/2005

Tres fotografías al desnudo

I UNO

Yacer, yacer y yacer

“In dreams begin the responsibility”
(“En los sueños comienza la responsabilidad”)
W.B. Yeats



Martín García Olivares- *Porque Yo es Otro*- - 2001

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

Acerca de la materialidad de la obra

Esta toma del año 2001, es una de una serie del propio autor capturando su imagen con la cámara en automático.

Coloca en primer plano a la cama como soporte, generando cierta fusión formal por la luz y por la captura del movimiento que funden a la cabeza del personaje con la propia cama.

¿Simbiosis entre objeto y sujeto?

El cromatismo de la imagen es cálido, casi crepuscular.

El clima claroscuro está enfatizado y reforzado con el juego diagonal de las formas, dejando ciertos objetos *cuassi* infantiles librados al poder evocador de las sombras.

Acerca del canon o de la tradición

Martín García Olivares presenta una mirada con fuerte influencia pictórica en el tratamiento de la luz y el color.

Las referencias barrocas, de un tenor al mejor estilo Caravaggio se hacen presentes.

La composición diagonal efectivamente responde a esta mirada tomando contemporaneidad en la captación del movimiento de la figura.

En las imágenes que presento no sólo podemos ver una fuerte analogía compositiva y cromática sino también un tratamiento de la luz perfectamente asociable al período barroco señalado.

La referencia a la luz desde la ventana está presente en La vocación de San Mateo y la decisión del desnudo y su cromatismo en la piel, encuentran su correlato en el San Juan Bautista.



Il Caravaggio *La vocación de San Mateo* (1599)



San Juan Bautista(1602)

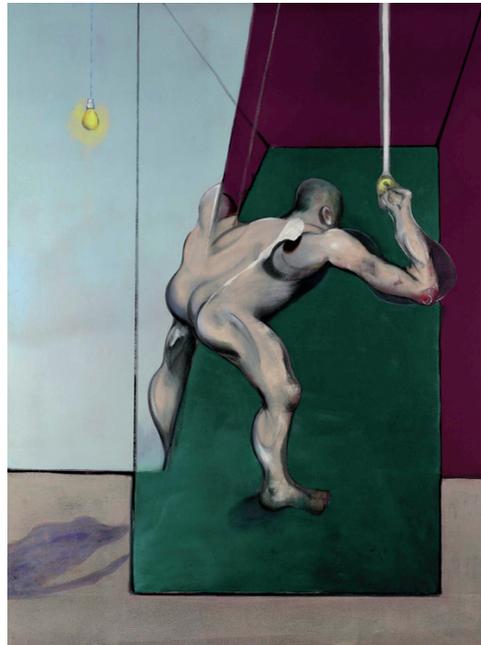
Sin duda la contemporaneidad está dada por la explicitación de los genitales adultos del personaje, solitario en una gran cama.

Aquí pareciera imperiosa la mirada de Francis Bacon en la cultura visual del M.G.O.

Los ejemplos de varones solos y yacentes, cierta cuestión de suplicio cristiano o de condena se entrecruza.

¿La deformidad pone sus reglas como autorreferenciación?

El fotógrafo establece en esta posible analogía una relación al canon pictórico europeo de manera poderosa y no casual.



**Estudio del cuerpo humano. Hombre encendiendo la luz'.
Francis Bacon**



**Estudio para Crucifixión - 1962. Oleo sobre lienzo.
Francis Bacon**

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

Acerca del orden metafísico

La potencia del canon enunciado en la mirada de lo masculino en M.G.O establece ciertas posibles preguntas acerca del la soledad del hombre, no la humana, sino la del varón de hoy.

¿Qué espera este varón desnudo, decapitado, en la cama?

¿El sueño como pequeña muerte?

¿Qué infiernos lo someten en este yacer?

¿Es el movimiento de cabeza de la figura una captación del gesto de negación a esta situación?

¿Es un comienzo de rebelión?

¿En qué radica esta rebelión?

¿Es la negación a aceptar a la anatomía como una condena?

Acerca del orden contractual

Esta fotografía establece en su título una relación directamente verbal con la imagen: *Yo es Otro*, colocando el acento en un Yo que no es sólo unos genitales, ni un fragmento de hombre en la cama.

¿Quizás esté denunciando que no existe un único Yo?

¿Esta poniéndonos en alerta sobre el curso dialéctico de construcción del Yo con el Otro?

La afirmación del título es resignificada por la captación del movimiento de cabeza.

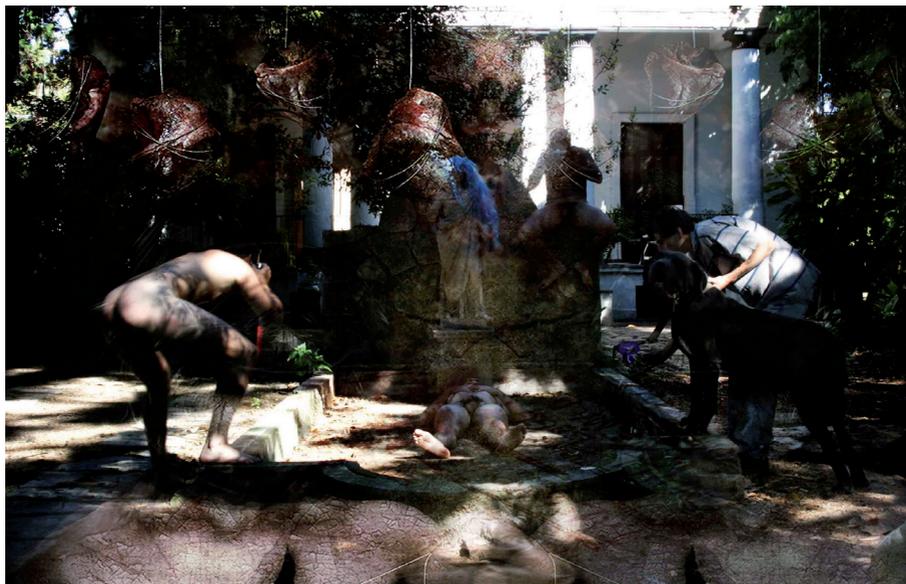
Esta afirmación del título para con el público, quizás se torne más en una pregunta que en una afirmación.

II DOS

La suntuosidad de la carne

“Todo espíritu profundo necesita una máscara: aún más, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da.”

F. Nietzsche-en *Más allá del bien y del mal*,
Sección segunda “El espíritu libre”



Martín García Olivares - *Autorretrato I* -100x72 cm.-2002

Acerca de la materialidad de la obra

La exaltación de la carne tanto viva como muerta como ansia y como representada es llevada al paroxismo en esta obra.

Cómo se expresa lo indecible. Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte

El equilibrio de la composición es axial, rígido.

La rigidez de la muerte dialoga con el esquema compositivo.

El espacio neoclásico contrasta y se adhiere entre la blancura de los mármoles y ciertos tonos de la piel.

Pareciera que el palpitante de la carne blanca, epitelial, es desgarrada en contraste tonal. Los carmines de la carne atada y suspendida en transparencia son atendidas por la bestia, el perro, mientras que la atención humana está en el cuerpo que yace en el centro de la escena.

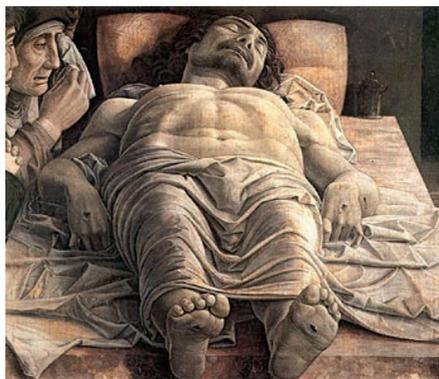
La luz diurna hace del espacio de la puesta en escena una descarnada escena bucólica donde el encuentro con la mismidad del que fotografía es como la mirada de un forense.

¿El crimen está en profanar lo clásico?

¿El crimen está en des-erotizar el cuerpo?

Acerca de la tradición o canon

La figura tendida en el centro de la escena está fuertemente enraizada desde la tradición por un lado, con el *Cristo muerto* de Mantegna pero quizás también en línea temporal actual a la fotografía de Alborta de la *Muerte de Che*.



Andrea Mantegna. Cristo Muerto, (c.1490)



Freddy Alborta-Muerte del Che-1967

Esta comparación que ya ha sido elaborada por Martine Jolie ⁽²⁾ se reencarna desde aquí, desde el Río de La Plata afirmando la tradición académica clásica.

El imaginario de M.G.O. es atravesado por la mirada europea renacentista siendo a su vez reforzada por un espacio escenográfico existente en La Plata pero más próximo a la tradición fundacional de la ciudad en cuanto a la construcción del gusto.

Sin duda el canon de la pintura es reelaborado desde la fotografía generando eclecticismo con la presencia de la cámara en el plano de la composición.

Acerca del nivel metafísico

La pregunta acerca de la muerte es bastante obvia pero en *el cómo* radica la mirada del autor.

La ironía presente como metáfora en esta especie de jardín o cementerio lujoso, decimonónico, adquiere ribetes de crueldad al exponer los colgajos de carne.

¿Somos carne y nada más que carne?

¿Alimento de las bestias?

¿A qué mastines alude?

Pero ¿Por qué la muerte se fraguó en esta puesta en escena en un joven (el propio autor) como muerto y multiplicado como sujeto de la acción de fotografiar?

² () Jolie, Martine (1994)La imagen fija-pag. 172-edit. La Marca-2003

¿De qué muerte nos habla?

¿Qué cosa hay que “registrar”?

Hijo de una generación devastada por la última dictadura militar en la Argentina, García Olivares nos invita a pensar en el significado de la “*muerte en vida*”.

La contradicción humana está presente al oponer esta cuestión a la trascendencia de una toma fotográfica, a la trascendencia que implica hacer arte.

Acerca del plano societal

Acerca de este nivel hemos avanzado un tanto con las preguntas que instala el plano filosófico pero ajustándonos a los valores societales en curso, este trabajo posee solidez formal pero litiga.

Pareciera que un aura de rebelión de artista romántico aspira a escandalizar pero con mesura.

Cierto halo pornográfico no se halla en el desnudo masculino sino en la voracidad a la que se alude. Cierta aire necrofílico irónicamente trazado, como he dicho, podría en todo caso poner en ascuas al espectador.

Pero siendo formalmente una obra estable, las veladuras quizás revelen en cierto campo del gusto actual, una tranquilidad inquietante.

Más que *Autorretrato* como reza el título, es una especie de autobiografía puesta en imagen que recorre no sólo un imaginario posible sino también una especulación.

III TRES

Cuando los hombres tienen cola

*“En todo gran arte hay un animal SALVAJE domado.
En Mendelssohn, por ejemplo,
no lo hay. Todo gran arte tiene
como fundamento los instintos primitivos del hombre.
No son la melodía (como, por ejemplo, en Wagner),
sino aquello que da su profundidad y fuerza a la melodía...”*

**Wittgenstein, Ludwig. Observaciones.
Siglo XXI, México, 1981. p. 74**



Martín García Olivares-Serie de escena II-2003

Para esta tercera serie no redundaré en la enunciación del esquema de análisis ya elaborado para las series anteriores.

Creo que el lector lo agradecerá a esta altura del presente trabajo.

Desviaciones mediante – aunque necesarias - volvamos a esta última serie para pensar el tratamiento de lo masculino en la obra de M.G.O. Este conjunto de hombres recupera lazos con el éxtasis del estado dionisiaco.

Se perfila en el conjunto.

Varones en variadas posiciones gestan una escena donde entra en juego los canones de los grupos escultóricos griegos del período alejandrino. Cierta cuestión agónica en la torsión y posturas de los cuerpos bien pueden recordarnos al Laocoonte.

Si bien la poética de una manguera de un secarropa poco tiene que ver con el mito, formalmente dialoga en una dirección simétrica.



En esta serie lo obvio y festivo juega su papel.

La mirada de lo masculino, cierta erótica y desenfreno, se pone de manifiesto sin atarse directamente a una mirada gay.

¿Somos tan modernos? nos interroga la imagen.

La figura que se asoma por la derecha de la fotografía pareciera querer impedir que la manguera haga lo suyo.

El placer masculino prohibido es puesto en tela de juicio.

Las luminarias en la pared, como dos lunas sobre ladrillos ponen un dato particular: una mano se recorta sobre una de ellas como queriendo apoyarse en alguna deidad contemporánea de lo femenino.

Las botellas con su contenido apenas consumido no alcanzan a justificar el desenfreno estático, no se justifica la situación más que por un juego casi descarado de aquello que no se debe hacer.

¿Qué esconde desde lo autorreferencial la burla?

¿Quién dice que los varones no pueden a veces dejar de ser proveedores?

Y a la vez en la elección de las posturas se evita el amaneramiento, digamos la mariconada para hacer del placer y del encuentro masculino una ceremonia congelada en algún lugar del subconsciente.

Conclusión como constante provisionalidad

*“Macho, s. Miembro del sexo insignificante.
El macho de la especie humana es generalmente conocido (por la mujer) como
Simple Hombre.
El género tiene dos variedades: buenos proveedores y malos proveedores”.*

Ambrose Bierce-Diccionario del diablo

Estas tres fotos seleccionadas pertenecientes a tres series del fotógrafo Martín García Olivares me permiten atisbar ciertos cambios en la mirada de un joven artista.

Hay un tiempo circular donde la tradición plástica atraviesa al concepto de la fotografía de una manera rotunda, proponiendo con ello una visión del mundo.

¿Será la enseñanza de la composición de la fotografía en la Argentina una fiel esclava de la mejor tradición del centro de Europa?

¿Qué Renacimiento calma la necesidad de expresar los íntimos infiernos como una reencarnación de Rimbaud?

El horizonte formal de García Olivares prueba los límites entre lo políticamente correcto y una argumentación radical en su poética visual.

Poética que pareciera carcomer, a fuerza de insistencias canónicas, purismos formales y desparpajo jovial, carácter masculino ortodoxo para dar a luz otra versión.

Como heredero de la mejor tradición católica en Latinoamérica se hace cargo y rompe con la idea de macho de los años del tango y busca lo esencialmente humano que hay, incluso, entre las piernas de un varón.

2.3 Otro caso

A la luz de la operatoria que he venido desarrollando en los casos visuales presentados, me remitiré ahora al campo de la poesía, a través de una obra de la escritora contemporánea platense, Beatriz López Cristóbal. A partir de la poesía, le daré proyección a mi propuesta.

Hendidura

El viento encuentra la hendidura,
Por más que creamos apartarnos.
Y entra con tierra, con muchas hojas,
con llovizna, con bichitos.
Adentro gira como una calesita.
Ya conocemos esa calesita.
El viento parte las hojas secas,
y algo en nosotros
que tiende a quebrarse.
Algo que busca desgastarse.
El eje alocado
que a mí me moviliza
la temporada de vientos,
Como un mecanismo
a punto de descontrolarse.
En la aparente quietud
de la casa en que me aísló
aparece una forma atávica,
como el ciclo repetido
de las estaciones,
que desata el desastre.

Como cada vez que pasa,
no sé qué hacer con el viento.
El viento encuentra la hendidja
Y gira como un remolino.
Y yo en mi casa, acosada,
no sé qué hacer.

Beatriz López Cristóbal/2011

Desde la perspectiva del Encuadre y de los sustratos del fenómeno artístico, esta poesía pone de manifiesto la forma de reencuadre permanente. Lo cambiante y el ritmo circular son los rasgos dominantes del tono literario y su opuesto complementario. Es casi tautológico hablar de reencuadre en las artes que se despliegan en el tiempo, sin embargo esto no ha sido explicitado aún en estos términos.

Evidencia desde un afán de *nosotros* su mirada, su puesta en acto de la ausencia de fronteras entre lo propio y lo colectivo. Nos involucra, nos persuade en su escudriñar.

Su propuesta es frontal y el tópico queda engarzado en la materialidad de sus palabras. La elección de vocablos, de un arco restringido de ellos, es una necesidad de ocultar su postura crítica sobre la desazón de lo indecible.

El marco de encierro es implícito, alude a una tradición de mujeres poetas que militan la intersubjetividad. No dedica su poema ni a un afecto puntual ni a un tácito exacto. Quizás algo de su tono recuerde a Alejandra Pizarnick, ¿o lo lleva grabado en su formación?

Las filtraciones que nos permite se tornan visibles en cuestiones concretas de su emocionalidad y a la vez declararse incompetente.

Las palabras “eje”, “mecanismo”, “descontrol” y “quietud” son contrastadas con las “hendidjas” y los “bichos”. Las adjetivaciones ponen en tela de juicio lo estable: las seguridades de ciertas evocaciones son puestas en litigio.

El eje es “alocado”, el mecanismo “a punto de descontrolarse”... Todo el aparato poético, lo psíquico reunido a lo social, rompe con la falacia de lo público y lo privado. No hay física apelable, en su decir, que no tenga fragilidad. La potencia expresiva es evasiva, declara conocer un mundo estructurante que, como creencia, se rompe frente a la experiencia vital. “Algo”...nos dice, sutil e irrefrenable al elegir este término: lo que no se puede decir, lo que no se puede nombrar. Con su carga de intensidad, como un poco, como mucho.

La imagen de la calesita como tópico se hace expresa, rotunda, como aquello que corroe un *algo* vinculado quizás a la infancia y a la primera adolescencia. Y al hacerlo nos advierte, nos pone en alerta acerca de los resquebrajamientos que tiene toda cuestión supuestamente monolítica en el campo de la emocionalidad y de los mandatos. Los vientos que se filtran por breves momentos son casi como el aleteo del desengaño de sí misma.

La experiencia toma cuerpo formal, dialoga con nosotros con breves gestos de complicidad, diciéndonos ¿quién no ha vivido o vive esto? para finalmente decirnos lo que queremos olvidar: todo muere, todo pasa, todo se rompe...

Y en su condición de agrietada, *Hendidura* es el título, de cosa resquebrajada, periclitada de alguna forma, nos pone en pie de guerra.

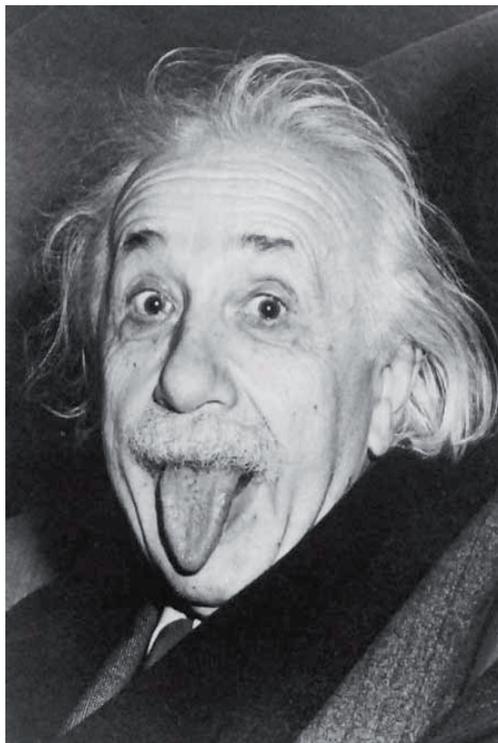
En este breve análisis de un hecho literario, ya no apelo a segmentar en los cuatros sustratos del fenómeno artístico ni a cada apartado del concepto de encuadre. Puesto en discusión el aporte de otro modo de abordar la experiencia estética como fuente de conocimiento, ya no puedo ni debo seguir categorizando lo que en un principio me resultó necesario poner en discusión.

Sería un oxímoron si no tomara en cuenta la advertencia que anida en el trabajo de Beatriz: generar una nueva (relativamente nueva) operatoria para el análisis del hecho estético que no se transforme en un atavismo. Y sin olvidar lo que en dichos de Marta Zatoryi es estar “siempre en la criba de lo que se puede y lo que se quiere”.

3- Una alternativa posible de análisis desde las herramientas que aporta el enfoque estético sobre un caso no estético.

El gesto y el olvido de lo singular.

Un ensayo a modo de sonata desencantada



“La magia del encantamiento se apoyaba precisamente - como ya lo señalaba Adorno - en la convicción de que la entidad única no puede producirse en serie. La racionalidad desencantada, en cambio, se propuso abandonar lo singular. Pero la racionalidad responsable de tal liberación y al mismo tiempo abandono, hoy ya no puede dar cuenta de su superioridad. Tampoco cumplió la promesa de armonizar el mundo y sí propició formas de destrucción.”

Alicia ENTEL (inédito)

Cuerpo y comunicación

Reflexionando acerca de la teoría y crítica del pensamiento contemporáneo no pude dejar de pensar en la estructura de la sonata clásica.

Esta asociación poco tiene de libre, ya que la coincidencia formal que señalo como pertinente al momento de escribir un ensayo, es notable.

La *sonata clásica* ⁽³⁾, la forma más difundida de esta forma musical, es una obra que consta de tres o cuatro movimientos, escrita para uno o más instrumentos

1. un *allegro complejo* dotado o no de una introducción, en el que el tema ya se expone, desarrolla y recapitula preliminar pero extensamente; estas tres secciones adquieren el nombre de Exposición, Desarrollo y Reexposición.

La Exposición consiste de dos temas, el primer tema “A” está en la tonalidad de la sonata y el segundo en una tonalidad vecina (para sonatas en tonos mayores por lo general al quinto grado y en tonos menores al tercer grado o relativa mayor).

Entre el tema “A” y el “B” hay un puente sin mucha importancia melódica que modula de una tonalidad a la otra.

Tras el tema “B” hay una coda de la exposición en la que se puede volver a la

tónica inicial o mantenerse en la tónica secundaria propia del tema “B”.

2. un movimiento lento, *andante, adagio o largo*;
3. un movimiento en forma de *danza, minuet o a veces scherzo (juego, en italiano)*
4. un *nuevo allegro*, menos formalmente estructurado que el inicial *allegro da sonata*.

Pero respecto de la idea de ensayo aclaro que lo tomaré en sentido literal: *ensayo, ensayar, lo propio*. El ensayo no sería inespecífico, sino más bien un boceto que “no cierra” y pone en juego fuertemente la subjetividad. Creo conveniente aprovechar como Encuadre, la unidad formal de la sonata, dada la complejidad de cuestiones que me surgen. Cuestiones considero necesarias pensar.

Quizás mi ambición sea excesiva para un ensayo, pero de ensayar se trata y allá vamos.

Por lo tanto los dos temas de mi estudio ⁽⁴⁾ a modo de sonata son:

- Las trampas en el *decir/hacer* como formas del cinismo anunciadas en la *Dialéctica del Iluminismo* de Max Horkheimer y Theodor Adorno.

³ () No profundizaremos en las ideas de S.XVIII para este caso. Sólo apelaremos a esta forma poéticamente para el presente trabajo.

⁴ () Nota del autor: Si bien esto *prima facie* no está encuadrado directamente en mi camino hacia una tesis doctoral sobre la Dirección de arte en la Argentina y Latinoamérica, me permito sumergirme en las reflexiones que el seminario de la Dra Entel propicia.

- La crítica a lo *políticamente correcto* en términos de uso contemporáneo.

A partir de estos dos temas transitaré ciertos datos que por su singularidad quizás nos permitan entrever una sospecha: la encrucijada contemporánea de propiciar la particularidad pero bajo ciertas reglas alienantes.

Los gestos elegidos a modo de *scherzo* son: ‘la foto de la *sacada de lengua* de Einstein’, ‘el dinero que aporta Félix Weil al Instituto de Investigaciones sociales y ‘el epitafio de Walter Benjamin en el periódico *Afbau* de Nueva York’ .

El *proyecto ExArgentina*, impulsado por el Instituto Goethe de Buenos Aires en el 2002 será una suerte de corolario del ensayo.

Del mismo modo que el artista elige un encuadre para componer su obra, el crítico, el filósofo o el pensador también hacen un encuadre posible como aproximación al asunto que los ocupa.

En este caso elijo ensayar a partir de una forma estética – la sonata - como modo posible de Encuadre crítico de una producción cultural del orden filosófico.

Aspiro humildemente a que con el presente Encuadre logre explicitar el potencial de mi propuesta aplicado a otros campos de las humanidades.

Allegro Complejo: cuando el pensamiento no es sólo palabra

Al definir la estructura de la forma sonata en la introducción, señalé que en el primer movimiento, la exposición, consiste de dos temas: el primer tema “A”, está en la tonalidad de la sonata y el segundo “B”, en una tonalidad vecina.

Es evidente que el tema “A” marca *la tonalidad*, esta *tonalidad* será tomada de la *Dialéctica del Iluminismo*.

El segundo tema “B” tendrá como *tonalidad vecina*, la postura de Diógenes de Sínope.

Carezco de ingenuidad para expresar estas marcas.

Vayamos a la cuestión:

Exposición

Tema A: La dialéctica del Iluminismo

En el prólogo a la primera edición alemana de *Dialéctica del Iluminismo* (1947), Max Horkheimer y Theodor Adorno advierten que:

Si la vida pública ha alcanzado un estadio en el que el pensamiento se transforma inevitablemente en mercancía y la lengua en embellecimiento de ésta, el intento de desnudar tal depravación debe negarse a obedecer las exigencias lingüísticas y teóricas actuales antes de que sus consecuencias históricas universales lo tornen por completo imposibles.

La denuncia que hacen acerca del comportamiento de la palabra como cómplice de intereses espurios propone un gesto frente al consenso social, un gesto irreverente de exhortación a la desobediencia como forma crítica. Una actitud crítica sin más.

¿Qué intereses subyacen a ciertas formas teóricas e incluso académicas para asegurar que las cosas deben ser de un modo y no de otro?

El desencanto respecto de la prometedora idea de que el *logos*, la palabra y las ideas de alfabetización decimonónicas serían nuestra salvación, es inaugurado antes de la primera Guerra Mundial y puestas en forma en la *Dialéctica del Iluminismo*.

La misma esperanza destrozada por el aparato bélico de la Primera Guerra que industrializó la muerte, la romántica esperanza de una nueva Revolución Francesa como “higiene” que impulsaba las ‘razones’ futuristas, se vio desencantada por un humanismo des-humanizante.

Nos vemos obligados a advertir sobre los peligros que conlleva ‘meter todo en una misma bolsa’, característico de las teorías tradicionales. Proponer ‘a cada cosa una mirada’, una suerte de ‘cuerpo a cuerpo’, es intentar desistir de las teorías que obligan a meter al camello por el ojo de la cerradura y donde el objeto de estudio es apenas una excusa y no, el determinante de la metodología de análisis.

Sin adentrarnos en cuestiones de interpretación, *Crátilo*, discípulo de Heráclito, retoma sus postulados y los lleva más lejos aún, al afirmar que “uno no puede bañarse ni una sola vez en el mismo río”, ya que si el mundo está en continuo cambio, el río no escapa a esa dinámica. Ni nosotros ni el río (en constante movimiento) somos los mismos. La mutación es constante.

La metáfora de desnudar la depravación – utilizada por Adorno y Horkheimer - de embellecer con palabras para edulcorar, como con una es-

pecie de anestesia, los sentidos, bien puede aplicarse al sentido de ciertas imágenes en el escenario contemporáneo.

La estetización del horror hoy es moneda corriente.

Desde los murales acerca de la injusticia que los niños deben pintar (¿ilustrar?) junto a sus maestros de plástica hasta la parafernalia de reflexiones oportunistas acerca de la última dictadura militar en la Argentina, son apenas muestras de lo que bien han señalado estos autores.

Tema B: Diógenes de Sínope

Encuentro fuertes conexiones (¿tonalidad vecina?) entre la *Dialéctica del iluminismo* de Theodor Adorno y Max Horkheimer con el quinismo de Diógenes de Sínope.

Si nos remontamos en la historia, Diógenes de Sínope (Διογένης της Σινώπης) (Sínope 412/Corinto 323 a.C.) filósofo griego de la escuela cínica, no legó a la posteridad ningún escrito; la fuente más completa de la que se dispone acerca de su vida es la extensa sección que Diógenes Laercio le dedicó en su “*Vidas de los filósofos más ilustres*”. Sabemos menos de la doctrina de Diógenes que de su vida. Como otros de los cínicos, se preocupó menos de formar escuela ⁽⁵⁾ que de llevar una vida recta, de acuerdo con los principios de autonomía y desprecio de los usos de la sociedad.

Podemos, sin embargo, distinguirlo de su maestro Antístenes en varios aspectos. De éste se dice que consideraba la propiedad como un impedimento para la vida; Diógenes, sin embargo, no le daba valor alguno; se dice que enseñaba que el robo era admisible, pues “todas las cosas son propiedad del sabio”. Otras doctrinas son comunes a ambos: la idea de que la virtud consiste fundamentalmente en la supresión de las necesidades; la creencia de que la sociedad es el origen de muchas de éstas, que pueden evitarse mediante una vida natural y austera; el aprecio por las privaciones al punto del dolor, como medio de rectificación moral; el desprecio de las convenciones de la vida social y la desconfianza de las filosofías refinadas, afirmando que un rústico puede conocer todo lo cognoscible.

El rechazo cínico de las formas de civilización establecidas se extendía al ideal de *paideia* que llevaba a los jóvenes griegos a practicar la gimnasia, la música y la astronomía, entre otras disciplinas, para alcanzar la *areté*; Diógenes sostenía que, si se pusiera el mismo empeño en practicar las

⁵ () Sabemos que la llamada Escuela de Frankfurt no tuvo la aspiración de constituirse como tal, sus representantes escribieron en una dirección que los reúne pero no los homogeneiza, el término se acuñó posteriormente.

virtudes morales, el resultado sería mejor. Despreciaba también la mayoría de los placeres mundanos, afirmando que los hombres obedecen a sus deseos como los esclavos a sus amos; del amor sostenía que era “el negocio de los ociosos” y que los amantes se complacían en sus propios infortunios. Sin embargo, consideraba que el coito era una necesidad física; es conocida la anécdota de que frente al escándalo que provocó al masturbarse públicamente en el ágora, comentó desdeñosamente que desearía poder saciar el hambre simplemente frotándose el vientre.

El *decir / hacer*, el *hacer/decir*. La praxis puesta en juego.

Desarrollo

El término *cínico* es uno de esos términos que han ido perdiendo su significado original y transformándose en otro distinto al que tuvo en sus orígenes. Tanto es así que hay algunas propuestas para usar los términos *quínico* o *kínico* ⁽⁶⁾ con el fin de diferenciar claramente el concepto, es decir, diferenciar el concepto de *cínico* en sentido filosófico, de su sentido popular. Filosóficamente, se trata de retomar o de pensar de un modo nuevo y diferente algunos temas antiguos, ya que el paso del tiempo ha velado su significado y lo ha convertido hoy en poco más que un insulto.

Aquí podemos aproximarnos aún más a la idea de conexión entre la mirada de Adorno y Horkheimer y Diógenes de Sínope en cuanto a la tensión con la sociedad que genera el espíritu crítico de A. y H. y su semejanza a la tensión que generó Diógenes en su tiempo.

La proyección hacia el porvenir dependiente de una actitud crítica, que de algún modo incluyen formas tradicionales, están presentes en ambas posiciones.

Pero con esto no estoy asegurando que Adorno y Horkheimer hayan abrevado en Diógenes de Sínope. Trazo una posible línea de conexión para pensar el presente en activo.

Reexposición

En el filósofo, hombre de amor a la verdad y de vida consciente, vida y doctrina tienen que estar siempre de acuerdo.

El centro de toda doctrina es lo que de ella materializan sus seguidores. Esto quizás pueda entenderse como una suerte de sentido idealista, como si la función filosófica fuera a poner a los hombres sobre la pista de ideales inalcanzables. Pero no: si el filósofo es llamado a vivir lo que

⁶ () SLOTERDIJK, P. (1983) *Crítica de la Razón Cínica*-Biblioteca de ensayo Siruela (2003) España. pag .175

dice, entonces su tarea es, en un sentido crítico mucho mayor: la de decir lo que vive y cómo lo vive.

Adorno y Horkheimer en este punto entienden a la teoría crítica como constructiva; como una racionalidad más alta y amplia que la meramente especulativa racionalidad científica tradicional. El pensamiento constructivo no consiste en la formulación de hipótesis verificables; la teoría crítica se constituye en una relación dialéctica con la teoría tradicional.

Lo que importa es la no aceptación del *status quo* histórico-social y una posible formulación de un esquema dentro del cual pueda insertarse un pensamiento acerca del futuro.

***Andante:* Lo que dice la palabra sobre el gesto**

“La doctrina de que todo conocimiento humano, por su propio sentido, está referido a la *praxis* fue uno de los elementos fundamentales de la filosofía antigua. Aristóteles pensaba que las verdades conocidas debían conducir a la *praxis* tanto en la experiencia cotidiana, como en las artes y las ciencias.”

Marcuse, H (1937)

Acerca del carácter afirmativo de la cultura
Cultura y Sociedad, Buenos Aires, Sur, 1970, trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés.

La *sustitución por generalización* ha sido uno de los graves problemas de la ciencia y desafortunadamente ha rebasado su propio campo para instalarse como modelo de pensamiento o de creencia.

Generalizar es condicionar en un *a priori* universal a las personas de tal manera que sean previsibles en sus pensamientos y sus acciones. ¿Sería como decir *controlables*? Cierta mirada cientista de las cosas reduce el mundo a fórmulas, impugnando con esto sus particularidades.

No negaré la validez de la ley de gravedad pero sería esperable convenir en que no necesariamente todas las cuestiones humanas se puedan ubicar en este rango.

Tampoco negaré cuestiones biológicas: somos humanos y no solamente constructos sociales; podemos identificar las diferencias afortunadamente pero no por ello creer que la diferencia entre el que escribe y el que me lee,

sea la misma que hay entre un perro y un lagarto, si se me permite. Podría afirmar que somos humanos al menos en el marco de las zoonecesidades.

Hasta las piezas de un conventillo tienen un patio común; pero esto es un acuerdo posible, no una ley.

Ya William Blake se refirió a la necesidad de conservar la *santidad de la particularidad*, aquel nodo intraducible de cada experiencia humana.

La búsqueda de los universales rompe con la singularidad.

Singularidad que se preserva hasta en las extensiones de un mismo vocablo como *gesto*, como *praxis*.

En el diccionario de la Real Academia Española encontramos las siguientes acepciones del término *gesto*: (Del lat. *gestus*).

1. m. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo.
2. m. Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad.
3. m. Contorsión burlesca del rostro.
4. m. Semblante, cara, rostro.
5. m. Acto o hecho.
6. m. Rasgo notable de carácter o de conducta.
7. m. ant. Aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas.

Estas acepciones poseen variables muy fuertes entre sí: van desde la simple indicación de un movimiento corporal a metáforas morales.

A la luz de estos términos de uso, que comprenden a mi modo de ver una crítica interesante a tener en cuenta, propongo detenernos en tres gestos, *cuasi* a modo de juego, para hacer una lectura crítica comparativa.

Identificar los gestos que presentaré con acepciones de la misma palabra será el próximo *movimiento* con un sentido crítico para identificar sus singularidades.

Scherzo: tres gestos

“No hay ninguna banda, sin embargo, escuchamos una banda”

David Lynch - Mulholland Drive(2002)

Una foto: la sacada de lengua de Einstein

Una fotografía de Einstein para comenzar este ‘ensayo a modo de sonata desencantada’. Una toma que data del 14 de marzo de 1951, en su cumpleaños 72, cuando cansado de sonreír ante los fotógrafos, posó para Arthur Sasse.

Esta imagen se convirtió en un icono popular, reproduciéndose en camisetas, postales, mostrando la humanidad del genio de la física.

Convengamos en una primera instancia que es un claro ejemplo de la primera acepción del término gesto.

Ça dépend.

Este gesto lo vincula con Diógenes, no como un soñador idílico dentro de su tonel, sino como un perro que muerde. No se atiene al refrán *perro que ladra no muerde*. Muerde.

Teoría y praxis se revelan en la foto. El cuerpo-icono de Einstein nos dice que hay un lobo encerrado en el ciudadano que simpatiza con el filósofo mordedor.

Podríamos decir que en el gesto de *sacar la lengua* dice ¡no! ante la desconsideración; saca a la luz la verdad o mejor dicho *su* verdad a través de ésta.

La obediencia es el primer deber del niño que luego se convierte en ciudadano.

Y la testarudez no es de personas bien educadas.

Es aquí cuando el cuerpo sabe ayudarse, saca la lengua, dice no con muchos armónicos.

La frase de Einstein “Si no chocamos contra la razón nunca llegaremos a nada”, ¿se encarna en el gesto de la fotografía?

Un dinero: el argentino F. Weil en la Escuela de Frankfurt

Esta situación la podemos asimilar en principio a la quinta acepción de la palabra gesto: *acto o hecho*.

Veamos lo que nos ofrece la siguiente cita de la Escuela de Frankfurt en Latinoamérica de Alicia Entel:

Cuando se hace referencia a la Escuela de Frankfurt y a la constitución del Instituto de Investigaciones Sociales, hay una primera cuestión evidente de la vinculación que ha tenido con América Latina, en especial con Argentina. El nombre Félix Weil se asocia de inmediato: hijo de un rico comerciante alemán instalado en la Argentina, que fuera el administrador de los fondos que su padre aportó para la formación del Instituto. Según relata Martin Jay, luego de la Semana de Trabajo Marxista, surgió la idea de crear un instituto: “Se dirigieron a Hermann Weil - padre de Félix - con el plan y éste accedió a dar un dotación inicial que suministraría un ingreso anual de 120.000 marcos (el equivalente de unos 30.000 dólares después que la inflación hubo terminado). (...) Las donaciones de Weil, aunque no fueran enormes, permitieron la creación y mantenimiento de una institución cuya independencia financiera demostró ser una gran ventaja a todo lo largo de su historia posterior (1991:32-33). La “renta de la tierra” argentina, que contribuyó a sostener las actividades de investigación. Más allá de la anécdota, quizá proporciona una clave para interpretar lo que, en parte – y en especial en nuestro país - se ha construido como versión predominante, aquello que se sobreentiende, cuando se habla de la Escuela de Frankfurt. Particularmente, porque la circulación en castellano de los textos de Marcuse, Horkheimer, Adorno y Benjamin, entre otros, estuvo ligada al proyecto cultural de importación y traducción sostenido por la “renta del suelo”: la revista y la editorial Sur (de inmediato referenciada con Victoria Ocampo) (7)

Si bien Diógenes dice: “en virtud de un intercambio de partículas extremadamente sutiles todos los cuerpos se penetran recíprocamente y por esa razón todo está en todo”, podríamos hacer un ejercicio y reemplazar en la frase “*el fin justifica los medios*” la palabra *medios* por *las leyes del mercado*. ¿Las leyes de mercado justifican los fines que tienen que ver con goces parciales y no con un intercambio de partículas sutiles?

¿Aquí el cinismo en términos de uso actuales entra en juego? ¿Una callada?

⁷ () ENTEL, Alicia y otros. Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Un epitafio: la necrológica en *Afbau* de W. Benjamin

El 11 de octubre de 1940 el periódico iddish de Nueva York *Afbau* publica el obituario: “trágico suicidio del profesor Walter Benjamin, el famoso psicólogo universitario”.

¿El gesto del periódico intenta reparar *post mortem* una injusticia quizás?

El fracaso de su solicitud para dar clase en la universidad data de 1925. En el decir de G. Steiner “La nostalgia de un utópico resentimiento hacia la universidad condicionó profundamente la sensibilidad de Benjamin. Jamás de los jamases hubo un profesor mas “frustrado”. (8)

Es coincidente la mirada al respecto por parte de Rafael Gutiérrez Girardot (9) cuando habla de lo sustancialmente importante que es leer a Benjamin *en contexto*. El rechazo sufrido por su trabajo acerca del drama barroco alemán marca su condición de *outsider*, su deslinde de la cultura universitaria.

Mi desconocimiento del idioma alemán hace lo suyo en este caso. Son innumerables los especialistas que sostienen que leer incluso en alemán a Benjamin exige una extrema atención.

Quizás por esto prefiera dejar a los especialistas en la obra de Benjamin y concentrarme en el *detalle* del epitafio como gesto.

¿Hay lugar hoy para los cínicos, entendidos como aquellos filósofos de la Antigüedad que desafiaban al poder, la moral y las buenas costumbres? El cínico contemporáneo debería mostrar insolencia frente a todo lo que se engalana con las plumas de lo sagrado: lo social, los dioses, la religión, el poder y las convenciones; desacreditar todo lo que se viste con espíritu de seriedad; desesperar de los lugares comunes. Como sugiere Onfray: “El cínico es un insolente para quien la filosofía es un antídoto contra la perpetua arrogancia de los mediocres”.

Sloterdijk sugiere que gracias a Diógenes se hace palpable de una manera sencilla el sentido de la insolencia: “Desde que la filosofía, sólo de forma hipócrita, es capaz de vivir lo que dice, le corresponde a la insolencia decir lo que se vive”.

⁸ () STEINER, G.(2007) Los logócratas-Fondo de Cultura Económica-Siruela- México, Pág.35.

⁹ () Gutiérrez Girardot, Rafael(2005) Dos naufragios en el mar incógnito de W. Benjamin, revista Katatay, Págs.106/111.

Sloterdijk resulta esclarecedor al decir que debemos agradecerle a Diógenes de una manera simple el sentido de la irreverencia: “*desde que la filosofía, sólo de forma hipócrita, es capaz de vivir lo que dice, le corresponde a la insolencia decir lo que vive*”. Y agrega:

“en una cultura en la que los idealismos endurecidos convierten a las mentiras en ‘formas de vida’, el proceso de verdad depende si hay personas que sean suficientemente agresivas y libres (“desvergonzadas”) para decir la verdad” (10)

Benjamin con su suicidio como gesto atiende aquello que es encarnable, protegiéndose(nos) de la demagogia moral y del terror de las abstracciones.

¿Hay algo de brechtiano en esto?

La cita con la que continúo se corre de la unidimensionalidad del eje historicista y abre el abanico:

(...) toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje y este enfoque provoca nuevos interrogantes sobre todo, como corresponde a un método veraz. (11)

Como consecuencia de esto y atendiendo a su decir podría señalar que la sexta acepción de la palabra *gesto* se hace presente: *rasgo notable de carácter o de conducta*.

Al estilo de Benjamin, su suicidio ¿tiene correspondencia y resonancia, es decir, *aura*?

¿Y la lectura de su obra a partir del suicidio. qué estatuto tiene?

Creo que es sumamente difícil establecer esto por lo ya expuesto acerca de mi lectura de Benjamin, pero el epitafio de Afbau pareciera la primera enmienda a una injusticia, hasta de corte académico, padecida por este pensador.

¿Acerca de qué nos advierte esto?

¹⁰ () SLOTERDIJK, P. (1983) *Crítica de la Razón Cínica*-Biblioteca de ensayo Siruela (2003) España. Pág.177.

¹¹ () Benjamin, Walter(1999), “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos.” en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Taurus, Madrid.

Allegro con brío -¿Estamos vivos aquí?

“Indecentes lujos de las sociedades desarrolladas coexisten con lo que parece ser la endémica muerte por inanición en una gran parte de la tierra”

Steiner, G.(1971)

En el castillo de Barbazul, aproximación a un nuevo concepto de cultura - GEDISA 2001-Barcelona/ Pág.96

Se habla de *lo paradójal* para justificar acciones, gestos, que más que paradójales se enmarcan en el cinismo y no precisamente en el *quinismo*.

Sesenta años después de que en el prefacio de la *Dialéctica del Iluminismo* se augurara la transformación del pensamiento en mercancía y la lengua en embellecimiento de ésta, la Argentina es nuevamente protagonista de una situación que bien puede ajustarse a lo señalado; ya no a partir del envío directo de dinero a pensadores alemanes, sino a partir de la posibilidad de utilizar los procesos sociales y económicos que estallan en el 2001 en nuestro país, con fines que – al no ser claramente ni convincentemente explicitados – pueden dar rienda suelta a infinitas especulaciones en torno a los mismos.

Lo cierto es que el arte político fue nuevamente puesto en marcha desde ciertos sectores de Alemania para sus fines en comodato con ciertos círculos argentinos.

Después de la crisis del 2001 aparece un proyecto en nuestro país con un nombre sumamente sospechoso como gesto: *Ex Argentina* ⁽¹²⁾ siendo Alice Creischer y Andreas Siekmann sus impulsores junto al Instituto Goethe de Buenos Aires.

Al comienzo del proyecto se lee: “*Ex Argentina es una investigación realizada por artistas e intelectuales de diferentes ámbitos acerca de los factores que condujeron a la crisis económica de la Argentina en su contexto internacional.*”

Fue invitado a participar de este proyecto el grupo ALA PLÁSTICA ⁽¹³⁾ que rápidamente ante la propuesta, advierten lo equívoco de la convocatoria.

¹² () www.exargentina.org/elproyecto.

¹³ () www.alaplastica.org.ar

En una entrevista personal a uno de los integrantes e ideólogo del grupo mencionado, Alejandro Meitín, me explicita:

Con respecto a tu pregunta acerca del proyecto Ex Argentina nosotros participamos en una etapa inicial del mismo, pero al cabo de un tiempo nos bajamos por varias razones; fundamentalmente porque no nos sentíamos y posiblemente Alice Creischer y Andreas Siekmann no sintieron que fuéramos nosotros compatibles con la posición teórica y la forma de trabajo artístico que el proyecto, por ellos curado, priorizaba. Esta situación derivó en que propiciáramos en simultáneo el proyecto Wandse: Actitud Bypass con la intención de llevar adelante una experiencia de nuestra práctica en Alemania. De todos modos muchos artistas y colectivos que participaron, entre ellos algunos amigos, continuaron con esta experiencia - por lo que sé bastante traumática - que en algunos casos dejó un aprendizaje innegable entre los participantes, no sólo en lo que a experiencia en muestras internacionales se refiere, sino también en lo que respecta al entrenamiento para sortear y soportar las tensiones y tironeos, como por ejemplo, las derivadas de la estrategia de acompañamiento al proyecto por parte del Instituto Goethe de Buenos Aires.

Sin duda este proyecto estaba más en relación con la consolidación internacional de las carreras artísticas de Creischer/Siekmann que con las circunstancias de los artistas argentinos, que permanecieron a flote dentro del proyecto en un cálculo tolerancia/beneficio. Tal vez con *Ex Argentina*, Creischer/Siekmann trataron de encontrar justificación a sus teorías a partir de ejemplos políticos como el de Argentina. O sea, el “Caso Argentina” o mejor dicho “El Caso Ex Argentina” fue una justificación rigurosamente controlada de altas discusiones filosófico-políticas tan comunes y profundamente incorporadas en algunos grupos de intelectuales europeos y alemanes en particular. Por otra parte, no deberíamos dejar de reconocer el importante rol del *establishment*, en cuanto al posicionamiento internacional de estas formas de representación, sembrando la inquietud de un supuesto renacer del arte político exhibido como un “King Kong” alegórico del 1º de Mayo, en un contexto más amplio de la crisis del neoliberalismo como realidad social y moda curatorial para generar un análisis prolongadísimo.

Juegan en este caso valores estéticos pero más allá de ellos, tensiones y pulseadas de la Cultura institucionalizada de los espacios de brillante modernidad de Berlín, New York, Londres, etc. privilegiando ámbitos, creando canales y manejando influencias para exhibir sus novedades y describir sus virtudes en los “grandes escenarios” del arte internacional. Lo llamativo es que experiencias - a mi entender - un poco “antigua-

das” si cabe el término, acompañadas de una “carga teórica aplastante” como la de Creischer/Siekmann sean posicionadas y discutidas como una novedad.

Algo aparentemente contradictorio fue la elección de lugares conservadores del mundo del arte para la exhibición, como el museo *Ludwig* en Köln o el *Palais de Glace* en Buenos Aires, aunque en el primer caso fuera forzosamente reiterado que tenía que ver con que en Köln se había reunido en su momento el G8 y por esta misma razón se realizaba allí.

Es innegable que las formas de pensamiento y de acción predominantes están llevando al mundo a un agotamiento multifacético y terminal en el que Alemania no es la excepción a esta realidad. Tampoco podemos negar que es allí, particularmente, donde han florecido y se siguen discutiendo y analizando desde una profunda racionalidad, la filosofía política y todo lo que ello implica; pero en el caso *Ex Argentina* el dogma no produce un aporte muy trascendente, salvo quizás para el Grupo “*Big Brother*”, involucrado en su producción o para la audiencia que comparte el “*clishé*”⁽¹⁴⁾

Meitín expone con claridad que con *Ex Argentina*, los intelectuales responsables trataron de encontrar justificación a sus teorías a partir de ejemplos políticos como el de Argentina.

“El Caso *Ex Argentina*” fue una justificación rigurosamente controlada de altas discusiones filosófico-políticas tan comunes e incorporadas en algunos grupos de intelectuales europeos que la tradición Argentina acompaña.

En perspectiva benjaminiana, si la ingenuidad de la mirada libre es mentira, cuando no expresión totalmente *naïf* de una incompetencia declarada, me pregunto:

¿Qué razones tuvieron los artistas e intelectuales que participaron de dicho trabajo?

¿“*Le sale espoir*”⁽¹⁵⁾ enunciada por Anouilh en su *Antigone*?

¿Quién *dijo que a los pobres les gusta la pobreza*? en términos de Augusto Boal.

¿El “corte horizontal” se ha hecho vertical e indistinto en este caso?

¹⁴ () Entrevista que realicé especialmente para el presente trabajo.

¹⁵ () La mala esperanza.

Steiner nos dice que “*en las artes no se corrigen errores ni se desaprueban teoremas*”

Steiner, G (1971: pág. 172)

Es ilusorio pensar que los artistas e intelectuales argentinos no necesitamos dinero para llevar adelante nuestras producciones o nuestros trabajos de indagación; ya no se trata de la mirada aprobatoria de los centros intelectuales tradicionales, sino de mera supervivencia.

¿Pero a qué costo?

Al pie de la enunciación del proyecto alemán se lee:

Ex Argentina es un proyecto del Goethe-Institut Buenos Aires, financiado por la Kulturstiftung des Bundes (Fundación Federal Alemana de Cultura).

Luego de haber participado de la experiencia de “*Ex Argentina*” en Köln, Ana Longoni, escritora, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Doctora en Artes (UBA) y que dirige el grupo de investigación “*Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX*” escribe en la revista cultural de Buenos Aires “*Lezama*” el texto llamado “*Museo o Revueltas*” y dice en *Momento de incomodidad*, en referencia a la inauguración de la muestra en el Museo Ludwig:

...Luego de dos semanas de montaje, los veinte argentinos allí presentes sin traductor ni invitación a tomar la palabra, quedamos excluidos literal y simbólicamente del acto, fuera del discurso, mientras conferenciantes debatieron en alemán acerca de cómo *Ex Argentina* se inscribía en los asuntos de la política alemana. Fue para mí inevitable la sensación de estar siendo parte del mobiliario exótico de la muestra, sin por ello poner en duda las mejores intenciones de los organizadores.

Con este relato ni siquiera estamos frente a lo denominado *políticamente correcto*.

¿Será una ironía la frase acerca de las “*intenciones de los organizadores*”?

¿Qué protocolo diplomático admitiría esto?

Este gesto de desprecio estructural, *usar* en el sentido más cruel incluso el dolor de los demás para sus propios fines, (*Tucumán arde*, por ejemplo, fue repuesta para la ocasión) es aterrador.

¿Por qué, después incluso de una Segunda Guerra Mundial, sucede esto?

Encuentro una posible respuesta en Sloterdijk cuando explicita:

Los dominadores pierden su autoconciencia real en los locos, los payasos, los quínicos. Por ello la anécdota hace decir a Alejandro Magno que él querría ser Diógenes si no fuera Alejandro. Si Alejandro no fuera el loco de su ambición política, entonces tendría que hacerse para decir la verdad a las gentes sobre sí mismo. (Y cuando los poderosos, por su parte, empiezan a pensar quínicamente, cuando conocen la verdad sobre sí mismos y a pesar de ello, continúan obrando de igual manera, entonces completan de una manera perfecta la definición moderna de cinismo) ⁽¹⁶⁾

La esperanza en que las experiencias del pasado nos puedan ayudar, posiblemente ha sido perdida trágicamente, como una sonata desencantada.

Quizás no se trate de estar ni a favor ni en contra de la ola, sino de aprovechar su energía.

4- Una puesta en común como síntesis operatoria de Encuadre acerca de la puesta en acto de la propuesta de los sustratos del hecho artístico en los ejemplos analizados

He planteado tres hechos estéticos en los que discurrí utilizando una mirada, un encuadre posible, que sin embargo abrió otros campos de lectura.

Es posible entonces considerar esta hipótesis de enfoque hacia el hecho artístico como una metáfora amplia, que conduce de alguna manera, tanto a los intérpretes de obras como a docentes, por un camino que se abre a múltiples situaciones, tantas como la obra requiera pero siempre dando cuenta de ella.

Esta interpelación, que entiendo posee el hecho artístico, posee la inestabilidad, la incertidumbre propia del arte que pone en juego el cuerpo

¹⁶ () SLOTERDIJK, P. (1983) *Crítica de la Razón Cínica*-Biblioteca de ensayo Siruela (2003) España./Pág.177

social al que pertenecemos, los recorridos biográficos de cada uno de nosotros y las consecuentes asociaciones, reunidas en cuatro sustratos delimitados pero entramados y preservándonos, quizás, de ciertos vértigos argumentales.

Recuperando a Umberto Eco, obsérvese que utiliza en este párrafo un “casi” que estimo fundamental para mi propuesta:

En la Poética decía que entender las buenas metáforas quiere decir “saber escoger el símil o el concepto afín”. El verbo que utilizaba era *theorein*, que significa escoger, investigar, comparar o juzgar. Aristóteles vuelve a esta función cognoscitiva de la metáfora en la Retórica, donde decía que una cosa que suscita admiración es agradable porque nos hace descubrir una analogía insospechada. Es decir, nos “pone delante de los ojos” (así se expresaba) algo en lo que no habíamos reparado nunca, que nos lleva a pensar “mira, es justo así y no tenía ni idea”. Como habrán comprobado, Aristóteles asignaba a las metáforas buenas una función casi científica. Incluso si no se trataba de una ciencia que consistía en descubrir una cosa que ya estaba allí, sino, por decirlo de algún modo, en hacerlo aparecer por primera vez, en crear una forma nueva de ver las cosas.

Piratas y mercado financiero/2010

<http://enpositivo.com/2010/11/el-capitalismo-financiero-y-los-piratas/>

Hago una puntuación aquí para reunir lo que los ejemplos analizados poseen en común: una cadena de significantes que permita una nueva comprensión posible de estos hechos artísticos argentinos. La elección de una página web y de la fotografía de un joven artista y una escritora platenses, también, son un homenaje a la producción de conocimiento a partir del arte de estas latitudes: *sin nacionalismos* mediante, *sin afán de novedades* ni de *fervor sucursalero*. Situaciones que nos han llevado a ser “invisibles”, en términos del filósofo Carlos Pereda, entre los intelectuales que trabajamos y pensamos en lengua castellana y portuguesa.

Pero la manera que reúne a todos estos sustratos es el Encuadre, el nodo al que quiero arribar con mi tesis: la operación estética por antonomasia para una teoría del arte.

con clu. **Conclusión** sión

“Yo no cito a otros más que para expresar mejor mi pensamiento.”

Michel de Montagne

Dice J.L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*:

Lo que habré de decir aquí no es difícil ni polémico; el único mérito que quisiera reivindicar para mi exposición es que es verdadera, por lo menos en parte. El fenómeno que examinaré es muy difundido y muy obvio, y sería imposible que otros no lo hubieran advertido, al menos ocasionalmente. Sin embargo, no he visto que se le preste atención de manera específica.

J. L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras*,
Paidós, Buenos Aires, 1971, pp. 41-42

Plagiaría la frase citada con ciertos arreglos a mi propósito: lo que dije aquí no es difícil pero es polémico; el único mérito que quisiera reivindicar en torno a mi exposición, es que es cierta, por lo menos en parte. El fenómeno que examiné es muy difundido y muy obvio, y sería imposible que otros no lo hubieran advertido, al menos ocasionalmente. Sin embargo, no he visto que se le preste atención de manera concreta.

Me propuse desarrollar una tesis ensayística del arte a partir de conceptos que no son científicos ni se pliegan estrictamente a ese precepto y lenguaje.

No obstante apelé a cuestiones del orden analítico del arte para pensar un modo de tratamiento de las creaciones humanísticas: el encuadre como operación estética por antonomasia en relación directa con los cuatro sustratos del hecho estético.

La noción de interpretación ha oscilado entre cuestiones arduas: fundamentalistas por momentos; la posibilidad de presentar una operatoria

posible para pensar este concepto donde lo afectivo y lo racional se ponga en juego de manera dinámica, como intersubjetividad, sin detrimento de un profundo “quizás” para la argumentación y producción de conocimiento, es mi proyecto. Ardua tarea “indemostrable” en términos científicos latos, pero no por eso inválido en otro contexto.

Mi propósito es instalar como metáfora el concepto de Encuadre para el análisis del hecho artístico, atravesando la noción de que toda obra tiene un plano de materialidad, una relación con los cánones preexistentes, instala una pregunta filosófica y establece una relación contractual con la sociedad.

El concepto de encuadre que proviene del lenguaje audiovisual y visual es un modo de introducir una manera de pensar diferenciada. Sin bien entiendo que las ciencias y el método planario científico no son un problema en sí mismo, adaptar sus formas y procedimientos al tratamiento del tema estético, provoca fricciones de lenguaje y de noción.

La necesidad de establecer una *operatoria* para el abordaje del constructo estético, despegándolo lingüísticamente de la palabra “metodología” - que es propia de la ciencia, o al menos, fuertemente instalada en el pensamiento hegemónico de la ciencia - es una manera posible de abrir una discusión acerca de los límites y alcances del uso de los procedimientos científicos que atraviesan al pensamiento estético al momento de elucidar sobre las artes.

Es aceptable que desde la óptica científica puedan analizarse aspectos tecnológicos del hecho estético, pero la obra artística no es sólo técnica. Y el formateo intelectual, la propagación de una manera de hablar del arte evidencia un sistema de creencias vinculado que hay un “más ser” dado por la lógica científica y un “menos ser” de otro pensamiento posible. No adjudico con ello, responsabilidad directa alguna a los científicos sino que se trata de un pensamiento general profundamente enraizado vinculado a que “la seriedad” y “el rigor” están del lado de aquellos que insisten en que es posible establecer verdades universales en el campo del arte.

Es notable observar – a modo de ejemplo - que en gran parte de la bibliografía especulativa y analítica de las artes, aparezcan rasgos literarios absolutamente configurados por la metodología científica.

Si aceptamos que el pensamiento es lingüístico, la manera de hablar y enseñar da cuenta de facto de la hegemonía que posee la lógica científica. Y la consecuencia es que se le pide al arte, una estructura que responda a dicha lógica, aún tratándose de un campo que no puede ser analizado de una única forma.

¿Herencia del renacimiento europeo quizás?

¿Es posible pensar que los lenguajes emocionales sean reversibles y unívocos?

Definitivamente no, simplemente porque apunta a ‘hechar luz’ sobre la experiencia humana desde la poética. He aquí el énfasis que sostengo en el uso del encuadre como la operación estética por excelencia.

Es aceptable que se piense esto como una verdad viciosa y repetida, pero no es menos cierto el hecho de que las variables de la metodología de la investigación científica aplicadas al análisis de la obra de arte han sido una constante, producto de la apropiación y ocupación sistemática de esta creencia en los espacios de pensamiento y reflexión acerca del arte. El arte no es ciencia. Esto ameritaría aceptar otros procesos cognitivos que surjan del seno mismo de las artes, sin desprecio de la ciencia.

Observemos por otro lado que cierto vértigo con las analogías científicas puestas sobre las artes ha generado pérdidas. Pensemos cuántas disciplinas de las humanidades utilizan ejemplos visuales y audiovisuales, musicales y de la literatura sin una formación concreta en estos lenguajes. Se ha naturalizado esta situación a tal punto, que nadie se pregunta cómo es posible que en la formación de grado de profesionales que echan mano de obras de arte, no tengan herramientas mínimas de conocimiento específico.

Por otra parte el aporte de los estudios realizados en el campo de la filosofía de género me han invitado a avenirme a trabajar en otra dirección y no necesariamente a utilizar las herramientas emblemáticas de la ciencia, o dicho de otra modo, a las formas del pensamiento hegemónico.

Dicho esto y habiendo dado cuenta de una teoría del arte que no se funde en la necesidad a ultranza de elaborar pensamiento sin que se atenga estrictamente al pensamiento hegemónico de la academia, es un desafío que rebasa los límites del tema pero del cual debo dar testimonio.

Ningún contenido está exento de una forma particular. Elegir entre los aportes de más de cien años del campo del lenguaje audiovisual para elaborar una teoría ensayística del arte me ha resultado indispensable.

Expuesto esto, cómo no pensar que se produzca una suerte de *pastiche* en mi trabajo. En principio entendiendo el encadenado de hechos y acciones que se articulan al infinito en las producciones humanas. Y que la idea de *mescolanza* deviene de un tipo de mirada secuencial que hoy creo necesaria revisar.

Ningún encadenado y ordenamiento de ideas debería pensarse *a priori* como un dislate sino como otro modo posible de ver el mundo. Pensemos brevemente en cuánto se ha reconsiderado otros modos de abordar el pensamiento, como ha sido Walter Benjamin, cuya escritura era de alguna manera despreciada por el mismo Adorno. Los ejemplos de este tenor que en el arte se han producido en este sentido son incontables: revisar el canon es un derecho y un deber de cada época para abrir el campo a otras posibilidades de generar pensamiento.

Preso de la contemporaneidad es que escribí. Y para insistir en las posibilidades de rebote de líneas aparentemente inconexas subrayo con Paco Vargas en su libro *Ética marica* que da cuenta de los encadenados que en este párrafo transcribo:

Si algo así como una Ética LGBTQ es pensable y deseable, ha de partir del hecho de que la lucha contra la homofobia no puede darse aisladamente haciendo abstracción del resto de injusticias sociales y de discriminaciones, sino que la lucha contra la homofobia sólo es posible y realmente eficaz dentro de una constelación de luchas conjuntas solidarias en contra de cualquier forma de opresión, marginación, persecución y discriminación. Repito. No por caridad. No porque se nos exija ser más buena gente que nadie. No porque tengamos que ser Supermaricas. Sino porque la homofobia, como forma sistémica de opresión, forma un entramado muy tupido con el resto de formas de opresión, está imbricado con ellas, articulado con ellas de tal modo que, si tiras de un extremo, el nudo se aprieta por el otro, y si aflojas un cabo, tensas otro. Si una mujer es maltratada, ello repercute en la homofobia de la sociedad. Si una marica es apedreada, ello repercute en el racismo de la sociedad. Si un obrero es explotado por su patrón, ello repercute en la misoginia de la sociedad. Si un negro es agredido por unos nazis, ello repercute en la transfobia de la sociedad. Si un niño es bautizado, ello repercute en la lesbofobia de la sociedad.

Paco Vidarte, *Ética Marica*, Egales, Madrid 2007, p. 169

Este rodeo que estoy haciendo para llegar a un cierto punto es testimonio de las muchas cuestiones que me asaltaron para pensar este modo particular de la expresión humana como es el arte.

Este trabajo lo direccioné para la inclusión de los aportes al pensamiento que desde el meollo de la producción estética han sido invisibilizados, pero puestos en acto desde tiempo ya.

La puesta en valor de la producción de pensamiento y crítica desde conceptos del arte es una deuda política que quizás sea posible saldar en parte con la operatoria del Encuadre como forma para la producción y crítica teniendo en cuenta a los sustratos de hecho artísticos, en el marco de un Doctorado en Arte Latinoamericano Contemporáneo.

Recordando una clase del Dr. Juan Alfonso Samaja, enunció:

En la modernidad tenemos la siguiente sucesión de posturas:

Cartesiano: “pienso, luego soy”

Empirismo: “siento, luego soy”

Kant: “actúo, luego soy”

Gran parte de mi pensamiento se lo debo a esta apretada síntesis de este magnífico pensador, me abrió una chance, vía epistemológica.

Si bien el concepto de ciencia plenaria incluye a la abducción o pensamiento inferencial como parte de la forma científica, quisiera hacer énfasis que no todo trabajo de análisis y crítica en arte debería ser pensado desde este paradigma.

La abducción es el proceso mediante el que generamos hipótesis para dar cuenta de aquellos hechos que nos sorprenden. Peirce consideró que la abducción estaba en el corazón no sólo de la actividad científica, sino también de todas las actividades humanas ordinarias. Sin embargo, a pesar del trabajo y los escritos de Peirce en este campo de la metodología de la investigación, en los cien años siguientes, que han visto un formidable desarrollo tanto de la producción científica como de la lógica, no se ha prestado —a mi juicio— suficiente atención a la lógica del descubrimiento.

Jaime Nubiola, *La abducción o la lógica de la sorpresa*,
Razón y palabra Número 21

*“For the methods of thinking that are living activities
in men are not objects of reflective consciousness”.*
Charles S. Peirce, *Collected Papers* 3.404, 1892

Este texto clarifica que si algo podemos aceptar del fenómeno artístico es aquello que, al menos intenta: la sorpresa, el asombro, el salto de comprensión, la metáfora.

En realidad entiendo que el meollo del arte es justamente la metáfora y como tal es muy difícil de utilizar una metodología científica para abordarlo.

Pero mi interés no es darle ese “corazón” a mi trabajo, vía metodología científica, “un órgano”, sino más bien definir una supina realidad: la abducción es lo que define al constructo estético y sus posibles operatorias de producción, crítica y análisis.

Aquí recuperaré como inflexión una extensa cita, para arribar a cierto punto de mi exposición:

Durante mucho tiempo los filósofos han presupuesto que el papel de un “enunciado” sólo puede ser “describir” algún estado de cosas, o “enunciar algún hecho”, con verdad o falsedad. Es cierto que los gramáticos han señalado siempre que no todas las “oraciones” son (usadas para formular) enunciados¹: tradicionalmente, junto a los enunciados (de los gramáticos) hay también preguntas y exclamaciones, y oraciones que expresan órdenes o deseos o permisiones. Y los filósofos no se han propuesto negarlo, pese a algún empleo poco riguroso de “oración” para significar “enunciado”. Sin duda, también, tanto los gramáticos como los filósofos han caído en la cuenta de que ni siquiera es en modo alguno fácil distinguir las preguntas, las órdenes, etc. de los enunciados por medio de los escasos e insatisfactorios criterios gramaticales disponibles, tales como el orden de las palabras, el modo verbal, etc., aunque quizás no ha sido común detenerse en las dificultades que este hecho obviamente suscita. Porque, ¿cómo habremos de decidir cuál es cuál? ¿Cuáles son los límites y las definiciones de cada grupo?

Pero en los últimos años, muchas cosas que anteriormente habrían sido aceptadas sin objeciones como “enunciados”, tanto por filósofos como por los gramáticos, han sido examinadas con renovada atención. Este examen, en cierto modo, surgió en forma indirecta, al menos en el campo de la filosofía. Primero apareció en punto de vista, no siempre expuesto sin un infortunado dogmatismo, de que un enunciado (fáctico) debe ser “verificable”, y esto llevó a pensar que muchos “enunciados” sólo son lo que puede denominarse pseudo-enunciados. En primer término, y en forma más obvia, se mostró que muchos “enunciados” son, como Kant fue quizás el primero en sostener sistemáticamente, sinsentidos estrictos, pese a su forma gramatical impecable. El continuo descubrimiento de nuevos tipos de sinsentidos ha sido, en conjunto, beneficioso, por poco sistemática que haya sido la clasificación de ellos, y por misteriosa que haya seguido siendo su explicación. Sin embargo, aun los filósofos establecemos ciertos límites a la dosis de sinsentido que estamos dispuestos a reconocer, que decimos; de tal modo fue natural preguntar, en una segunda etapa, si muchos que parecían pseudo-enunciados eran en realidad enunciados.

J. L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras*,
Paidós, Buenos Aires, 1971, pp. 41-42]

Atravesada esta digresión, más que elocuente en línea con lo que vengo analizando y volviendo al comienzo de mi reflexión acerca de la síntesis que el Dr. Samaja expresó, diría, desde el juego de intersubjetividades que invoco, una operatoria del análisis y producción del constructo estético posibilita:

Pienso luego , soy.

Siento luego , soy.

Actúo luego, soy.

Pero reúno e incluyo en:

ENCUADRO luego, pienso-siento-actúo-interpreto, soy.

b

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio: Profanaciones. Adriana Hidalgo Editora-2005.
- AGIRRE ARRIAGA, Imanol: (2005) Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética, Barcelona, Octaedro/EUB.
- ALTHEIDE, David y SNOW, Robert, "Toward a theory of mediation", *Communication Yearbook*, 11, 1988, pp. 194-223.
- AMADEO, Belén, La aplicación de la teoría del framing a la cobertura de la corrupción política en Argentina (1991-1996), Tesis inédita, Universidad de Navarra, Pamplona, 1999.
- ANDERSON, James A. y MEYER, Timothy P., *Mediated Communication: A social action perspective*, Sage, Newbury Park, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf: (1954) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1993.
- AUMONT, Jacques: (1989) *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, Jacques: (1990) *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Ballantine Books, New York, 1972.
- BATESON, Gregory, *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- BEDOYA, Ricardo; LEÓN FRÍAS, Isaac: (2003) *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*, Perú, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.
- BELINCHE, Daniel; LARREGLE María Elena: capítulos "Percepción" e "Interpretación", en *Apuntes de Apreciación Musical*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, UNLP, 2005.
- BENFORD, Robert D., "You could be the hundreth monkey: collective action frames and vocabularies of motin within the nuclear disarmament movement", *The Sociological Quarterly*, n. 34 (2), 1993, pp. 195-214.
- BENNET, Tony, "Media, 'reality', signification", en GUREVITCH, Bennet, CURRAN y WOLLACOTT (eds), *Culture, Society and the Media*, Methuen, Londres, 1982, pp. 287-308.
- BENNETT, Lance W., "An Introduction to Journalism Norms and Representations of Politics", *Political Communication*, n. 13, 1996, pp. 373-384.
- BERGER, John: *Mirar* - Ediciones de la Flor- Bs. As.1998.
- BERGER, peter y LUCKMANN, thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1983.
- BLUMER, Herbert, *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1969.
- BONITZER, Pascal *Desencuadres, cine y pintura-Santiago Arcos Editor-Bs. As. 2007.*

- BOUVERESSE, Jacques Prodigios y vértigos de la Analogía – Editorial Del Zorzal Bs. As.-2001.
- BREYER, Gastón: La escena presente-Ed. Infinito- Bs. As.-2005.
- CALABRESE, Omar: (1985) El lenguaje del arte, Barcelona, Paidós, 1997.
- CALABRESE, Omar: (1987) La era neobarroca, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1987.
- CALMET, Héctor: Escenografía.-Ediciones de La Flor- Bs. As.2003.
- CANEL, M^a José y SÁDABA, M^a Teresa, “La investigación académica sobre las actitudes profesionales de los periodistas. Una descripción del estado de la cuestión”, Comunicación y Sociedad, XII (2), 1999, pp. 9-32.
- CARRIÈRE, Jean Claude/BonitzerPascal: The End.Ed.Paidós-Bs.AS.-1995.
- CATALÁ, J.M.: La puesta en imágenes. Paidós comunicación Cine-Bs. As. 2003.
- CHIÓN, Michel: La audiovisión- Ed. Paidós- Barcelona, México- Bs. As.-1993.
- CIAFARDO, Mariel, DE SANTO, Edgar; CUOMO, Clelia: “Breviario técnico de términos de uso del color”, en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b, 2010, pp. 1-12.
- CIAFARDO, Mariel: “¿Cuáles son nuestras sirenas? Aportes para la enseñanza del Lenguaje Visual”, Revista Iberoamericana de Educación, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), N° 52. ISSN: 1681-5653. Marzo de 2010.
- CIAFARDO, Mariel: “La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual”, en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b y www.fba.unlp.edu.ar/apreciacionmusical, 2007.
- CIAFARDO, Mariel; BELINCHE, Daniel: “Los estereotipos: un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis”, en Revista Internacional de Arte y Diseño La Puerta, Año 3 N° 3, Dirección de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, marzo de 2008, pp. 42-53.
- CIAFARDO, Mariel; DE SANTO, Edgar: “Breviario de las Leyes de la Gestalt”, en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b, 2006.
- CIAFARDO, Mariel; MEDINA, Patricia; DILLON, Margarita: “Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales”, en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b, 2010.
- CIAFARDO, Mariel; MORETTI, Ricardo; MASSARI, Romina: “Crítica y metacrítica cinematográficas: territorios a explorar en el ámbito académico”, en Revista Científica Arte e Investigación, Año 3, N° 4, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, junio de 2000, pp. 25-29.
- CIRLOT, Juan Eduardo: Diccionario de símbolos-Ed. Labor- Barcelona-1990.
- CIXOUS, Helene, “La risa de la medusa” (1995) - Ensayos sobre la escritura - Prólogo y traducción de Ana María Moix – Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz - Dirección General de la Mujer - Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge: Léxico técnico de las artes plásticas, Buenos Aires, EUDEBA, 1989.
- DANTO, Arthur: (1997) Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Barcelona, Paidós, 1999.
- DARLEY, A.: Cultura Visual digital- Paidós comunicación Cine-Bs. As. 2003.

- DAVIS, Tony: Escenógrafos- Ed. Océano-Singapur-2002.
- De CERTAU, Michel (1990) "La invención de lo cotidiano". Universidad Iberoamericana - Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente. Nueva edición de Luce Giard. Traducción de Alejandro Pescador.
- DE SANTO, Edgar: (2007) Breve reseña (apuntes y aportes).
- DE SANTO, Edgar: "Acerca del estudio del color y su poética", en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b, 2010.
- DE SANTO, Edgar: "Conceptos de luz-iluminación-valor", en www.fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b, 2009.
- DEBRAY, Régis: (1992) Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Paidós, 1994.
- DEPENTES, Virginie(2006): Teoría King Kong- Editorial Melussina-España 2007-Traducción de Beatriz Preciado.
- DÍAZ, E.: Posmodernidad, Bs. As., Biblos, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: (1992) Lo que vemos, lo que nos mira, Buenos Aires, Manantial, 2006.
- ECHAVARREN, Roberto: Arte Andrógino-Ediciones Colihue-Bs. As.-2006.
- ECO, Umberto: (1962) Obra abierta, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- ECO, Umberto: (1976) "Proemio", EN Signo, Colombia, Grupo Editor Quinto Centenario, 1994.
- ECO, Umberto: Cinco escritos morales- Ed. Lumen-Barcelona-2000.
- ECO, Umberto: Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen, 1992.
- EHRENZWEIG, A.: El orden oculto del Arte, Barcelona, Labor, 1973.
- ENTMAN, Robert M., "Framing U.S. coverage of international news: contrasts in narratives of the KAL and Iran Air incidents", *Journal of Communication*, 41 (4), 1991, p. 6-27.
- ENTMAN, Robert M., "Framing: toward clarification of a fractured paradigm", *Journal of Communication*, 43 (4), 1993, pp. 51-58
- ETTEDGUI, Peter: Diseño de producción y dirección artística. Ed. Océano-Singapur-2001.
- FURIÓ, Vicenç: (1991) Ideas y formas en la representación pictórica, Barcelona, Anthropos.
- GADAMER, Hans Verdad y Método. Ed. Sígueme. Salamanca.
- GADAMER, Hans-Georg, Destrucción y deconstrucción (1986) - Trad. Olasagasti en Verdad y método II, Sígueme, Salamanca, pp. 349-359. Edición digital de Derrida en Castellano.
- GADAMER, Hans-Georg: La actualidad de lo bello-Ed. Paidós- Bs. As. 2003.
- GAMSON, William A., Talking Politics, Cambridge University Press, New York, 1992.
- GINER, Salvador; LAMO DE ESPINOSA, Emilio y TORRES, Cristobal (eds.), Diccionario de Sociología, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- GITLIN, Todd, The The Whole World is Watching, University of California Press, Berkeley, 1980.
- GOFFMAN, Erving, Forms of Talk, Basil Blackwell, Oxford, 1981.
- GOFFMAN, Erving, Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience, Northeastern University Press, Boston, 1986.
- GOMBRICH, Ernst: (1959) Arte e ilusión, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GONZÁLEZ GAITANO, Norberto, "Hechos y valores en la narración periodística informativa", *Comunicación y Sociedad*, II (2), 1989, pp. 31-60.

- GOROSTIZA, Jorge: La arquitectura de los sueños- Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares-España-2003.
- GRABER, Doris, "Content and meaning. What's it all about?", *American Behavioral Scientist*, 33 (2), 1989, pp. 144-152.
- GRUPO μ : (1992) *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, Col. Signo e imagen, 1993.
- GUBERN, Román: (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama.
- GUERIN, Marie Anne: *El relato cinematográfico- Ed. Paidós-"Cahiers du cinema"-Barcelona, México- Bs.As.-2004.*
- HACKETT, Robert A., "Decline of paradigm? Bias and objectivity in News Media Studies", *Mass Communication Review Year Book*, 5, 1984, pp. 251-271.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1996.
- HERITAGE, John: "Etnometodología", en GIDDENS, Anthony y TURNER, Jonathan H., *La teoría social hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 290-350.
- IRVIN, Polly: *Directores- Ed. Océano-Singapur-2003.*
- IYENGAR, Shanto, *Is Anyone Responsible? How television frames political issues*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- JAY, Antony, *The Oxford Dictionary of Political Quotations*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.
- JOAS, Hans, "Interaccionismo Simbólico", en GIDDENS, Anthony y TURNER, Jonathan H., *La teoría social hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 112-154.
- JOLY, Martine (1993): *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca. 1999.
- JOLY, Martine (1994): *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003.
- JOLY, Martine (2002): *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, Col. Comunicaciones 44, 2003.
- KANDINSKY, Vassily: (1912) *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992.
- KANDINSKY, Vassily: (1923) *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- KHALER, Erich: (1968) *La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1993.
- KLINKEMBERG, J.M.: "Cognición, sentido y figura retórica", en *Revista Arte e Investigación Año II N° 2*, Universidad Nacional de La Plata, 1998, pp. 11-21.
- LICHTENBERG, Judith, "In defense of Objectivity", en CURRAN, James y GUREVITCH, Michael, *Mass Media and Society*, Arnold, Londres, 1997, pp. 225-242.
- LÓPEZ BLANCO, Manuel (1960/69) *Notas para una introducción a la Estética-edit. Alicia Lenain -La Plata-1995.*
- MAGNY, Joël: *Vocabularios del cine-Ed. Paidós-"Cahiers du cinema"-Barcelona, México- Bs. As.-2005.*
- MANOVICH, Lev - *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación-Ed. Paidós Comunicación Bs. As.2006.*

- MARTÍN ALGARRA, Manuel, *La comunicación en la vida cotidiana. La fenomenología de Alfred Schutz*, Eunsa, Pamplona, 1993.
- McCOMBS, Maxwell y SHAW, Donald, "The Evolution of Agenda-Setting Research: Twenty-Five Years in the Marketplace of Ideas", *Journal of Communication*, 43 (2), 1993, pp. 58-67.
- MC DONALD, Donald, "Is Objectivity Possible?", en MERRIL, J.C. y BARNEY, R.D., *Ethics and the press: Readings in Mass Media Morality*, Hastings House, New Jersey, 1975, pp. 69-88.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: (1948) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas: (1999) *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- MUÑOZ-TORRES, Juan Ramón, "Concepciones epistemológicas implícitas en los libros de estilo de El País, El Mundo y ABC", *Zer. Revista de estudios de comunicación* 9, 2000, pp. 277-318.
- MUÑOZ-TORRES, Juan Ramón, "Objetivismo, subjetivismo y realismo como posturas epistemológicas sobre la actividad informativa", *Comunicación y Sociedad*, VIII (2), 1995, pp. 141-171.
- NELSON, Thomas; CLAWSON, Rosalee A. y OXLEY, Zoe M., "Media Framing of a Civil Liberties Conflict and its Effect on Tolerance", *American Political Science Review*, 91 (3), 1997, pp. 567-583.
- PAN, Zhongdang y KOSICKI, Gerald M., "Framing analysis: an approach to news discourse", *Political Communication*, 10, 1993, pp. 55-75.
- PASTOREAU, Michel; SIMONNET, Dominique: (2005) *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 2006.
- PAVIS, Patrice - *Diccionario de Teatro-Edit. Paidós-bs. As. 2003.*
- PEIRCE, Charles Sanders (1988). *La fijación de las creencias*. En Ch. S. Peirce *El Hombre, un signo*. Barcelona, Editorial Crítica.
- PEÑA, Eugenia, *Los medios de comunicación como constructores de la realidad. Aproximación teórico-práctica al proceso de mediación*, Tesis de master inédita, Universidad de Navarra, Pamplona, 1995.
- PEREDA, Carlos (1998): *Sueño de vagabundos*, Madrid, Editorial Visor /Literatura y Debate crítico.España.
- PIGLIA, Ricardo: *Formas Breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editor SRL., 1999.
- PRECIADO, Beatriz "Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual". (2002) Editorial Opera Prima. Universidad Complutense, Madrid.
- PRECIADO, Beatriz "Manifiesto contrasexual". (2000) Traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni- Revisada ,corregida y aumentada por la autora- EDITORIAL ANAGRAMA- Barcelona Primera edición: 2001.
- REESE, Stephen; GANDY, Oscar y GRANT, August (eds.), *Framing Public Life: Perspectives on Media and our Understanding of the Social World*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey, 2001.
- RHEE, June Woong, "Strategy and issue frames in elections campaign coverage: a social cognitive account of framing effects", *Journal of Communication*, 47 (3), 1997, pp. 26-48.
- RIVAS, Antonio, "El análisis de marcos: una metodología para el estudio de las ciencias sociales", en IBARRA, Pedro y TEJERINA, Benjamín, *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*, Trotta, Madrid, 1998, pp. 181-215.

- ROJAS MIX, Miguel: El imaginario-civilización y cultura del siglo XXI-Ed. Prometeo Libros- Bs.As. 2006.
- RUSSO, Eduardo - Diccionario del Cine-Ed. Paidós- Bs. As. 2003.
- SACKS, Oliver - “El hombre que confundió a su mujer con un sombrero” (1970) – Tercera Edición (1997) Traducción del inglés de José Manuel Álvarez Flórez- Revisión científica de la traducción por el doctor F. Sabanés Magriñá, especialista en psiquiatría y vicepresidente de la Sociedad Catalana de Psiquiatría- Muchnik Editores S.A.
- SAMAJA, Juan (2001). Ontología para investigadores. Una introducción a las categorías puras de Immanuel Kant. En Revista: Perspectivas Buenos Aires, Ediciones de la UNLA. Año 1/ N° 1.
- SAMAJA, Juan. Aportes de la Metodología al debate Epistemológico. Buenos Aires, En E. Días (ed) La Posciencia. Ed. Biblos.
- SAMAJA, Juan. Epistemología y Metodología, Buenos Aires, Ed. EUDEBA.
- SAMAJA, Juan. Semiótica de la Ciencia. Capítulos I y II. Inédito.
- * Los apuntes tomados directos de las clases del Dr. Juan Samaja son del Prof. Edgar De Santo y confrontados con los de la Lic. Paula Mesa y el Prof. Julio Schinca acerca del curso dictado por el doctor Juan samaja sobre metodología de la investigación, durante las clases de noviembre y diciembre de 2006, en el marco del doctorado en arte latinoamericano contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Sin edición-
- SAMPEDRO, Víctor, Nuevos movimientos sociales, agendas políticas e informativas: el caso de la objeción de conciencia, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias sociales, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José Francisco, “Objetividad y verdad en el discurso periodístico”, en Estudios de periodística, 2, II Congreso de la Sociedad Española de Periodística, Barcelona, 1994.
- SCHEUFELE, Dietram A., “Framing as a Theory of Media Effects”, Journal of Communication, 49, 1999, pp. 103-122.
- SCHNAITH, Nelly: “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”, en Revista tipoGráfica 4, 1987.
- SCHUTZ, Alfred: Collected Papers I, Martinus Nijhoff, La Haya, 1962.
- SEBASTIÁN DE ERICE, José R., Erving Goffman. De la interacción focalizada al orden interaccional, CIS, Madrid, 1994.
- SHOEMAKER, Pamela J. y REESE, Stephen, Mediating the message. Theories of influences on Mass Media Content, Longman, New York, 1991.
- SIETY, Emmanuel: (2001) El plano en el origen del cine, Barcelona, Paidós, Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma”, 2004.
- SIRLIN, Eli y otros autores: La iluminación escénica-Libros del Rojas-Bs. As. 2003.
- SLOTERDIJK, Peter: La Crítica de la razón Cínica, Biblioteca de Ensayo, España, Siruela, 2003.
- SNOW, David A.; BURKE, E.; Worden, STEVEN, K. y BENFORD, Robert D., “Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation”, American Sociological Review 51, 1986, pp. 464-481.
- SORLIN, Pierre (1997) El siglo de la imagen analógica, Buenos Aires, La Marca, 2004.

- STEBBINS, Robert A., "Studying the definition of the situation: theory and field research strategies", en MANIS, Jerome G. y MELTZER, Bernard N. (eds), *Symbolic Interaction*, Allyn and Bacon, Inc., Boston, 1972, pp. 337-355.
- STEINER, George (1971) *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa S.A.
- STEINER, George (2004) *Lecciones de los maestros*. México, Editorial Siruela.
- STEINER, George (1993) *Presencias reales*, Barcelona, Ensayos- Destinos.
- STEINER, George (2005) *Lecciones de los maestros* Editorial Siruela-México-2005.
- STEINER, George *Presencias reales*. Ed. Ensayos- Destinos. Barcelona- 1993-España.
- STEINER, George. (2001) *Gramáticas de la Creación*. Ediciones Siruela.
- TAKESHITA, Toshio, "Exploring the media's roles in defining reality: from issue-agenda setting to attribute-agenda setting", en McCOMBS, Maxwell, SHAW, Donald L., WEAVER, David (eds.), *Communication and Democracy. Exploring The Intellectual frontiers in Agenda-Setting Theory*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1997, pp. 15-27.
- TANKARD, James, "Media Frames: Approaches to Conceptualization and Measurement", ponencia presentada en *Communication Theory and Methodology Division Association for Education in Journalism and Mass Communication Convention*, Boston, 1991.
- TARROW, Sidney, *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Alianza Universal, Madrid, 1997.
- THOMAS, William I., "The definition of situation", en MANIS, Jerome G. y MELTZER, Bernard N. (eds), *Symbolic Interaction*, Allyn and Bacon, Inc., Boston, 1972, pp. 331-336.
- TIRARD, Laurent (entrevistas a cargo): *Lecciones de cine-Paidós comunicación Cine-Bs.AS*. 2004.
- TUCHMAN, Gaye, *Making News*, Free Press, New York, 1978.
- VILA, Santiago: *La Escenografía, cine y arquitectura*-Ed. Cátedra- 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Observaciones sobre los colores-Paidós estética*-Barcelona- 1994.
- WITTIG, Monique (1978) *La mente hetero*. Discurso leído por la autora en Nueva York durante el Congreso Internacional sobre el Lenguaje Moderno dedicado a las lesbianas de EEUU.
- ZÁTONY, Marta (2007) *Arte y creación Los caminos de la estética* -Editorial: Capital Intelectual Colección: Claves para todos, dirigida por José Nun.
- ZÁTONYI, Marta: (2007) *Arte Y Creación- Claves para todos*- Buenos Aires. (2002) *¿Realidad Virtual? Los presocráticos, los postsocráticos, el bien y sus amantes*-Ediciones GEKA-Buenos Aires.
- (2007) *Elogio A La Internet*- www.ethosestudio.com
- (2007) *No Es Esto Ni Aquello*- www.ethosestudio.com