

## 1.6. OSTRANENIE: HACIA UNA ONTOLOGÍA DEL ARTE COMO TRANSFORMACIÓN POÉTICA DEL SENTIDO Y LA EXPERIENCIA<sup>1</sup>

Ana Contursi

LabiAL/IPEAL/FBAy CieFI/IdIHCS/FaHCE – UNLP

### Resumen

¿Cuáles son las particularidades y las potencias del trabajo artístico a la hora de abordar temas sensibles, social y políticamente hablando? ¿En qué se diferencian estos abordajes respecto del campo de lo comunicacional y lo meramente informativo, declamatorio o programático? ¿Cuál es la política específica del arte en relación a su proclamada autonomía? ¿Cuáles son sus efectos posibles en torno de los fenómenos de significación y producción de sentido y experiencias? Estas son algunas de las preguntas que se intentan responder en el presente escrito, echando mano de la centralidad que las metáforas, tan importantes en la labor poética, tienen en todo proceso cognitivo y recuperando algunas nociones clásicas, pero sorprendentemente actuales para el pensamiento contemporáneo sobre el arte y sus políticas, como extrañamiento, desautomatización y singularización, proporcionadas por las reflexiones y los estudios fecundos llevados a cabo por el formalismo ruso en el primer cuarto del siglo xx.

### Palabras clave

Política del arte; metáforas; desautomatización; extrañamiento

*“El repudio del arte a la empiria (que está en su concepto, no es una mera escapatoria, sino una ley inmanente del arte) sanciona la preponderancia de la empiria. (...) La fractura estética no puede prescindir de lo que queda fracturado. La imaginación, de lo que ella se representa.”*  
(Adorno)<sup>2</sup>

*El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre un-arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es la autonomía del “hacer” artístico que el modernismo ha*

<sup>1</sup> Una versión ampliada del presente trabajo es “De la metáfora como forma política: sobre el mostrar/decir del arte en torno de la trata de mujeres” a publicarse próximamente Artes la Revista, N° 15, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía, Colombia (en prensa); y una versión parcial que incluye un análisis de obra a la luz de los mismos planteos conceptuales es “Lo que puede el arte frente al documento: sobre *La cama* como intervención política desde la metáfora en el problema aberrante de la trata de mujeres”, ponencia presentada en las V Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Centro, 22, 23 y 24 de junio de 2016.

<sup>2</sup> Adorno, {1970} 2004: 10 y 12.

# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

*celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida”*  
(Rancière)<sup>3</sup>

¿De qué manera las metáforas del arte pueden contribuir a activar, transformar y producir sentidos-sobre el mundo en general? ¿Y en torno de conflictos particulares? ¿Y en torno de la trata de mujeres? Teniendo el histórico y ya clásico debate sobre la autonomía del arte<sup>4</sup> como telón de fondo, esas son mis preguntas-guía. Cabe confesar que parto, con Adorno y con Rancière, de la presunción de que el corazón de lo artístico se ubica justamente en la tensión entre su carácter subsidiario respecto del mundo que lo rodea y constituye, y su capacidad de desapego, de suspensión y negación, de esa misma exterioridad. Por ello, la “manera” sobre la que se interroga en la pregunta es sospechada, desde el inicio, como ambivalente e impura, como artística y comunicacional a la vez, como muda y elocuente al mismo tiempo. Cuando unx entraba en *Visible Invisible*, en su puesta en el Centro Cultural Paco Urondo,<sup>5</sup> se encontraba con la siguiente leyenda, una de las pocas referencias escritas en toda la muestra:

<sup>3</sup> Rancière, {2004} 2011: 44

<sup>4</sup> La querrela entre los amantes o detractores del arte por el arte por un lado (un arte desligado de cualquier preocupación extra-artística, asumido como impotente e impropio frente a los vaivenes sociales y a las agendas políticas de la historia) y un arte político, comprometido y crítico por el otro (históricamente atado al tratamiento de los temas capitales del conflicto social) cae ya fuera de lugar si adscribimos a las tesis que Rancière propone respecto de la conformación del arte en cuanto tal (tal y como lo conocemos y concebimos hoy) y de su tensión y dialéctica inmanente entre interioridad y exterioridad, emergida en los momentos culminantes de la modernidad decimonónica. Cfr.: “Problemas y transformaciones del arte crítico”, en *El malestar de la estética*, *Ibidem* op. cit.: 59-78; “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, {2008} 2011: 53-84; y “Política de la literatura”, en *Política de la literatura*, {2007} 2011: 15-54.

<sup>5</sup> La exposición se llevó a cabo en el Centro Cultural Paco Urondo dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en CABA, Julio de 2016. Estuvo compuesta por lxs siguientes artistas y obras: Mariana Gabor, responsable general de la idea, con la instalación sonora “La cama”, dos pinturas en gran formato, “Desierto ocular” y “Se trata de nosotras”, la escultura cerámica “La Cardona” y el video “Visible Invisible”; Cecilia Antón, con su ensayo-investigación fotográfico “Esclavas 2.0”; Fátima Pecci Carou, con una serie pictórica titulada “Paraíso de ángeles”; Pilar Ruiz, con la pieza teatral en sala “En el fondo”; y Martín Seijo junto a María Fernández Lorea con la performance “Prostituyentes II”, comunicando el interior de la muestra con la vía pública.

# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

## Visible Invisible

Diferentes modos de representar abordan una realidad cuyo relato hegemónico despoja el cuerpo del centro de la escena. El cuerpo, el ser, el sujeto, constituyen el verdadero e inaccesible eje de un tema profundo de nuestro cotidiano. Inaccesible en tanto imposible de ser abarcado de frente, de lleno, nombrado, comprendido, como vector de la cosificación y la usurpación.

Mariana Gabor  
Cecilia Antón  
Fátima Pecci Carou

Pilar Ruiz  
Martín Seijo  
María Fernández Lorea

Texto que se encontraba al ingresar en la muestra en el Paco Urondo. Fuente: Toma directa de la autora, Julio de 2016.

Me interesan aquí las pistas que ese texto introductorio daba a lxs espectadorxs. Al menos tres datos pueden informar algunas consideraciones sobre el trabajo del arte que quiero

realizar en términos de ruptura, extrañamiento y apertura. En primer lugar, en la leyenda se hace explícita la voluntad artística de “representación”: hay un tema que se dice inaccesible, difícil, problemático, que quiere ser representado, puesto en escena, fuera de los marcos hegemónicos, digamos comunes y normalizados, a los que estamos acostumbrados sobre la cuestión. Luego, se dice que esa hegemonía será desplazada al traer *el cuerpo* (el ser, el sujeto) a la escena, ya que parece ser el elemento silenciado por la naturalización de las aberraciones que se ciernen sobre él, objeto de los tormentos. Por último, se asume como imposible el acceso a todo ello de manera directa, se alude a la necesidad de un rodeo, un acceso lateral a la realidad que no puede abordarse de frente. Representación, corporalidad y rodeo parecen ser las claves de la operación poética general de la propuesta expositiva hecha conciencia, en este caso, por la mirada de lxs artistas. Pero, veremos, se trata de una coordenada muy visitada y a veces olvidada en el pensamiento sobre las funciones y particularidades del hacer en el arte. Ya el formalismo ruso pudo reflexionar sobre ello detalladamente a comienzos del siglo XX y abrir algunas vías para reconocer las potencias de desmarcación y ruptura que devienen centrales en la experiencia estética proporcionada por lo artístico.





Cecilia Antón: “Pollera perteneciente a “Peli” Mercado”, La Rioja, 2012, de la serie *Esclavas 2.0*; fotografía digital de toma directa. Una metonimia hace presente la ausencia de una niña que ha sido secuestrada y se instala en la imagen en la forma de un enigma que hay que resolver: ¿Dónde está Peli? ¿Por qué no está más en su casa? ¿Por qué no usa más su pollera? Fuente: toma directa de la autora, Julio de 2016

### **Ostranenie: la representación artística como extrañamiento y desautomatización en el marco común del pensamiento metafórico**

Cuando se piensa en la manera en que la humanidad se vincula con su entorno y produce lo que llamamos cultura, en términos generales, sucede lo que desde la sociolingüística ha sido conceptualizado como la conformación de “campos metafóricos”. Estos guían la expresión y la interpretación de los fenómenos y afectan, por lo tanto, la “visión de mundo” de los sujetos. La construcción y uso de metáforas en la conformación y despliegue de una determinada experiencia cumplen un rol fundamental, constitutivo de esa interacción (Millán y Narotsky en Lakoff y Johnson, {1980} 1998: 12). Como recuerda Daniel Belinche en *Arte, poética y educación* (2011:14), ya Aristóteles en su *Retórica* había reconocido que a través de las metáforas podemos conocer, relacionar elementos de nuestro entorno e interpretar esos elementos y esas relaciones. En un sentido general el pensamiento es de naturaleza metafórica, por lo que

“la metáfora es intrínseca a las operaciones intelectuales humanas, y está tan cerca del espectro afectivo y psicológico que es indiferenciable.” (Belinche, *Ibíd*: 25).

En tanto realización, consiste en el procedimiento de nombrar, designar o entificar una cosa o imagen mediante el nombre, la imagen o las propiedades de otra cosa, y por ello puede decirse que tienen un valor epistémico, ya que cumple una función elemental en la construcción de conocimientos, y un valor pragmático, ya que orienta decisivamente la forma en la que actuamos. Se trata de una construcción que siempre implica un desvío, en términos de *sustitución*, una *apropiación* de algún sentido ajeno y un *reemplazo con ensanchamiento* respecto del significado originario en pos del producido en la combinación de los dos términos que se implican en la metaforización (*Ibíd*: 20).

En este sentido, los “campos metafóricos” son redes semánticas construidas en torno a una metáfora base a partir de la cual se organiza y desprende toda una serie de implicaciones de sentido que guían el pensamiento y la acción. Los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, el lingüista George Lakoff y el filósofo Mark Johnson, han proporcionado un buen ejemplo de esto llamando la atención sobre la metáfora estructural de la cultura occidental “Una discusión es una guerra”, a partir de la cual deviene todo un campo de apreciación y conceptos mediante los que concebimos y practicamos las discusiones: una afirmación puede ser *indefendible*, un argumento puede ser *atacado o vencido*, una crítica puede *dar en el blanco*, en fin, una discusión puede ser *ganada o perdida*.

Y no solo se trata de significados, sino que efectivamente actuamos y sentimos esas metáforas: *defendemos, atacamos, damos en el blanco, ganamos y perdemos* discusiones. (Lakoff y Johnson, {1980} 1998: 40). En el cuadro 1 de la siguiente página puede verse graficado este ejemplo ilustrativo.

Ahora bien, aunque tradicionalmente se ignoró o se subestimó esta capacidad en el campo de la vida cotidiana, reservando para el ámbito restringido de la poesía estos mecanismos y realizaciones, o más, reservando lo poético y la capacidad de producir metáforas para el campo del arte como lugar exclusivo de las posibilidades creativas, ya a comienzos del siglo XIX el lingüista ucraniano, filólogo, crítico y teórico de la literatura, Alexander Potebnia, definía el arte como el pensamiento por medio de imágenes y ponía en relación la prosa y la poesía como, en primer lugar, “maneras de pensar y conocer, de agrupar objetos y

acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido” (citado en Shkovski, {1929} 1991: 55).

Metáfora estructurante	
------------------------	--

Sustitución léxica	de “discusión” a “guerra”
Apropiación semántica	de “lo bélico” (antagonismo)
Reemplazo léxico con ensanchamiento semántico	de una “simple conversación” a “un combate”

Cuadro 1:

### Procedimiento Realización cognitivo metafórica

Pero entonces, se hizo pertinente la pregunta por la diferencia entre las metáforas (pensamiento por imágenes) en la vida cotidiana y el desarrollo de esa capacidad en el marco de las intencionalidades artísticas, así como la distinción de los elementos que separan los sentidos y efectos viabilizados por el arte de los puestos en funcionamiento por la comunicación. En este punto, el formalismo ruso supo advertir cómo los *procedimientos* del arte eran el sitio de esa distinción. Viktor Shklovski realizó su crítica a las definiciones de Potebnia estableciendo para el arte una finalidad de *desautomatización* respecto de las prácticas y experiencias, acostumbradas y naturalizadas, automatizadas, de la cotidianidad: “Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal,<sup>6</sup> y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación.” (Ibídem: 56). Esa atención sobre la *disposición* es lo que caracteriza el trabajo del arte, ya que, a través de las diferentes técnicas y procedimientos metafóricos, sus imágenes producen la disrupción, la suspensión, el trastocamiento de las prácticas perceptivas a las

<sup>6</sup> Si bien los formalistas se encargaron de estudiar especialmente fenómenos literarios, y por ello su reflexión sobre el lenguaje es central, creemos que las conclusiones y formulaciones generales a las que arriban pueden ser extendidas a todo arte.



que estamos acostumbrados: “Igual que las imágenes visuales o la música, la literatura, el arte puede partir de una formulación incorrecta o ambigua en términos de comunicación. Es justamente esa ambigüedad lo que la vuelve valiosa estéticamente. El arte no da certezas, no es tranquilizador, perturba, genera incertidumbre.” (Belinche, *ibídem*: 19). En el razonamiento de Shklovski será central, entonces, la distinción entre pensamiento práctico y poesía:

El pensamiento práctico tiende a la generalización, a la creación de las fórmulas más amplias, universales. En cambio, el arte, “con su sed de lo concreto” (Carlyle) se basa en el escalonamiento y fraccionamiento incluso de aquello que ha sido dado como general e íntegro (Shklovski, citado en Sanmartín Ortí, 2006: 21).

Para el teórico ruso, las imágenes (metafóricas) pueden servir como medio práctico para pensar, o, en su uso artístico, como un medio para reforzar y prolongar la impresión (Shklovski, {1929} 1991: 56). Se trata aquí de una segunda oposición central en el devenir del pensamiento formalista,<sup>7</sup> la de *reconocimiento vs visión* (o racionalización vs impresión). Si el primero corresponde a la esfera de la comunicación y los sentidos automatizados que se desligan de las formas (ya que las leyes de la percepción nos permiten reconocer totalidades a partir del contacto fugaz con fragmentos y partes), *la visión* alude al campo de las *impresiones* (duraderas y pregnantas en lugar de fugaces) que las formas pueden ejercer sobre nuestra percepción. Es aquí donde el arte y las experiencias que provoca trascienden cualquier racionalidad comunicacional y pulsan la esfera de lo afectivo en la que el cuerpo y la singularidad de las imágenes cobran un papel protagónico, en pos de trastocar las formas acostumbradas de experimentar el mundo; en palabras de Adorno:

Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de todo lo que es individual en ellas. (...) Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación; en esto se revelan quebradas ({1970} 2004: 14).

Pau Sanmartín Ortí, en su tesis doctoral sobre el Formalismo ruso y su concepto de desautomatización, advierte la coincidencia entre algunas formulaciones de la “estética de la negatividad” del teórico de Frankfurt con las propuestas de Shklovski que no dejan de llamar la atención. Adorno, en su *Teoría estética* (*ibídem op. cit.*) interpretó “la experiencia estética como la vivencia de la realidad al margen de los mecanismos habituales de la comprensión” (Sanmartín Ortí, 2006: 33) y la caracterizó “como la negación de la repetición automática en

<sup>7</sup> Con Belinche (2009: 35), reconozco en el enfoque y las formulaciones del formalismo de comienzos del siglo XX el doble valor de, por un lado, haber dado batalla a las corrientes positivistas enamoradas de los métodos y categorías de las ciencias naturales para el estudio de los fenómenos literarios y artísticos; y, por el otro, haberse alejado del fuerte énfasis subjetivista de la estética romántica centrada en categorías interpretativas de corte psicológico y filosófico. Este doble rechazo dejó a los formalistas en un interesante lugar intermedio que, desde mi punto de vista, permite atender tanto a los aspectos más objetivos, formales, procedimentales de las obras y el trabajo artístico sin descartar su faceta experiencial ni los posibles efectos subjetivos y simbólicos de la expectación. La tensión entre uno y otro polo en el funcionamiento del arte resulta por demás interesante y pertinente desde una perspectiva que pretenda ser dialéctica, es decir, relacional y compleja.

que consiste el placer extra-estético.” (Ibídem, op. cit.). Para Adorno, la representación artística no busca identificar, reconocer, determinar, etc. sino

que se acerca a los objetos a través de una distancia en la que se suspenden las identidades establecidas. Ese es su quebramiento. Él utilizó la noción de automatismo para diferenciar el modo de comprensión estético del no estético, y esto no en función de su objeto de comprensión (el tema, el referente, etc.), sino a partir de los diferentes modos de ejecutarse la tarea cognitiva. Aquella distinción, entonces, entre reconocimiento y visión, sirve para pensar el trabajo epistémico del arte en términos de *extrañamiento*. La *ostranenie* (extrañamiento en ruso) conceptualizada por Shklovski en 1916/7 sirve, junto a la singularización, a los fines de la desautomatización de la percepción que puede operar el arte. La experiencia estética posibilitada por las obras artísticas es, desde este punto de vista, una manera lateral y disruptiva, de pensar, mirar, nombrar y conocer los objetos del mundo: “La extrañeza es un momento del arte; el que percibe el arte de un modo no extraño, no lo percibe.” (Adorno, citado en Sanmartín Ortí, ibídem, op. cit.: 34). Las metáforas utilizadas por el arte, sus formas y rodeos, constituyen el meollo de sus efectos posibles y nos llevan, afortunadamente, de las preguntas ontológicas acerca de *lo que el arte es*, hacia interrogantes más complejos, que no encuentran respuestas categóricas pero que piensan *lo que el arte hace* en relación a las tensiones siempre latentes entre ciertas leyes y estructuras internas (lo artístico) y el mundo del que surgen y sobre el que se despliegan. Así como le sirvió en su momento a Adorno esta forma de concebir el arte para pensar en las atrocidades sociales irrepresentables, la misma forma de concebirlo puede servirnos para reflexionar sobre lo que puede el arte en torno al fenómeno aberrante de la trata de mujeres y niñas. Y también parece haberles servido a lxs artistas de *Visible Invisible* para ofrecernos una política estética que no intenta avasallarnos con interpretaciones acabadas ni mensajes pre-digeridos, sino que nos presenta la escena confusa y compleja de un fenómeno aberrante que puede interpelar a cualquiera desde su propio cuerpo y sus propias apreciaciones, gracias al cariz testimonial felizmente introducido en la propuesta. Aquel pesimismo adorniano que llevaba a pensar que luego de cualquier holocausto<sup>8</sup> no puede haber poesía, parece invertirse a partir de sus propios argumentos si pensamos que la inmovilidad producida por el trauma y por el extrañamiento del horror solo puede ser removida e interrumpida por otro extrañamiento que permita construir lo no existente. Aquella voluntad declarada por los artistas de *Visible Invisible* de “representar” mediante un rodeo un tema que no puede abordarse de frente cobra ahora un sentido claro para nosotrxs.

## Bibliografía

Adorno, Th. W: (1970). *Teoría estética. Obra completa*, 7, Madrid: Akal, 2004.

<sup>8</sup> Nos permitimos trasladar el sentido específico del holocausto judío al que se refería Adorno en el marco de la aberración nazi a un sentido metafórico general en el que cualquier aberración social que implique la matanza de personas (genocidio, masacre, esclavitud, etc.) puede designarse como holocáustica.



# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Belinche, Daniel: *Arte, poética y educación*, La Plata: Secretaría de Posgrado y publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, 2011.

Chateau, Jean (1972). *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Didi-Huberman, Georges: Entrevista: *Las imágenes son un espacio de lucha*. En blog Público. Es/Fuera de lugar/ 183.

Ducrot, Oswald y Todorov. Tzvetan (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

Entel, Alicia (1999). “Capítulo IV. Mirada, “aura” y fotografía”, en *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires: EUDEBA.

Foucault, Michel: (1966). “Capítulo II. La prosa del mundo”, en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

Marx, Karl (1843). “Sobre la cuestión judía”. En *Antología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

Millán, José Antonio y Narotsky, Susana (1998). “Introducción”, en Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metáforas de la vida...* Ibídem, op. cit.

Sevilla Bayón, Nuria: (2013). “La trata de personas, situación y perspectivas en América Latina”, Instituto de Estudios sobre Conflictos y Acción Humanitaria (IECAH). Madrid. Disponible en línea: <https://iecah.org/index.php/articulos/2263-la-trata-de-personas-situacion-y-perspectivas-en-america-latina>

Rancière, Jacques: {2004} *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

{2007} *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

{2008} *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

Sanmartín Ortí, Pau: (2006). *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t29437.pdf>

ISBN 978-950-34-1538-2

# CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA