

CERCANÍA PARTICULAR, LEJANÍA PERTURBADORA

María Gabriela de la Cruz
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes

Instituto de investigación en producción y enseñanza del arte argentino y latinoamericano (IPEAL)

Resumen

La propuesta de este ensayo es hacer un recorrido de los términos contemporaneidad, capitalismo, globalización, en el arte cerámico actual, con las obras de Ornela Tarzia y Florencia Fernández Frank para establecer relaciones posibles en tanto que son producciones artísticas que utilizan elementos industriales para su producción, en este caso, productos de objetos de consumo utilitarios cotidianos. La intención es experimentar en este texto cuales son los puntos de contacto o de lejanía entre las obras y los términos propuestos.

En cuanto a contemporaneidad intentaré desglosar y poner en cuestión a Smith (2012) y Agamben (2009). Para abarcar la globalización tomaré a Mosquera (2010) y Laddaga (2010). En cuanto al término capitalismo será abarcado desde los despliegues de Deleuze (2005) y sobre industria cultural se tomarán los conceptos básicos devenidos de los desarrollos de Adorno y Benjamin para la *Escuela de Frankfurt*.

En cuanto a los conceptos de Arte tomaré Bourriaud (2007).

Para considerar lo que está pero también lo que no aparece, ese fantástico intersticio entre la presencia y la ausencia, lo dicho y lo no dicho. Teleológicamente, llenarse de preguntas.

Palabras claves: Contemporaneidad – capitalismo – globalización – cerámica

Introducción

Me gustaría empezar con un texto escrito hace unos 10 años sobre la contemporaneidad en el que exponía que la manera de percibir el tiempo y el espacio en la actualidad ya no era la misma. “Ya no es lineal, ni euclidiano, ni sencillo. Todo lo que estaba sucediendo y aún sucede es complejo. Decía por ese entonces: La presentación tradicional de la geometría euclidiana se hace en un formato axiomático. Un sistema de axiomas es aquel que, a partir de un cierto número de postulados que se presumen verdaderos (conocidos como axiomas) y, a través de operaciones lógicas, genera nuevos postulados cuyo valor de verdad también es positivo”¹

Esta perspectiva del tiempo no puede habilitar la posibilidad de que las combinaciones sean variables ni elegidas, tampoco habilita la reciprocidad, ni la irreversibilidad, ni la multiplicidad.

¹ Pensar en la contemporaneidad implica poder pensar en un asunto en común. Y esa implicancia supone pensar en la articulación de tiempos, encontrar inflexiones que faciliten la demarcación de períodos temporales. Esta noción fue la que ha generado en la humanidad, la idea de que el tiempo es horizontalidad y linealidad. Y es por este motivo que la concepción del tiempo siempre ha quedado enmarcada en las distancias espaciales entre las acciones tomadas como referencias. El hecho de pensar a lo contemporáneo como un asunto en común habilita otras visualizaciones también. La Historia mantiene su postura de hacernos creer que, mientras más lejos, más objetivamente, uno puede ver; y que lo que está aquí y ahora, es imposible de ver, debido a que “está siendo”, lo tengo como “adelante”, como (si nos produjera) una obnubilación; de hecho, nos propone una forma de exponer el tiempo e interactuar con él, estableciendo una sucesión de hechos expuestos en estado de causa y consecuencia, totalmente encadenados unos de otros. El proceso por el cual establece estos parámetros tiene que ver con una elección binaria en donde, la consecuencia, es opuesta o contradictoria desde algún punto a la causa. Sería lo más parecido a armar combinaciones estableciendo puntos dentro de una linealidad temporal como si fueran polaridades que de seguro están retroalimentadas y que desde esa combinación se establecerían otras con sus respectivas polaridades, armando un entramado, sí, pero lineal. Gráficamente euclidiano.

La vida cotidiana y el mundo de la experiencia diaria se han transformado en un espacio multidimensional. Aun así, tendemos a creer al mundo y a nosotros mismos como estáticos, perdiendo la noción de irreversibilidad temporal.

A pesar de que vivimos en una sociedad consumista, perdemos la noción de condiciones de producción.

Para poder comprender y actuar en este tiempo que nos toca vivir, en común, se necesitan herramientas que nos permitan desplegar el pensamiento de una manera no lineal, tener la posibilidad de acceder a un campo de pensamiento caracterizado metafóricamente por movimientos no lineales, un imaginario movable y cambiante.

Gráficamente multiforme².

En este sentido, pensar en la contemporaneidad es pensar en términos de complejidad³. Paralelamente, el ejercicio disciplinar de la cerámica, en el que he accionado y actuado desde hace 20 años me permite pensar en las artes y el diseño industrial casi como una sola cosa, sin pensar en un reduccionismo de ambas disciplinas, pensando en que justamente pretendo dar cuenta de un contexto cambiante pero que justamente, son irreductibles.

Pero es que la cerámica me permitió la reflexión teórica del propio hacer, en el marco de la reproductibilidad capitalista. Y en ese análisis sobre una producción propia en aportes a la consideración del arte y la producción artística como campos de saber específicos, como agentes sociales, que pueden modificar la realidad y aportar saberes o relecturas a lo ya dado, pero también en el sentido en que posibilitan la problematización de lo instaurado.

Tomar posición cuando se habla en las artes, así sea de cualquier producción, siempre es un riesgo debido a que implica o pareciera implicar algunas cuestiones teóricas radicalizadas en extremo. En este caso, si bien la intención está basada en el repensar el hacer cerámico desde una impronta de producción capitalista, la misma no descarta la posibilidad de pensar el arte como un todo integrado, sin descartar el lado poético del hacer.

Lo menciono debido a que a simple vista podría dar como prejuicio una des-poetización del objeto. Pero si se considera a la poética como la reflexión sobre las posibles interacciones que se manifiestan en el proceso de creación en un nuevo espacio subjetivo, en la construcción o de-construcción de los territorios

/cuerpos/representaciones simbólicos o físicos, sociales y culturales que forman parte de la rutina diaria del artista, el trabajo, como posibilidad de entender el rol del artista y al arte desde una mirada situada en un contexto determinado podría ser una arista actual para reflexionar acerca del arte.

Por otra parte y paralelamente, considero que en el hacer artístico y en estas reflexiones siempre existe una primera transformación en donde se puede ver el pasaje de un

² Esta perspectiva del tiempo no puede habilitar la posibilidad de que las combinaciones sean variables ni elegidas, tampoco habilita la reciprocidad, ni la irreversibilidad, ni la multiplicidad, mucho menos el diálogo. La vida cotidiana y el mundo de la experiencia diaria se han transformado en un espacio multidimensional. Aun así, tendemos a creer al mundo y a nosotros mismos como estáticos, perdiendo la noción de irreversibilidad temporal. A pesar de que vivimos en una sociedad consumista, perdemos la noción de condiciones de producción. Para poder comprender y actuar en este tiempo que nos toca vivir, en común, se necesitan herramientas que nos permitan desplegar el pensamiento de una manera no lineal, tener la posibilidad de acceder a un campo de pensamiento caracterizado metafóricamente por movimientos no lineales, un imaginario movable y cambiante. Gráficamente multiforme.

³ Nosotros hemos postulado la existencia de unas artes de la complejidad (Giménez 2010) o también artes complejas (Giménez 2012); en sus formulaciones primeras, hemos sostenido nuestra propuesta categorial al amparo del fundamento etimológico, esto es, recuperando el sentido ancestral del vocablo *complexere*, que en la lengua latina reúne la tarea de trenzar, enlazar (*plectere*) con un prefijo (*com*) que destaca la diversidad de aquello que la acción reúne sin anular su naturaleza. Pensamos que con este término emerge entonces una calificación propicia para circunscribir prácticas que "se valen de materialidades diversas más, en su misma mixtura, postulan la ineficacia de la segregación sensitiva" (Giménez 2010) en tanto invocan percepciones plurisensoriales (Lewkowicz, Lickliter 1994) y se proponen como enunciaciones polisémicas en las que cada receptor, operando en relación a sus diversos aspectos y sus diferentes modalidades, orientará los sentidos posibles de estos textos complejos y acentuará algunas significaciones dentro de una potencial pluralidad". Artífice, Centro Interdisciplinario en Artes. Proyecto de Investigación, programación científica 2015-2016: Prácticas de lo sensible: arte y complejidad. Indagación científicoartístico-tecnológica de las artes comunitarias, colectivas y participativas locales contemporáneas. Director: Alicia Romero y Marcelo Giménez Hermida.

estado inicial que es individual, subjetivo, espiritual; es el acto de creación/producción de un individuo en el espacio de trabajo, es en donde se revela aquello que parte de una idea y se vuelve praxis en tanto « [...] el acto o conjunto de actos en virtud de los cuales el sujeto activo (agente) modifica una materia prima dada [...]» (Sánchez Vázquez, 1980: 245) y pasa luego a un espacio que es común, común en el sentido de cultura, de comunicación.

La cultura hoy día es la manera de cómo queremos vivir juntos y los deseos compartidos sin emular las diferencias, facilitar interacciones complejas, desengrasar identidades ancladas en el pasado, romper privilegios y clases, aumentar la circulación de saberes son algunas de las acciones que viene promulgando la contemporaneidad y las necesidades, no sólo sectarias en un grupo reducido de profesiones, practicas, gestiones sino extendidas a un grupo social más amplio.

Si la cultura propone un vivir juntos, las instituciones son parte también de esa intención creando ocasiones para compartir saberes sin excluir el entorno.

En esta no linealidad de vida, no vale no preguntarse por el otro. Esta experiencia vivencial aparece como fragmentada ante ese todo lineal. Y si no preguntamos, ¿cómo podremos saber o conocer acerca de lo que sucede en esa otra parte de la fragmentariedad?

En el arte, los artistas se han encargado de informarnos poéticamente acerca de las cosas que pasaban en eso de quizás compensarnos sobre la faltante de esa fragmentariedad. Siempre se han pronunciado como lo universal desde la adquisición de los contenidos para construirla como un campo de saber en las enseñanzas como en la práctica misma. Se extienden desde lo particular, sabiendo solo una parte, a lo general, todo.

Este accionar es heredado del iluminismo, el cual proponía una universalidad. Lo universal impone su jerarquía a costa de silenciamientos y tachaduras de la diferencia; potenciar las luchas interpretativas que se desatan en los márgenes de la representación oficial para cuestionar el monopolio de una categoría superior, han sido tareas de la crítica posmoderna. Esta crítica forzó a las instituciones de arte internacional a abrir fronteras a relatos no-canónicos, que el centro había invisibilizado.

En el arte latinoamericano este proceso se agudiza más ya que la mirada internacional espera que la periferia ilustre su “compromiso” con la realidad a través de una mayor referencialidad de contexto.

Mediación y representación, sensibilidad e intuición, conectarse con el mundo

El sujeto, a lo largo y devenir de su existencia, ha intentado establecer (se) a través de los análisis que ha realizado en relación al contexto, el sitio o situar (se) ha sido un elemento o factor determinante para poder definir y definir (se). Necesitamos saber y conocer. Pero, ¿cómo poder conocernos si vivimos en un mundo fragmentado? Este mundo fragmentado, lo es, en tanto que se ha construido bajo las demandas, obligaciones y consecuente a lo que los diferentes sistemas han establecido como cánones a seguir. La fragmentariedad, en este mundo, es también consecuencia o producto de las diferentes crisis que se han dado.

En este sentido, esa universalidad pretendida por el iluminismo y sostenida por la modernidad ya no lo es en tanto producto de las acciones del sujeto. Pero, por más que ya no sea, se sigue insistiendo en la construcción aprehensión del mundo como unidad. Esto se traslada al arte como espacio de representación y mediación, el uno, la universalidad se encuentra en la pretensión de unidad en tanto forma-contenido como una única cosa.

Fragmentariedad no significa que una cosa se haya roto en miles de pedazos y nosotros tomamos uno de esos pedazos. Sino que significa que no puede reconstruirse en una perspectiva histórica en tanto que pierde su origen ni su fin, en tanto que sus propósitos iniciales han sido algunos determinados pero luego han ido cambiando o cortándose abruptamente que hace que en el proceso de reconstrucción de hecho o por memoria no pueda suceder la reconstrucción de lo uno/absoluto/universal.

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. (Benjamin, 1989:23).

En este sentido, si el modo de existencia de la humanidad, los sujetos en tanto lo social implican descubrimientos tecnológicos, transformaciones sociales, económicos, políticos, coyunturales, etc. Son transformaciones vivenciales pero también inciden en el modo en que se percibe, en tanto experiencia.

Tanto el contexto, el arte y las experiencias no son inmutables, no se modifican por sí solos sino que siempre estarán en movimiento en relación a los cambios sociales y los descubrimientos técnicos de época⁴.

Posicionarse en un fragmento implica poder conocer.

El arte es un agente o institución que permite la construcción histórica desde el reordenamiento del caos de mundo y de un ordenamiento en el tiempo.

Pero en el presente, el arte contemporáneo se ha encargado de presentarse como un tanto desestabilizador en relación a su tradición. Por un lado desde sus propias condiciones de producción, como en sus conceptualismos, como en sus repartos. Hoy día y desde hace mucho tiempo, el reparto de lo que es o no arte ha sido establecido desde países industrializados, primer mundo, el “norte”, estableciendo roles en sintonía con lo que la división internacional de trabajo ha promulgado. Pero, como si fuera poco, insiste en su poder totalizador y universal. Esto no solo sucede en relación a las producciones sino incluso dentro de la misma institución arte, que aún hoy sin tanto caso a las “bellas” sigue sosteniendo el reparto incluso en el hacer mismo, la ejecución de técnicas y las jerarquizaciones de las disciplinas.

Smith (2012) refiere en su introducción al poder totalizador incluso que sostiene el arte cuando se presenta como arte contemporáneo, como un arte actual, presente, maña que sostiene incluso desde la modernidad.

Para este autor, el concepto de contemporaneidad se origina en su “...capacidad de hacer referencia a una multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo.” (p.19).

La contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo, y tal como abarca sus cualidades más distintivas, desde las interacciones entre los seres humanos y la geosfera hasta la interioridad del ser individual pasando por la multiplicidad de culturas y el paisaje ideológico de las políticas mundiales. (Smith, 2012, p.20).

¿Porque pensar en la fragmentariedad, la necesidad de ubicarse en el contexto en medio de la universalización que requiere la contemporaneidad y la globalización? Smith sostiene que en términos de contemporaneidad se encuentran 3 fuerzas, la primera atiende a la globalización a “...su sed de hegemonía frente a una diferenciación cultural creciente (la multiplicidad originada por la descolonización)” la segunda es la desigualdad entre personas, clases e individuos “...resulta tan extrema que amenaza tanto los deseos de dominación que abriga los estados, las ideologías y las religiones, como los persistentes sueños de liberación...” y la tercera es el infopaisaje “...capaz de permitir la comunicación instantánea y minuciosamente mediada de cualquier información o imagen en cualquier lugar del mundo.” (p. 20-21).

Paralelamente, para este autor, hay 3 corrientes en el flujo del arte contemporáneo: la íntimamente ligada al neoliberalismo “...aparejados a la economía liberal, al capital

4 Esta forma de pensar el contexto y la mirada son parte de los desarrollos de la Escuela de Frankfurt, la cual introduce un corrimiento en la forma de pensar la sociedad. La Escuela era un grupo de intelectuales que impulsaban una renovación en el pensamiento marxista corriéndolo del ámbito económico en los análisis sociales, incluyen otros campos de saber. Sus posturas estaban basadas en cuestionar los hechos tal cual son y se los presenta considerando a la crítica como un valor fundamental para recuperar la razón humana perdida debido al capitalismo económico.

globalizado y a las políticas neoconservadoras...”, la segunda estrechamente ligada al giro poscolonial en el que el arte se encuentra determinado por valores locales, nacionales, anticoloniales, independientes y antiglobalizantes, como los de diversidad, identidad y crítica). La tercera corriente son artistas que realizan obras sin preguntarse en el hacer y enfocándose en el presente, “...buscan fuentes sustentables de sobrevivencia, cooperación y crecimiento.” (p. 330-333).

El arte no es ya la representación de la realidad sino que muestra cómo afecta o efectiviza la realidad actual en un contexto determinado. En esto dejo de la lado todo lo que se involucra dentro de la institución arte y solo estoy haciendo foco en la representación para dar cabida a lo que sigue en tanto las producciones de arte cerámico actual latinoamericano elegidas para este trabajo. Es así que en estos análisis no entrarían ni la crítica, ni la circulación de obras, ni los espacios de exhibición, ni el mercado, etc. Sólo refiero a la obra.

Si bien los pensamientos de Smith funcionan en la medida en que postula una reorganización y categorización para poder entender que es lo que sucede en el arte contemporáneo. Resulta de mucha utilidad sin duda, pero me gustaría destacar que en el contexto de arte latinoamericano es necesario no entrar en casillas entregadas sino elaborar o intentar elaborar las propias.

Si en lo que intento desarrollar aquí, es intrínsecamente necesario repensar el arte en términos de contextos situados para poder ser parte de la fragmentariedad planteada es necesario entonces, pensar los límites o márgenes de esos fragmentos.

Para los márgenes y las periferias culturales que habían sido expulsadas del dominio auto-centrado de la modernidad occidental-dominante, fue vital reivindicar el contexto y los contextos para combatir el universalismo.

Contexto quiere decir la localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico social de una trama de intereses artísticos y de luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada dinámica del arte. Para Richard (2009), la reivindicación del “contexto” afirma los espacio-tiempos micro-diferenciados de cada cultura para oponerse a la síntesis homogeneizante de la “función centro”. En este sentido las perspectivas locales y regionales quedan relegadas a o subsumidas a lo global. Sin ser consientes quizás que lo global presiona o coaliciona sobre el resto distorsionando el modo en que aparecen las perspectivas locales y regionales. Continuando con Richard, la globalización y el multiculturalismo han estimulado un creciente proceso de sociologización y antropologización del arte que insiste más en la politización de los contenidos que en la autorreflexibilidad crítica de la forma, más en la expresividad denunciante y contestataria de los significados que en la retórica significativa de las poéticas del lenguaje.

Un modo entre múltiples cosas

En este sentido las perspectivas locales y regionales quedan relegadas a o subsumidas a lo global. Sin ser consientes quizás que lo global presiona o coaliciona sobre el resto distorsionando el modo en que aparecen las perspectivas locales y regionales. Para Agamben (2009) la contemporaneidad es una relación singular con el propio tiempo, es “esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. Es decir está quien nave la corriente de su tiempo y quien se para en la orilla a observar el panorama. Pero, paralelamente, el ser contemporáneo implica un posicionamiento incómodo en relación a su tiempo y espacio “pertenece verdaderamente a su tiempo, es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones...”.



Ornela tarzia 2010.

La Obra de Ornela Tarzia es una convocatoria repensarnos en nuestra identidad, planteando la cuestión de origen frente a un mundo globalizado, capitalista. En esta obra podemos ver, en el fragmento seleccionado, como la artista toma elementos que son individuales, personales pertenecientes al interior de su sistema familiar. Ella toma lo relacionado al ritual en torno a la mesa y como se involucraba la presencia de la comida en fotos familiares. Así es que eligió platos que estuvieron en uso en su familia que fue heredando para intervenirlos y cuestionarlos. La intención es cuestionarse sobre su interior pero al hacerlo, la artista propone también un cuestionamiento sobre lo cultural, lo industrial, el contexto de época. Se apropia de un objeto industrial para personalizarlo, sin que el objeto pierda su condición de forma.

Para Bourriaud (2007) plantea que la contemporaneidad en el arte puede llegar a estar dada en la medida en que las obras ya no son consideradas como productos de un aura creadora sino más bien de un aura postproductora. Define a las prácticas artísticas por el hecho de recurrir a formas ya producidas porque están insertar dentro del sistema capitalista actual. Lo llama así en el término literal de la palabra, después de la producción, pero aludiendo al espacio de dedicación del montaje, siendo que la materia que utilizan ya no es la materia prima en sentido marxista sino que son objetos que están insertos dentro del mercado, son portadoras de información en sentido de reorganizadoras del mundo contemporáneo.

La contemporaneidad alude a inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio cultural y hacerlos funcionar. La verdad sensible te lleva a una ciudadanía de deberes y derechos. Involucrarse en conocer la realidad para saber de qué va la obra, solo así se puede definir esa parte que vemos entre la fragmentariedad. Mostrar las condiciones de producción y sus procesos. En este sentido, la artista muestra las condiciones de producción de su obra en el acto mismo de selección de un objeto industrial para representar lo que quiso. Tal es así que podemos darnos cuenta que al mostrar el atrás del plato, vemos que fue fabricado por *Lozadur*. Entonces, intencionalmente o no, también nos está mostrando sobre esa fábrica: "Cerámicas *Lozadur* era una empresa ceramista líder a nivel nacional e internacional, asentada desde hacía varias décadas en Villa Adelina, zona norte del Gran Buenos Aires. *Lozadur* proveía de vajilla de loza y porcelana a todo nuestro país y a países vecinos. Sin embargo, su infraestructura y maquinaria eran obsoletas por lo que su productividad se basaba en numerosa mano de obra (alrededor de 1.000 trabajadores, en su mayoría mujeres), bajos salarios –equivalentes a gremios ladrilleros y mosaístas- y fundamentalmente, el trabajo a destajo"⁵. No voy a dar un desarrollo

5 <https://periodismodeizquierda.com/ceramicas-lozadur-historia-de-lucha-y-represion/#:~:text=Cer%C3%A1micas%20Lozadur%20era%20una%20empresa,nuestro%20pa%C3%ADs%20y%20a%20pa%C3%ADses%20vecinos.>

exhaustivo de la historia de *Lozadur*, considero que se merece mucho más de un párrafo en un trabajo escrito, pero me interesa no desconocer el hecho de que el plato sea de esa manufactura Argentina implica el hecho de no desconocer la historia política, social, cultural en donde está inserta, que no solo marca las características propias de esos años sino también se hace extensivo a la actualidad en tanto que se efectivizan y afectivizan desde los días en que se conmemoran los hechos construyendo la memoria social.

Tal es así que cuando la artista lo toma, si bien el *modus operandi* es el de una motivación personal, lo que realiza es la actualización de otro tiempo-espacio a uno actual. Es como lo que decía Foucault (1976:32)

Es el rápido avance hacia el pasado, la curva de la memoria que se sumerge en lo más profundo para regresar a un presente enteramente claro: entonces volvemos al punto de partida, que ahora es el punto de llegada; la frase epónima sólo tiene que repetirse. Pero en el tiempo en que el tiempo vuelve a sí mismo y al lenguaje primero, éste último se suelta sobre la diferencia de las significaciones...⁶.

Al reproducir algo se lo traslada de su origen/entorno/contexto por lo tanto su circulación no se asemeja a la original y carece de autenticidad al no estar circunscrita en la misma historia.

El aura es, para Benjamin (1989), la relación entre la obra de arte y su contexto externo. El original tiene un lugar particular -y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único.

Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo. La reproducción transpone la obra de arte en la trama de una circulación topológicamente indeterminada.

Es una construcción de estructuras para otros pensamientos en lo social, por otra parte, porque contempla dislocaciones y recomposiciones en tanto su montaje como producto terminado (Didi-Huberman, 2008, s.p.) Es una construcción histórica desde el reordenamiento del caos de mundo y de un ordenamiento en el tiempo.

Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. (Benjamin, 1989:22)

Si bien Benjamin consideraba que lo aurático era aquello que "rompía" con la monotonía generada en la masividad del capitalismo, debido a que tenían la posibilidad de manifestarse como verdad, transgrediendo, reafirmando, al sujeto en su presencia, en su ser-ahí⁹. El producto del fin de la cadena de montaje es un objeto que puede demostrar ese continuum uniendo pasado presente porque demuestra por sí mismo un pasaje o una transfiguración de una mirada particular individual del mundo, un pensamiento y una voluntad de hacer.

De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa en posición de usarlas y disfrutarlas. Antes, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les

⁶ Sugiero extender la lectura en el libro Foucault, Michel. Raymond Roussel. Buenos Aires, siglo XXI, 1976.

⁹ Si bien Benjamin no toma de forma directa los desarrollos teóricos de Heidegger (1951), me parece prudente poder reafirmar sus desarrollos sobre ese ser-ahí para prevenir algunos reduccionismos posibles, el ser-ahí no es el fundamento del ser sino refiere a una distancia del ser en tanto que posee una falta, es una construcción, por lo tanto una posibilidad, es proyecto, evento a acontecer. El ahí es el *dasein* referido a la posibilidad de trascendencia que tiene el hombre, trascendencia al ser, existencia dirigida del ser. El hombre así encuentra el estado de yecto, es decir, arrojado al mundo sin haberlo elegido.

hacia sentir las lejos. Ahora, las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa (Martín Barbero: 2003). El montaje es un procedimiento estético que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas (Amiel: 2005). La irrupción de la técnica en el arte genera nuevos modos de producción y que esos nuevos modos necesitan nuevas categorías de análisis y ante las reproducciones tecnológicas aparece un nuevo objeto artístico que generan nuevas experiencias estéticas. Lo novedoso es uno de los conceptos que también desarrolla Benjamin en cuanto a que se sitúa, en el marco del capitalismo, como la actualización social en el consumo, produciendo efectos en la sociedad que permiten situarlo desde un nuevo pensamiento, con poder crítico o no, en el sentido que posibilitan los cuestionamientos ante los sucesos.

Es en este sentido, que la obra de Ornela, es en tanto la elección del producto industrial y su historia pero también lo es como soporte de experiencia, así como también ofrece una dislocación al espectador ¿a quién se le ocurre rayar un plato? Cambia el sentido, la función y nos orienta a construir un relato que aun siendo propio, se colectiviza en su presentación como “...un portal, un generador de actividades. Se componen combinaciones a partir de la producción, se navega en las redes de signos, se insertan las propias formas en líneas existentes.” (Bourriaud, 2007, p. 16).

Otra obra que me pareció muy interesante de tomar para analizar los términos de contemporaneidad, globalización y capitalismo en el arte, y acá también vuelvo a tomar un fragmento de una obra más extensa, es Floreciera de Florencia Fernández Frank. Esta obra tiene la particularidad de aparecer como un collage de piezas rotas de vajillas utilizadas y en desuso las cuales se presentan sobre una mesa armada para comer. La escena instala un momento congelado, cuando la vi por primera vez no entendía si era una mesa que iniciaba el ritual de comida y la operación era repensar la funcionalidad de los objetos en tanto que aparecen rotos y no ya como son en la realidad, el mercado y con sus pautas culturales establecidas. Pero también me parecía como el fin de una jornada en donde las relaciones violentas e intensas, por cierto, entre dos comensales había terminado con los platos rotos y la vajilla rota.

Esta dualidad en la presentación demuestra dos tiempos, uno que podría ser el principio sin fin y uno que es el fin con un inicio ficcional.



Florencia Fernández Frank (2009). Floreciera.

La instalación de Florencia también toma objetos industriales como elementos portadores de sentido, pero acá ya no son pertenecientes a una historia individual sino que son colectivos porque la artista se encargó de invitar a que los espectadores, el público en general donara esas vajillas. La consigna era estos objetos contengan flores representadas en su superficie, de ahí el nombre de la muestra.

Así, como en la obra anterior, en esta vemos que las historias se pueden rastrear no ya por la marca o el nombre de la fábrica sino que por los estilos representados en las superficies.

No voy a dar acá un historial de floritura ni de guardas ni de bordeados ni de cupé, no es la intención de este texto. Sí me gustaría que se sepa que por cada período, época, región, lugar, fábrica, manufactura ha habido un tipo de representación posible que hace que la vajilla (en este caso) se pueda rastrear hasta sus orígenes. O al menos intentarlo y establecer unos parámetros más o menos estables de procedencia de tiempo y espacio. Así es como podemos ver que en esta instalación, los objetos presentados traen de por sí una historia impresa en su hechura, pero también en la historia de cada uno de esos objetos que el espectador narra a la artista y ella se encarga de catalogar como parte de la muestra y de este fragmento.

Múltiples representaciones y, múltiples subjetividades se presentan en una relación única, confluyen. En esta obra se puede ver un montaje tanto desde las piezas industriales como en la obra misma, la vajilla aparece como materia mediadora que localiza esas piezas globalizadas transformándolas en únicas cuando eran desprovistas de sentido en el sistema de producción capitalista industrial generando nuevos sentidos y articulando nuevos enunciados.

La artista, si bien se apropia de un acto cultural, el mismo es un acto globalizado en tanto que aparece acá como intercultural.

No voy a negar el sentido de la globalización en términos de desigualdades y que cuando el flujo uniformizador de la globalización atraviesa la casi totalidad de los estados-naciones, la dimensión portadora de los datos nacionales se vuelve más importante que su realidad local. En esta obra aparece ese rasgo local sin perder su dato de identidad propia junto a otros datos. En una entrevista que le hicieron a Paolo Virno dijo

Por naturaleza humana debe entenderse un conjunto de condiciones que abren a la Historia, a la temporalidad, a la mutabilidad y que este conjunto de condiciones pueden reducirse al hecho de que somos animales lingüísticos y, que no nacemos ya sabiendo qué hacer, sino que debemos aprender. En la globalización, la precariedad, inestabilidad, ausencia de un ambiente determinado, que es un elemento de la naturaleza humana, se convierten también en características sociales, sociológicas. En los inmigrantes, por ejemplo, el hecho de que haya que modificar varias veces en la vida el propio saber laboral, o sea un elemento que siempre fue verdadero, adquiere una visibilidad particularmente fuerte. (Héctor Pavón)⁷

La globalización es una realidad compacta y excluyente que reafirma lo heredado por el iluminismo y la modernidad en tanto universalidad y homogeneización. En este sentido, trae acarreado el problema de las identidades a través del multiculturalismo, en el sentido de plantearse lo uno y lo otro, lo propio y lo ajeno en términos capitalistas. Pero estas diferenciaciones, las identidades propias de lo local y regional quedan subsumidas a lo global.

En este marco, el capitalismo tardío organiza el mercado utilizando al estado como un mecanismo más. Así los beneficios van al mercado y las pérdidas son asumidas por el estado por lo tanto el estado de viene en un mecanismo de equilibrio económico y social punto pero las fluctuaciones y oscilaciones de la economía especulativa, que supondrá la existencia de una permanente y continúa crisis.

De toda crisis, siempre se ha podido construir algo. Es esa mirada aristotélica sobre melancholia o sobre el caos, como una oportunidad de volver a organizar todo nuevamente.

7 Edición Viernes 24.12.2004, Revista Ñ, "Crear una nueva esfera pública, sin Estado"

Un poco es lo que sucede en la obra de Florencia, en donde el desorden en sentido de lo no debidamente armado conocido y funcional invita a sentarse a ordenarlo y así la construcción de una nueva realidad.

Es sin dejar de lado eso histórico que más arriba comentaba, que los objetos traen una impronta, en este caso una historia, al nuclearse todos en un mismo tiempo nos traen múltiples historias que demuestran las inmigraciones propias de la globalización entre otras cuestiones. Esta situación determina la apertura al otro y plantea la presencia de otras culturas, que lejos está de convertirse en una. Cada lugar de cada uno de esos objetos utilitarios, cada flor estampada, cada estilo nos muestra o nos brinda la noción de un lugar (otro) de origen.

Referencias

- Agamben, G. (2009). *¿Qué es ser contemporáneo?* Traducción de Cristina Sardoy, Disponible en <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/21/-01881260.htm>
- Aicher, Otl (1994). *El Mundo como Proyecto*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid, España: Abada.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, M. (1976). *Raymond Roussel*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Groys, B. (2008). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* [Antinomias del arte y la cultura. Modernidad, posmodernidad, contemporaneidad]. Durham, Estado Unidos: Duke University Press. Traducido por Ernesto Menéndez-Conde como La topología del arte contemporáneo. Recuperado de: <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo>.
- Guattari, F. (2005). El nuevo paradigma estético. En Fried Schnitman, D. *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Martín-Barbero, J. (2003). Estética de los Medios Audiovisuales. En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.). *Estética*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit. Disponible en http://www.mediafire.com/view/p8nghdlk8nssap8/MOSQUERA_GerardoCaminar_con_el_diablo-2010.pdf
- Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (comp.). Barcelona: Paidós.
- (2007). *Fracturas de la memoria*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Romero, A. (Dir.). De Artes y Pasiones. www.deartesypasiones.com.ar
- Romero, A., Giménez; M. (2013). Prácticas políticas de las artes: problematizaciones en pos de un proyecto cultural latinoamericano. *BOA (UNLP)*, N° 13, s/d.
- Sánchez Vásquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En Marchán Fiz, S. (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp.17-28). Madrid, España: Paidós.
- (1980). *Filosofía de la praxis*. D.F., México: Grijalbo.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.