

Segundo Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano

2021

PROA



Asociación Argentina
de Críticos de Arte

SEGUNDO CONCURSO DE ENSAYOS CRÍTICOS DE ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO 2021

Esta publicación cuenta con la colaboración de la
Asociación Argentina de Críticos de Arte y Fundación Proa

Textos:

Sabrina Gil

Paula Bruno Garcén

Manuel Quaranta

Malena Souto Arena

Diseño: Rafael Medel y López

© de los textos, los autores

Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano 2021 / Sabrina Gil ...
[et al.]. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Proa, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1164-50-9

1. Arte Contemporáneo. 2. Arte Argentino. I. Gil, Sabrina
CDD 701

Jurado de Premiación

Ana María Battistozzi

Laura Casanovas

María Teresa Constantin

Primer Premio

Sabrina Gil

Primera Mención

Paula Bruno Garcén

Segunda Mención

Manuel Quaranta

Mención honorífica

Malena Souto

En 2020, la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), junto a Fundación Proa, impulsó el *Primer Concurso de Ensayos Críticos y Curatoriales de Arte Argentino y Latinoamericano* con el objetivo de dinamizar y federalizar la escena de la crítica y de la curaduría de arte, buscando generar un espacio de encuentro, discusión y reflexión sobre nuestra práctica.

Estamos felices con la publicación de este e-book que da cuenta del *Segundo Concurso de Ensayos Críticos y Curatoriales de Arte Argentino y Latinoamericano 2021* que refleja la continuidad del proyecto así como la convicción de que la producción crítica e intelectual es indispensable para nuestra entidad.

Este concurso busca convertirse en un espacio que impulse la investigación sobre las artes visuales en Argentina y en América Latina con la finalidad de plantear nuevas aproximaciones, perspectivas y miradas sobre las problemáticas de nuestro campo. El carácter interdisciplinario, es una fuerte impronta de muchos de los ensayos que se han presentado, generando cruces entre las artes visuales y otros campos como el cine, la literatura, la música, la danza, etc. que reflejan otros abordajes.

Es de destacar el carácter federal que ha tenido el concurso en sus dos ediciones, hecho que se refleja en la gran cantidad de ensayos recibidos procedentes de todo el país, algunos de los cuáles han sido premiados, y que profundizan nuestro deseo de estimular y revitalizar nuestra práctica.

Queremos agradecer la inestimable colaboración de Adriana Rosenberg y el equipo de Fundación Proa para la continuidad y concreción del concurso. Y un agradecimiento especial a las miembros del Jurado de selección y premiación –Ana María Battistozzi, Laura Casanovas y María Teresa Constantin– que generosamente proporcionaron su experiencia y su aguda mirada a la lectura de los ensayos recibidos.

Fernando Farina

Presidente AACA

Florencia Battiti

Vicepresidente AACA

Cecilia Rabossi

Secretaria General AACA

Natalia March

Tesorera AACA

La nueva edición del Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano 2022, confirma y refuerza el interés del campo crítico en reflexionar y dar visibilidad a los temas cruciales de la contemporaneidad. Los ensayos presentes organizan un paisaje teórico donde nos ubicamos y observamos la multiplicidad de estímulos visuales a los que estamos expuestos.

La coherencia de los trabajos seleccionados permite diagnosticar el tiempo histórico y a la vez dar cuenta de la inmensa variedad de temas y disciplinas presentes en la creación artística.

Una política de la mirada en la fotografía mediática, la desaparición de los límites entre realidad y ficción en la imagen en movimiento, y el minucioso detalle de la naturaleza son algunos de los temas del presente que transita el sujeto contemporáneo. En este sumario de ensayos la complejidad en la contemplación del mundo y del arte es la base de la publicación. La reflexión sobre la disciplina y crítica de arte de la propia disciplina, la crítica de arte y su lugar en la actualidad, en el momento que la curaduría construye relatos y puntos de vista y los espacios de difusión en los grandes medios de comunicación van siendo cada vez más acotados, este cuestionamiento y descripción realzan los contenidos del premio.

Un notable jurado junto a los miembros de la Asociación, movilizan el escenario actual en nuestro país y valoramos la inmensa labor y constancia que la Asociación sigue teniendo en nuestro ámbito fortaleciendo las instituciones culturales.

Por eso nos sentimos orgullosos de asociarnos en esta noble tarea.

Adriana Rosenberg
Fundación Proa

SEGUNDO CONCURSO DE ENSAYOS CRÍTICOS DE ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

Índice

- 13 **Lucía y sus ojos. Potencia crítica del retrato icónico**
por Sabrina Gil
- 29 **Larvas artistas, visualización científica y metamorfosis:
el *Dispositivo de Dibujo Interespecies* de Virginia Buitrón**
por Paula Bruno Garcén
- 47 **El avance de la curaduría frente a la retracción de la crítica**
por Manuel Quaranta
- 59 **Crítica institucional en el arte audiovisual. El cine instalado
en *Ficcionario* de Sebastian Díaz Morales**
por Malena Souto Arena
- 76 **Biografías**

PRIMER PREMIO

LUCÍA Y SUS OJOS. POTENCIA CRÍTICA DEL RETRATO ICÓNICO.

por Sabrina Gil

RESUMEN

Este ensayo parte de la identificación de un modo dominante de usar retratos icónicos de figuras míticas del imaginario popular, como atributo en la composición de una imagen propia para subsumirse en una identidad colectiva. Un uso que, por mecánico y repetitivo, parece alejarse de la potencia crítica que anida en la imagen. Nos preguntamos si en la articulación entre prácticas artísticas y acciones políticas existen, en este momento, otros usos del retrato icónico y si estos actualizan modos críticos del arte. ¿Qué pasa cuando el retrato es de una víctima? Indagamos procesos de *iconización* activa de los rostros de Jorge Julio López (desaparecido en democracia), Mariano Ferreyra (asesinado por una patota sindical) y Lucía Pérez (víctima de femicidio). Inusitados encadenamientos de fotos, retratos, rostros, ojos, íconos... promueven, tal vez, nuevas políticas de la mirada desde una condición estética ambigua y liminar.

Un 24 de marzo, en Buenos Aires, en algún punto de la marcha por el aniversario del golpe de Estado, debo encontrarme con una persona a quien no conozco para recibir unos libros que me comprometí a llevar a un amigo en Mar del Plata. En las inmediaciones de una Plaza de Mayo colmada al borde del desdibujamiento, no podemos divisarnos mutuamente, aun estando en la misma cuadra. Por *WhatsApp*, me indica un punto junto a una bajada de subte y agrega: “tengo una remera roja con la cara del Che” a lo que respondo que yo tengo una remera negra que dice tribuna docente. Al rato, él me reconoce, intercambiamos unas palabras, me entrega los volúmenes y nos despedimos. Antes de volver a perdernos en la multitud, le dedico una última y veloz mirada porque noto –como en un destello– su remera rayada, creo que en verdes y amarillos. Sin rojo, sin Che. Despistada, había entendido en sentido literal un comentario irónico sobre la gran marea de remeras con la cara del Che que nos rodeaba. Me inquieta, desde entonces, la posibilidad de una lectura densa de aquel gesto burlón: ¿resulta un acto de rebeldía no usar en la marcha del 24 de marzo una remera con la cara del Che o, por caso, una con la cara de Evi-

ta? ¿Hay modos menos domesticados de usar retratos icónicos o estos han perdido su potencia crítica?

Parece evidente la consolidación de una manera dominante de usar retratos de figuras claves del imaginario popular cristalizados en íconos visuales: un modo particular de práctica que no aspira a la composición de una imagen del sujeto retratado (sea en su función social, su aspecto físico, su personalidad, etc.), sino a la del sujeto que lo porta como atributo en su propio retrato. Contra la tradición del género, este modo dominante de usar el retrato como atributo en la composición de una imagen propia, una suerte de autorretrato vivo, aspira a la borradura de la diferencia entre el individuo cuya imagen se está componiendo y el colectivo de referencia, tal como Rembrandt propuso en *La guardia nocturna*, donde subsume las individualidades en una identidad colectiva dada por la acción y la tarea común. Aquello que le valió el rechazo de quienes habían encargado el cuadro es, en este caso, la marca característica.

Si basta llevar una remera con la cara de Evita para afirmar una subjetividad peronista, el retrato (de Evita en este caso, pero también del Che o de quien sea) se vuelve transparente y la imagen que quiere mostrar de sí la persona que lo porta también. Se activa una correspondencia entre una forma de producción y circulación de la imagen, fácil, veloz, limitada a un gesto mecánico, mediante serigrafía, sublimado, esténcil, *sticker* o incluso la compra de la remera ya estampada y un modo de consumo (tomando las conocidas categorías de Juan Acha) igualmente fácil y veloz, sin complejidad en la lectura y asimilación. Se trata de una manera que parece promover una mirada rápida y corroboradora, que no busca solapamientos, ambigüedades, manchas, pliegues, rajaduras que arruinen la transparencia de la imagen y la atraviesen. Así se desnudaría una tensión entre un posicionamiento político crítico y un uso domesticado de la imagen, lejano a los términos en que, por ejemplo, Nelly Richard piensa el arte crítico como una apuesta a la desorganización de las reglas de la visualidad, evitando la transparencia, haciendo tambalear los repertorios habituales hacia “bordes de no certidumbre” (2007: 104).

1. Longoni utiliza la expresión “activismo artístico” para pensar “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni 2009: 18).

Con la atención puesta en la articulación entre prácticas artísticas y acciones política –esa zona que Ana Longoni propone revisar como “activismo artístico”–,¹ me pregunto qué otros usos tienen en este momento en los movimientos populares los retratos icónicos, y si estos usos actualizan modos críticos del arte. Entiendo como retratos icónicos los compuestos por un conjunto pequeño de signos plásticos que pueden con-

sumirse como un solo signo que exhibe la misma configuración de cualidades que el sujeto de referencia, en una relación sinécdoquica, no mimética ni indicial. Estas imágenes que llamamos retratos icónicos tienen, además, la capacidad de convertirse en símbolos, como la imagen del Che es símbolo de revolución o de rebeldía o, incluso, la Marilyn serigrafiada, del Pop. Es decir, implican una doble operación de reducción y de universalización.

Desde algunos usos de retratos fotográficos, me interesa reflexionar sobre aquello que proviene de la práctica artística y se inscribe en acciones políticas específicas: ¿cómo se activan en una acción política callejera el trabajo con las formas, la modulación de texturas visuales o sonoras, la puesta en disponibilidad del cuerpo del ejecutante de modos que lo transforman, lo atraviesan, lo reconfiguran como en la *performance*, la danza y el teatro? Me interesan también los efectos movilizadores de estas articulaciones estético-políticas, no hacia el problema de la estetización de la movilización popular, sino pensando en la experiencia que provocan. Se trataría de atender a lo más vivo y singular del arte: la producción de una experiencia que no ocurriría de otro modo.

En procesos de organización popular en nombre de una persona ausente (asesinada, desaparecida) para exigir al Estado acciones específicas –una sentencia, la apertura de una investigación, un cambio de carátula, etc.– encuentro una puesta en circulación del retrato que no aspira ya a la construcción identitaria de quien lo usa, según vimos en el inicio, sino a una restitución de identidad de la persona ausente. En estos casos, la acción simbólica de multiplicar un rostro y convertirlo en un retrato icónico anuda un conjunto de acciones cuyo objetivo último es una restitución de identidad de otra naturaleza: la que proviene del Estado, a través del reconocimiento de que sobre esa persona se ejecutó un crimen de determinadas características, lo que requiere una investigación, un fallo, una sentencia, acciones de reparación, etc.

La segunda desaparición de Jorge Julio López,² en democracia, luego de declarar contra Etchecolatz en 2006, activó una revitalización del activismo artístico que Longoni rastrea en el sellado de billetes con la pregunta “¿dónde está López?”, las intervenciones en botellas de vino López de Hugo Vidal (a la manera de las *Inserciones en circuitos ideológicos* de Cildo Meirelles), la señalética monumental y fugaz de Lucas Di

2. Jorge Julio López es un trabajador de la ciudad de La Plata que fue detenido-desaparecido durante la última dictadura y estuvo dos años en centros de detención del circuito manejado por la policía bonaerense. En 2006, declaró en la causa contra el comisario Miguel Etchecolatz, responsable de ese circuito, implicando a sesenta miembros de la fuerza. Al día siguiente de su testimonio, el 18 de septiembre de 2006, fue secuestrado y hasta hoy está desaparecido en democracia sin avances en la investigación sobre su paradero.

Pascuale y, lo que nos interesa en este trabajo, la performance realizada por el *Colectivo Siempre* de La Plata el 18 de marzo de 2007, al cumplirse seis meses del secuestro.

La *performance* implicó una convocatoria previa a concurrir a la Plaza Moreno con ropa blanca y negra, a la que asistieron alrededor de 200 personas. Los integrantes del colectivo les entregaron unas pequeñas pancartas circulares, algunas con el rostro de López serigrafiado y otras con signos de interrogación. De modo que en la pregunta “¿Dónde está López?” eligieron las palabras *Dónde está* y convirtieron el retrato de López en un signo visual. Además, repartieron matracas de cotillón y brindaron pautas para el armado de una coreografía de movimientos y sonidos que finalizó clavando las pancartas en el pasto de acceso a la municipalidad, agitando las matracas y pronunciando nombres de otras personas detenidas, desaparecidas o asesinadas. La movilización organizada por la “Multisectorial por la aparición con vida de López” que venía desde Plaza Italia confluyó con esa textura visual y sonora y quienes participaban de la *performance* tomaron las pancartas y se sumaron a la columna. Desde ese día el rostro *iconizado* de López (3/4 perfil, gorra, líneas redondeadas, semi sonrisa, vista al frente fuera de cuadro), se convirtió en un símbolo de la lucha por su aparición.

3. El juicio por el asesinato de Mariano y lesiones graves a Elsa Rodríguez tuvo un fallo histórico en 2013. José Pedraza, dirigente de la Unión Ferroviaria desde 1985 hasta su detención, y Jorge “Gallego” Fernández fueron condenados con 15 años de prisión como partícipes necesarios, Cristian Favale y el “Payaso” Sánchez con 18 años como coautores materiales, Pipito, González y Alcorcel recibieron penas de entre 8 y 11 años. También fueron condenados los comisarios Mansilla y Ferreyra a 10 y 9 años, respectivamente. Los policías Lompizano, Echeverría y Conti, por incumplimiento de los deberes de funcionarios públicos, tuvieron penas de 2 años en suspenso y el oficial camarógrafo Villalba recibió multas por dejar de filmar durante el ataque.

4. Entre las acciones realizadas por artistas vale mencionar el ciclo “Videominutos por justicia por Mariano,” una serie de más de treinta cortos realizados por directores como Mariano Ginás, Santiago Mitre, Enrique Piñeyro y por colectivos de cine militante como *El ojo Obrero*, *Contraimagen*, *Boedo Films*, entre otros; el largometraje *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* basado en el libro homónimo de Pablo Rojas, dirigido por Alejandro Rath y Julián Morcillo. Vieron la luz, también, *Historietas por Mariano*, festivales, poemas y muestras fotográficas.

El 20 de octubre de 2010 en Buenos Aires, en una movilización por el pase a planta permanente de trabajadores tercerizados del ferrocarril, una patota sindical asesinó a Mariano Ferreyra, joven de 23 años, militante del Partido Obrero.³ La lucha por juicio y castigo para los responsables políticos y materiales adoptó una dinámica análoga a la del reclamo por la aparición de Jorge Julio López: el rostro de Mariano fue impreso en murales, *graffitis*, *rasters*, prendedores, esténciles, remeras... Multiplicado y, a la vez, reducido a los ojos de cejas tupidas, los rulos desordenados, la barba apenas crecida (liminar entre el adolescente y el adulto) y una semi sonrisa. Si bien participaron del reclamo artistas de todas las disciplinas con producciones de videominutos, recitales, canciones, libros e incluso un largometraje,⁴

la intervención en el espacio público mediante el potencial simbólico, metafórico y condensador de la imagen del rostro de Mariano no requirió la intervención inicial de un colectivo artístico. Aquello que el *Colectivo Siempre* había aportado a la lucha por López, continuando una tradición que se remonta a la postdictadura es, ahora, un recurso en disponibilidad.

Las familias de víctimas de la desaparición forzada, en los ´70 y ´80, apenas contaban con alguna foto carné que debía ser ampliada o con un puñado de imágenes biográficas que recortaban y extrapolaban del ámbito privado al público. La circulación actual de fotos en las redes sociales (no necesariamente publicadas por quienes aparecen en ellas) y la extensión del acceso a dispositivos de captura a través de cámaras incorporadas al celular ofrecen una proliferación de imágenes ya inscriptas en el espacio público en las que abreviar y sobre las que puede operar una tarea de selección: Mariano pintando carteles en la facultad, sonriendo con un megáfono colgado del hombro, llevando banderas en una marcha, tocando la guitarra, fumando junto a una ventana, sentado con dos compañeros en la vía del tren, junto a un banderín rojo y la sonrisa de todas las fotos. La puesta en circulación de sus fotografías tampoco está atada a la necesidad de dar a conocer sus rasgos fisonómicos para permitir una identificación. Por ello las imágenes, reinscriptas en nuevos marcos de circulación, componen un retrato identitario de otro tipo, simbólico no indicial, a través de los atributos que porta (megáfono, banderas, carteles...), los espacios donde se encuentra (movilizaciones, la facultad, las vías donde fue asesinado) y las personas que lo acompañan (su hermano, sus compañeros de militancia).

La selección de imágenes y la composición del retrato icónico que se desprende de ellas es una tarea de producción simbólica colectiva. Militantes partidarios y partidarias, que no son ni se reconocen como artistas, utilizando procedimientos artísticos que circulan en un territorio social mucho más amplio que el arte intervienen las fotografías y las someten en forma paulatina a un proceso de transformación que da lugar a la producción de plantillas de esténcil, murales, memes, afiches, pancartas y banderas que exhiben el rostro del compañero de militancia –par y ausente– convertido en un signo visual. El retrato icónico de Mariano se construye como resultado de un proceso activo y colectivo de selección de fotos, manipulación –mediante modificación de contrastes y colores, cambio de fondos, recortes del encuadre y *collage*– y reinención, a través de la resignificación y la producción de nuevas imágenes.

La movilización callejera se constituye en un territorio permeable entre el arte y la política donde la figura del artis-

ta desaparece de la fórmula, y la militancia –sujeto colectivo, desindividualizado, multiplicado– asume una postura enunciativa y una dimensión creativa propias del arte. Vale el análisis de Pablo Oyarzún –aunque se refiera a Chile– respecto de lo que permea al presente de las vanguardias artísticas del fin de la dictadura y la postdictadura: una disponibilidad general de técnicas que consisten en una suma de gestos, en especial, “el gesto de la apropiación del arte como apropiación de la propia historia” (1999: 236).



Fotografía: Juan Diez

Tiro el hilo del gesto (pienso también en aquel comentario-gesto irónico que motivó estas reflexiones) para tramar las movilizaciones por justicia para Lucía Pérez, cuyo femicidio, el 8 de octubre de 2016 en Mar del Plata, promovió el primer paro de mujeres del país y una intensa movilización que, desde sus inicios, incorporó imágenes de Lucía: tanto en la senda de las pri-

meras marchas de las Madres de Plaza de Mayo, con fotos portadas sobre los cuerpos de sus familiares y exhibidas en alto o componiendo íconos visuales que cinco años después *nos miran* con frecuencia desde paredes, instalaciones y portales de internet. A diferencia de los rostros de López y Mariano, el de Lucía no acaba de estabilizarse en un único retrato icónico, aunque sus variaciones coinciden en acentuar el cabello largo y revuelto, la sonrisa y la mirada bajo amplias cejas.

Luego del fallo que absolvió a sus feministas el 28 de noviembre de 2018, la reconfiguración del reclamo de justicia dio lugar a una reconfiguración equivalente de los métodos.⁵ Además de los recurrentes viajes de su padre y su madre a La Plata y a CABA, junto a las marchas y concentraciones, proliferaron las *performances*, intervenciones, campañas nacionales de fotos y videos y una forma novedosa de instalación artístico-política que resta ser pensada en profundidad: *El cuarto de Lucía*.⁶ En forma breve, es un espacio físico que ya fue montado (desmontado y vuelto a montar) en tres ciudades claves, las dos mencionadas y Mar del Plata. En su interior, un grupo de artistas reprodujo el dormitorio de Lucía promoviendo una experiencia íntima de suspensión de la temporalidad que da espesor a su ausencia. Pero no es sólo el espacio de una puesta en escena, sino también, un espacio de organización política, pues desde *El cuarto...* se convocan charlas, talleres, asambleas y otras actividades vinculadas con la lucha por justicia y contra la violencia de género. Es un espacio artificial, creado por artistas, que activa un simulacro de espacio político (tal vez, un revés de *Tucumán Arde*), a la vez que señala la ficcionalidad de espacios políticos “reales” que parecen de cartón pintado: la justicia, los ministerios. Un dormitorio ficcional que provee una doble vía de acceso a lo real, al exterior referencial que habitó Lucía y a la realidad circundante sobre la que llama a intervenir.

Respecto del tema que nos interesa en este ensayo, la reconfiguración del reclamo de justicia también promovió nuevas modulaciones en los usos del retrato de Lucía, que lo amalgaman con los cuerpos presentes. Comenzó a desa-

5. Matías Farías, Juan Pablo Offidani y Alejandro Maciel fueron absueltos por el crimen de Lucía, los dos primeros recibieron penas de 8 años por venta de estupefacientes. La familia apeló la sentencia y casi dos años después, en agosto de 2020, la Cámara de Casación de la provincia de Buenos Aires anuló el fallo por vicios de nulidad y parcialidad manifiesta. Al año siguiente, la Corte Suprema bonaerense refrendó esta decisión y ordenó el inicio de un nuevo juicio. Asimismo, el 23 de noviembre de 2021 comenzó el *jury* de enjuiciamiento a los jueces que fallaron en primera instancia, integrantes del TOC n°1 de Mar del Plata, Facundo Gómez Urso y Pablo Viñas (la acusación no incluye a Aldo Carnevale, por haberse jubilado).

6. La instalación, impulsada por la propia familia de Lucía junto a la periodista Claudia Acuña, propone una réplica del cuarto realizada por Alejandra Vilar, Juan Ignacio Echeverría y Natalia Beresiarte, quien, junto a Natalia González realizó el mural exterior, un retrato pictórico en blanco y negro, encuadrado en los ojos de Lucía. Se inauguró en Mar del Plata, en la explanada del Auditorium en febrero de 2021, luego se trasladó al Museo Pettoruti en La Plata, a la Manzana de las Luces en CABA y continúa su itinerancia.

rollarse un modo de prestarle corporalidad que ancla en la capacidad plástica del cuerpo propio, asumido como materialidad susceptible de ser transformada. Mediante la utilización de fotos del rostro de Lucía recortadas y pegadas sobre cartón, los cuerpos de las personas presentes en las movilizaciones son sometidos a un *collage* con la superposición de un rostro otro, individualizable, que remite a una persona, un crimen y un reclamo y que convoca palabras concretas: Lucía, Femicidio, Justicia, Somos Lucía, aunque que no se estandariza en el clisé.



Paro de mujeres en repudio al fallo, CABA, 05 de diciembre de 2018.
Fotografía: @dicoluciano

Walter Benjamin decía que, si la imagen convoca espontáneamente a la palabra, es que ha quedado reducida a un estereotipo, un clisé visual que no arrastra más efecto que suscitar un clisé lingüístico. Sin embargo, en este caso, el clisé es desactivado por una relación de perturbación al enfrentarnos a un collage plástico que se resiste a una integración orgánica por la fuerza de la superposición, de un ocultamiento que obligan a ver la sonrisa de Lucía (radiante, plena, inmensa de vida y juventud) y a imaginar la consternación, la mueca mustia, la mandíbula apretada que se ocultan debajo.

Casi podría haber una conexión de atmósferas visuales entre ciertas fotos de movilizaciones y acciones en redes por Lu-

cía y collages de Hannah Höch o fotomontajes de Grete Stern. Las desproporciones entre las partes del cuerpo y los contrapuntos físicos y semánticos entre el rostro que vemos y el cuerpo que lo porta rasgan la superficie visual. La lectura de estas imágenes no puede ser automática, sino, al contrario, demorada por el efecto perturbador de la sonrisa sin cuerpo, atravesando cuerpos sin sonrisa. Estas corporalidades reconfiguradas se yuxtaponen a otros cuerpos que resuenan incompletos sin la sonrisa de Lucía, que se revelan desnudos, expuestos y parecen puestos allí como muestra de organicidad para que se active un artificio. El conjunto de llenos y vacíos, completos e incompletos, máscaras y rostros intercalados, forma una textura visual que se desenvuelve como una ola, repitiendo un movimiento de avance, repliegue y espuma que previene de un mar de fondo no visible.



"Fotazo", Tercer aniversario del femicidio de Lucía, Mar del Plata, 08 de octubre de 2019. Fotografía: Diego Izquierdo

A partir de una compilación de objetos culturales en torno a la sublevación, Didí-Huberman observa que el acto de sublevarse inicia siempre como un gesto, una forma corporal; antes de afirmarse como acciones hay brazos hacia adelante, puños en alto, exhalaciones. Lo político, dice con Agamben, es gestualidad absoluta: "sublevarse es un gesto" (2017: 33). En el gesto de deformación del propio cuerpo para dejarse atravesar corporalmente por los ojos o la sonrisa de Lucía, el rostro de

aquella no dice solamente “somos Lucía”, “fue femicidio”, “justicia”... sino algo más de manera ominosa, suspendida, a lo que es difícil ponerle palabra y que atino a pensar, con Ticio Escobar, en términos de un *aura latente*. Una experiencia que ocurre en el espacio-tiempo singular del solapamiento y las veladuras entre cuerpos, ojos, lágrimas, sonrisas, muecas adustas y se activa como parte de un acto político de “puesta en aura” (Escobar 2021: 30). Algo que acontece en el encuentro entre el territorio artístico con su potencia transformadora de la materia, la plasticidad de los cuerpos, la inmersión en texturas y el político que aporta la motivación y los objetivos que estimulan la reinención y actualización de esa imagen durante cinco años.

El cuarto de Lucía lleva en la fachada externa una gran pintura mural de sus ojos, realizada por Natalia Beresiarte y Natalia González. En cierta forma, contrarresta algo del declive del retrato pictórico en el siglo XX, actualizando algunos sentidos de un género que, como reflexiona Berger, aspira a contener una persona en su individualidad y en relación con una totalidad. El logo del Observatorio de violencia de género “Lucía Pérez” son sus ojos, aislados del resto de la cara, llevados al borde de la *pixelación*. Transformados en un conjunto de puntos negros sobre fondo blanco, los ojos de Lucía devuelven la mirada a través de la pantalla a quien lee en mayúsculas también negras “Observatorio Lucía Pérez de violencia patriarcal” y, en el siguiente renglón: “primer padrón autogestionado y público de femicidios, travesticidios, muertas por aborto clandestino y desaparecidas”.⁷

7. <http://observatorioluciaperez.org/quienes-somos/>



Quinto aniversario del femicidio de Lucía, Mar del Plata, 8 de octubre de 2021.
Fotografía: Eliana Frías

La Campaña nacional *Somos Lucía*, formada días después de la sentencia, impulsa desde entonces acciones presenciales y estrategias complementarias en redes sociales, entre ellas, viralizaciones de fotos sosteniendo retratos de Lucía. Una acción invitaba a tomarse un autorretrato fotográfico con un celular puesto como antifaz con una foto de los ojos de Lucía cubriendo los propios.⁸ Un baile de máscaras aciago, de cuerpos heterogéneos petrificados en el motivo común de los ojos que clavan la mirada. Resuenan *Los ojos de Gutete Emerita* con los que Alfredo Jaar condensa en una mirada una historia y una denuncia, la de la masacre de Ruanda. En esa reducción a los ojos restituye la posibilidad del lenguaje al acto de mirar.

8. <https://www.facebook.com/somosluciaperez/photos/2507142022659594>

Los ejemplos se multiplican. En el quinto aniversario del femicidio, semanas antes de la escritura de estas líneas, las acciones coordinadas en Mar del Plata, La Plata y CABA utilizaron como consigna unificadora la expresión “con Lucía mirando la justicia” y miles de impresiones de su rostro, repartidas por su mamá, fueron levantadas en simultáneo por las columnas de manifestantes frente al edificio de tribunales de la ciudad balnearia. Por un momento, el patrón secuenciado de las imágenes reemplazó a la multitud, la cubrió con una piel de escamas blancas y negras suspendida mirando con miles de ojos, como si la tiera con la respiración de los cuerpos ocultos debajo.

Ante la invisibilización de la violencia de género, un observatorio observa con los ojos de Lucía realidades que el Estado niega al no elaborar estadísticas oficiales. Miles de Lucías miran de frente la institución que negó su femicidio. Las apropiaciones *iconizadas* de los ojos de Lucía modulan cadenas semánticas infinitas: una figura femenina con los ojos vendados es la justicia ciega, pero puede ser también una mujer violentada o una mujer luchando por Lucía. Una persona con los ojos de Lucía cubriendo los propios es una misma, es Lucía y es un colectivo de individualidades descentradas y articuladas en torno a ella que balbucea, en simultáneo, “soy yo” y “somos Lucía”. Sus ojos son la venda que la justicia no tuvo en el juicio. Son antifaz que oculta y transforma a quien lo porta. Son infrarrojos para ver lo invisible, aquello cuya existencia se niega; dispositivo para seguir de cerca y para devolver la mirada.

Los ojos de Lucía devuelven la agencia del mirar. Dislocan el régimen de lo visible y claman la necesidad de instaurar una nueva política de la mirada. De esta forma, asumen una tarea que se espera del arte crítico –parafraseando a Nelly Richard–, insubordinar la visión frente a la visualidad plana y espectacular del capitalismo. Son un señalamiento hacia el in-

terior del campo artístico efectuado desde una condición estética que opera en sus bordes, en el cruce con otros territorios y a través de agentes sin legitimación ni consagración de las instituciones que aún hoy lo regulan.

En los ejemplos que vimos en el inicio –en los que parecía que el retrato icónico de figuras claves del imaginario popular había perdido sino su potencia política, sí su potencia artística– planteé que el uso de esas imágenes está motivado por la necesidad de afirmar la pertenencia del sujeto que las porta a una identidad colectiva. Una suerte de “santo y seña” de la que deriva su uso adormecido, por su carácter mecánico y repetitivo. En las situaciones que vimos en la segunda parte no hay un retrato icónico preexistente, tampoco líderes políticos, sino fotografías de víctimas que pasan por un proceso activo y colectivo de transformación (selección, edición, recorte, reencuadre, *collage*...) y resignificación, guiado por la necesidad de alcanzar objetivos específicos dirigidos contra o hacia el Estado.

No obstante, el contenido latente que percibo en las experiencias de *iconización* de los retratos fotográficos y en los registros visuales de las movilizaciones y acciones virtuales pueden sugerir también una configuración identitaria, aunque de otra naturaleza. Referida, no a quien la construye, sino a una persona ausente, que debe ser reconocida como víctima de un femicidio, un crimen político, una desaparición forzada. Es una búsqueda de identidad que no ancla en la afirmación, sino en la puesta en crisis de supuestos: un sindicato asesina, en lugar de representar trabajadores, un tribunal responsabiliza a la víctima de su propia muerte, las desapariciones forzadas de personas no se circunscriben a la dictadura. Son impulsos generados en la necesidad de repensar el estado dado de las cosas e intervenir en su transformación. El cuerpo, territorio íntimo de esas reformulaciones y disputas se disloca, se vuelve materia maleable, susceptible de reconfiguración plástica y política.

Las veladuras de ojos y cuerpos en la composición de retratos icónicos de víctimas por parte de movimientos populares convocan palabras para rescatar del silencio. Las corporalidades ausentes de López, de Mariano y de Lucía se reducen y se multiplican. Los cuerpos presentes también se rearticulan en el proceso de reinención y apropiación de los retratos. Se convierten en soportes que alojan ausencias y en fuerzas que reconfiguran el entorno, explicándolo y explicándose con y en otras personas. Albergan una potencia crítica que sacude la superficie de lo real desde una condición estética que está sin querer estar y que da voz a los cuerpos mudos y dirección de la mirada al grito que no tendría destino.



Marta Montero, mamá de Lucía.
Fotografía: Luciano Gargiulo.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Arte y sociedad en Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, FCE, 1979.

Benjamin, Walter, “Breve historia de la fotografía”, *Estética de la imagen*, CABA, La Marca ed., 2015.

Berger, John, *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2018.

Didí-Huberman, Georges, *Sublevaciones*, Diana Wechsler, ed. Saenz Peña, EDUNTREF, 2017.

Didí-Huberman, Georges, “La emoción no dice yo”, *Jaar, La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008.

Escobar, Ticio, *Aura latente, estética, ética, política, técnica*, CABA, Tinta limón, 2021.

Longoni, Ana “Activismo artístico en la última década en la Argentina. Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, *Errata*, N° 0, diciembre, 2009.

Oyarzún, Pablo, *Arte, visualidad e historia*, Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 1999.

Richard, Nelly, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007.

PRIMERA MENCIÓN

LARVAS ARTISTAS, VISUALIZACIÓN CIENTÍFICA Y METAMORFOSIS: EL *DISPOSITIVO DE DIBUJO INTERESPECIES* DE VIRGINIA BUITRÓN.

por Paula Bruno Garcén

RESUMEN

Las actividades de colaboración que la artista Virginia Buitrón realiza con larvas *Hermetia illucens* introducen una serie de inflexiones sobre la genealogía de visualización científica de insectos, así como sobre las formas de hábitat en las que se organizan las relaciones entre humanos y no humanos. Estas intervenciones se basan en un corrimiento de las categorías y formas de entender el mundo de acuerdo a distinciones binarias entre objetos y sujetos de conocimiento. Buitrón pone en evidencia la relación de las larvas con los humanos al pasar de imágenes de insectos a producir imágenes con insectos. Su obra nos propone así pensar nuestra experiencia vital como una cohabitación y una continuidad en una comunidad biótica multiespecies.

*

Un grupo de larvas *Hermetia illucens*¹ crece, se alimenta y se desplaza por semanas en un compost de residuos orgánicos. Cuando salen en búsqueda de un lugar propicio para pupar, dejan a su paso un rastro líquido y oscuro, producto de la humedad del compostaje. Los trazos, como manchas de tinta, son realizados sobre superficies de papel que luego se secan y exhiben en una sala de arte. Este episodio se da en el *Dispositivo de Dibujo Interespecies* (2019), una producción realizada por la artista Virginia Buitrón,² ¿y también por las larvas?. En este ensayo nos preguntamos acerca del lugar que tienen los no humanos en el acto creativo. Así, indagaremos en torno a las formas de los vínculos entre humanos y no humanos

1. *Hermetia illucens* (Linnaeus, 1758) es un insecto perteneciente al orden de los Dípteros, familia Stratiomyidae, sub-familia Hermetiinae. Nativa de las regiones tropicales, sub-tropicales y templadas de América, en la actualidad se encuentra extendida por el resto del mundo, entre los 40° de latitud sur y los 45° latitud norte.

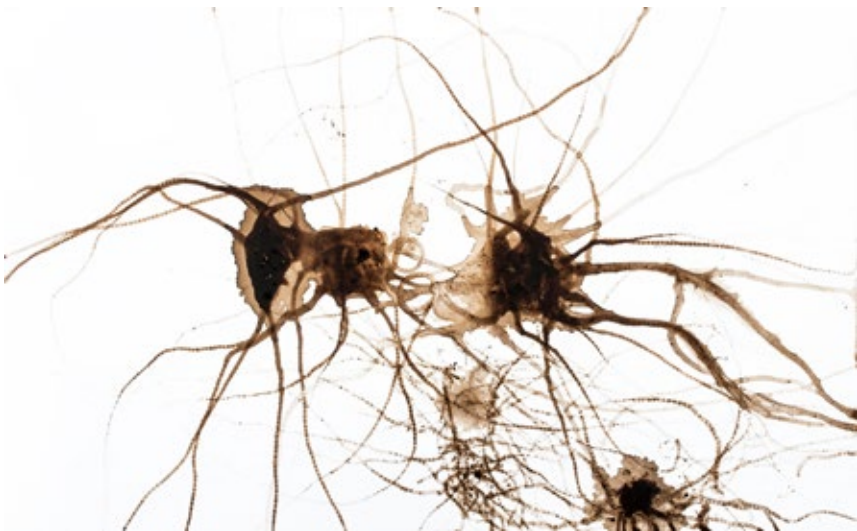
2. Virginia Buitrón (Quilmes, 1977) es artista visual egresada de las Escuelas de Bellas Artes Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón. Lleva más de cinco años trabajando con la agencia de seres no humanos y organismos naturales. Obtuvo el Gran Premio Kenneth Kemble (2018); la Beca Oxenford (2020) y la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes (2018). Su obra ha sido seleccionada en diversos certámenes y participó de residencias artísticas en Argentina, Colombia y Chile.

que señala esta obra mediante el uso de recursos de visualización científica de lo viviente. Consideramos que el *Dispositivo* de Buitrón interroga el dibujo científico, el laboratorio y otros ámbitos de visualización de especies animales, al mismo tiempo que plantea una vinculación interespecies en la creación artística.

I. LA ARTISTA Y LAS LARVAS: UNA HISTORIA DEL ASCO AL AMOR

La relación entre Buitrón y las larvas comenzó en 2016 cuando la artista observó que aparecían larvas en el compost donde vertía sus residuos orgánicos. Según sus palabras, las *Hermetia* “vinieron a ella”. Después de un sentimiento de asco aceptó su presencia y éste fue el comienzo de un vínculo afectivo que crece con el correr del tiempo mediante la observación atenta, cuidadosa y cariñosa.

Observó que las larvas se desplazaban y, en contacto con el líquido lixiviado producto del compost, dejaban trazos en el piso. Decidió colocarles papeles y, por las mañanas, notaba que habían realizado *dibujos*. El primer proyecto con las *Hermetia* se tituló *Tercerización orgánica* (2016-2017). Buitrón refiere que por ese entonces se encontraba trabajando en una actividad no vinculada a lo artístico para ganar sustento económico “y mantener a las *Hermetia*” (Buitrón, 2020). De esta forma ella se considera operando como una suerte de mecenas y asistente de las verdaderas artistas.



Virginia Buitrón, *Tercerización orgánica* (2016-2017).
Dibujos de larvas *Hermetia illucens*. Líquido lixiviado sobre papel.

La tercerización refiere al desplazamiento en la función del trabajo. La artista opera así una doble ironía: por un lado, “reformula el sentido del desecho, y también, tangencialmente, la acepción vulgar de ‘larva’ por haragán, ocioso y eventualmente explotador”, y en ese sentido aborda una tensión en la labor de los animales como recurso o trabajo: “¿Tercerizar es saber delegar, saber explotar o saber reconocer la autoría del otro?” (Guerra, 2017).

Sumado al adjetivo denigrante de “larva”, es significativo señalar que el nombre vulgar de esta especie es “mosca soldado negra” (BSF por sus siglas en inglés), ya que son criadas por su rápida capacidad de reciclar varios sustratos orgánicos y también son empleadas como alimento de animales agrícolas. El calificativo de soldado se aplicaría únicamente a esta especie en su estado larvario, que funcionaría como una tropa-recurso al servicio de la adquisición de una mayor eficiencia en la explotación de los seres y procesos vitales del planeta.

Vinciane Despret (2018) se ha preguntado por el trabajo como un aspecto del interespecismo: generalmente se acepta sin discusión que las personas trabajan, pero no las bestias. Siguiendo un estudio acerca de criadores de ganado vacuno, la autora sostiene que la labor de estos animales es un trabajo *invisible* de colaboración con el criador, que sólo se hace perceptible cuando hay resistencia: no hay animales que ‘reaccionan’; sólo lo hacen “si no se puede ver otra cosa más que un funcionamiento maquinal” (Despret, 2018, p. 173). En el proyecto de Buitrón, lectora de Despret, la actividad de las larvas se desplaza de intereses utilitarios hacia el trabajo artístico. Al respecto, cabe preguntarse: “¿Se puede discernir en el arte al verdadero productor de riqueza? ¿El arte es siempre trabajo?, y en ese caso, ¿de quién?” (Guerra, 2017).

Sobre esta tensión entre larvas-trabajadoras y larvas-artistas, Buitrón propuso un nuevo proyecto titulado *Biomimesis* (2017-2018). Allí se focalizó en imitar el trazo realizado por las larvas de *Hermetia* al pasar por el líquido lixiviado. La artista formula una ironía hacia la ciencia homónima que estudia los procesos vitales como fuente de inspiración de tecnologías innovadoras para resolver problemas humanos. El énfasis ahora fue puesto en el aprender de las larvas, pero el aprendizaje sin embargo ya no se da con una finalidad tecnocientífica sino artística. En clave también irónica sobre la atribución de los roles humanos a animales, Buitrón revisita la idea de las larvas como artistas.

Biomimesis también incluyó la incorporación de matrices para que ellas dibujen siguiendo el trazo, pero las larvas excedían dichos límites. Funcionaron como una especie de experi-

mentos del fracaso, que eran, en rigor, el fracaso de lo humano por imponer modos de conducta a lo no humano: los dibujos exhibían la libertad de las larvas contra esas constricciones. Buitrón sostiene que el calificativo de soldado sería equivocado, porque se observa que en su desplazamiento las larvas tienen comportamientos heterogéneos: “en general siempre hay algunas que rompen la mancha, otras la siguen, hay varias que deciden otro camino, y siempre alguna se desplaza en círculos” (Buitrón, 2020).

Persiste igualmente la pregunta acerca del estatus de artistas para los animales: no hay intención artística en el animal (al menos en los términos en que la entendemos habitualmente), pero se evidencia un vínculo humano-animal creativo. Esta fascinación que se da también en espectáculos de elefantes pintores, se debe a “lo que logran personas y animales que trabajan juntos, y parecen felices (y orgullosos)” (Despret, 2018, p. 10). En

3. El término de “larvas compañeras” refiere a esta producción artística interespecista en sintonía con la categoría de Donna Haraway de “especies compañeras” (2017).

4. En noviembre de 2019, la obra se exhibió en el Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano (CheLA) y desde octubre de 2021 en la exhibición colectiva *Simbiología* (Centro Cultural Kirchner).

las obras con las larvas, la artista-humana habilita cierto escenario para el despliegue creativo de sus compañeras.³ En palabras de Buitrón, el trabajo conjunto con las larvas es algo que de otra forma no existiría: ellas podrían seguir su existencia por su cuenta y la artista también sin ellas, pero es precisamente en este encuentro, y más que ello, en un vínculo sostenido en el tiempo, lo que habilita el desarrollo de su práctica artística.

El *Dispositivo de Dibujo Interespecies* (2019),⁴ uno de sus últimos proyectos con las larvas, consistió en una estructura en madera compuesta por varias piezas: una alberga compost donde viven y se alimentan las larvas de *Hermetia Illucens*, la segunda recibe las larvas que caminan sobre papel y van pintando la superficie con el tinte del líquido lixiviado, y la tercera es un espacio con plantas y bebedero donde habitan las moscas en estado adulto. Estas innovaciones evidencian un cambio de foco, ya no sólo orientado hacia el dibujo que producían las larvas sino también hacia todo su ciclo vital, lo que acercó una mirada hacia las características de la observación en un contexto de laboratorio. Se exponen no sólo los dibujos, sino también la misma existencia de las artistas-insectos.

Se exhibieron igualmente dibujos realizados por las larvas, un video con registros del compost y un diario donde Buitrón volcó sus observaciones sobre el comportamiento de estos insectos. Estos recursos, presentados conjuntamente, se relacionan con el hacer científico naturalista, que se despliega en la ob-

servación de campo en expediciones y en laboratorios. Los dibujos, sin embargo, continúan como el elemento central de trabajo de Buitrón con las larvas.



Virginia Buitrón, *Dispositivo de dibujo interespecies*, 2019. CheLA.

II. UNA GENEALOGÍA DE LA VISUALIZACIÓN CIENTÍFICA Y LA METAMORFOSIS DE INSECTOS

¿De qué manera interactúa el *Dispositivo de Dibujo Interespecies* con la genealogía de la visualización científica de insectos y larvas?. En el siglo XVII, junto al crecimiento en el interés naturalista por los insectos, los creadores de imágenes hicieron uso de la “lógica de espécimen” (Neri, 2011), que presentaba a estos seres como objeto aislado sobre un fondo vacío, descontextualizado de su hábitat o ambiente de interacción. Un caso representativo es

Historiae naturalis de insectis (1653), de Jan Johnston: la lámina XXI del libro III evidencia este formato de disposición alineada de las diversas especies de larvas de insectos. Estas prácticas de visionado formaban parte de un impulso más amplio por visualizar la naturaleza como una colección de objetos dignos de poseerse (Findlen, 1994).



Johnston, Jan. *Historiae naturalis de insectis*, 1653. Libri III Lámina XXI. Frankfurt-am-Main: Merian. Universidad de Amsterdam.

La labor de Maria Sibylla Merian participó de un cambio, desde fines del siglo XVII, en la visualización de insectos en la dirección que nos ocupa. Conocedora del saber naturalista de su tiempo así como del fundamental rol de las imágenes en las publicaciones,⁵ realiza una investigación visual que introduce una revolución gráfica y conceptual donde la metamorfosis de los insectos ocupa un lugar central. En 1705 publicó sus observaciones de las metamorfosis de insectos en Surinam, lo que constituyó un antecedente fundamental para el estudio del pasaje del estado larvario al estado adulto de estos animales. Merian seleccionó aquellos insectos que desarrollaban una metamorfosis completa para registrarlos y estudiarlos, lo que hizo que necesitase a los organismos vivos a fin de observar sus conductas, aunque no siempre lograba replicar su hábitat y muchas de sus orugas recolectadas murieron (Neri, 2011, p. 174). Tuvo un especial interés por conservar la vida de estos animales, pero persiste una prioridad otorgada a la imagen naturalista que buscaba producir.

5. Era hija del grabador y editor Matthaeus Merian, con quien Johnston había publicado el trabajo referido.



Maria Sibylla Merian,
*Metamorphosis
insectorum
Surinamensium*,
1705. Lámina VI.

Luego del siglo XVIII, los avances en las tecnologías de visualización han continuado su desarrollo y hoy es posible realizar una “disección virtual” para observar los distintos es-

6. La tomografía microcomputada, la tomografía óptica y la resonancia magnética han sido incorporadas para estudiar las diferentes fases evolutivas en la metamorfosis de insectos (Hall & Martín-Vega, 2019).

tados evolutivos sin alterar el ciclo vital de los insectos.⁶ Sin embargo, nos interesa la relación entre Merian y Buitrón ya que se ha entendido el trabajo de esta dibujante como un enfoque ecológico porque enfatiza las interacciones de los organismos en su hábitat: las larvas con su fuente de alimento, pero también en su propio ciclo vital. En este sentido, la metamorfosis de los insectos opera como figura de lo viviente en un devenir metamórfico, la identidad de

cada especie se relativiza, ya que se da siempre en continuidad: “cualquier vida, para desplegarse, necesita pasar por una multiplicidad irreductible de formas” (Coccia, 2021, p. 16). Es significativo, para el caso del *Dispositivo*, que “las larvas dibujan justo antes de convertirse en moscas” (Buitrón, 2020), se captura su huella antes de migrar hacia un nuevo estado vital.

Como Merian, Buitrón hace visible las instancias del ciclo vital de los insectos, pero introduce un cambio radical con respecto a la genealogía de visualización científica: a esta historia de imágenes *de* insectos, contraponen las imágenes *con* insectos. El dibujo de Buitrón involucra a las larvas a través de su rastro, cuando salen del compost manchadas del oscuro líquido lixiviado y dejan a su paso su recorrido.

El *Dispositivo* encuentra también antecedentes artísticos como las *Antropometrías* de Yves Klein (1960). Estas acciones operaron como una puesta en crisis del desnudo femenino como género pictórico, donde el cuerpo deja de ser mediado por la pintura y se transforma en el mismo medio como pincel humano. Así, se problematiza la relación entre imagen, medio y cuerpo (Belting, 2007): los cuerpos femeninos son imagen y medio pictórico al mismo tiempo. De manera similar, las larvas son también *performers* que pintan con todo su cuerpo. Sin embargo, hay una diferencia clave: Buitrón exhibe a las larvas, pero también les reconoce la coautoría de la obra y la libertad para pintar. Así, una vez más, aparecen las preguntas por los binarismos sujeto/objeto en la pintura, que son replanteadas ya no como un género pictórico del arte sino desde el dibujo como procedimiento ontológico y epistémico de las ciencias naturales.

La cuestión del *rastro animal* ha sido problematizada por Baptiste Morizot (2020) a través del relato de sus experiencias de rastreo de osos, lobos y leopardos en sus hábitats. Su trabajo busca aproximar una “ecosensibilidad”, ejercitar un perspectivis-

mo animal para intentar ponernos en *lugar de*. Esta atención flotante y amorosa ante lo imprevisto también aparece en la relación de Buitrón con las larvas, de quienes observó los trazos que dejaban al salir de la compostera. Las acciones tanto de Morizot como de Buitrón reconocen a los no humanos como cohabitantes en una comunidad biótica compartida.

Además del rastro, Buitrón enfatizó en su último proyecto el interés por observar la vida de las *Hermetia*. De acuerdo con la artista, fue el mismo desarrollo de un vínculo afectivo lo que provocó un desplazamiento hacia un interés por todo el ciclo vital de sus *compañeras de trabajo*. En una relación lejana con Merian, la obra de Buitrón también está pensando a las larvas en todas sus etapas vitales, y también buscó conservar su hábitat, esta vez a través de la incorporación de una compostera y un espacio cerrado con plantas que sirvieran de alimento y refugio de las *Hermetia* adultas.

En esta línea resulta significativo recuperar un episodio de la vida de Aby Warburg en relación con su propia metodología de trabajo: durante su internación psiquiátrica, el doctor Ludwig Binswanger registró en su historia clínica que le hablaba a las mariposas y polillas.⁷ Al respecto, Georges Didi-Huberman plantea: “Hablar a las mariposas durante horas, en definitiva ¿no es interrogar a la imagen como tal, la imagen viva, la *imagen-aleteo* que al sujetarla el naturalista con alfileres no hizo otra cosa que provocarle una necrosis?” (Didi-Huberman, 2017, p. 22). Este interés no sólo por conservar la vida de las mariposas sino también por dialogar con ellas, plantea una diferencia radical con la tradición de visualización científica binaria que opone un sujeto conocedor y un objeto de conocimiento inerte e inanimado.

7. “Se excita cuando por las noches mariposas nocturnas entran volando a su habitación atraídas por la luz. Tiene miedo de que sean matadas por el guardia. Por este motivo durante horas no puede dormir, se queja ante ellas de su sufrimiento”, y prosigue: “Establece un verdadero culto a las polillas y mariposas que por las noches entran a su habitación. Los llama animalitos con alma; puede conversar con ellas durante horas” (Binswanger, 2007, pp. 91–93). Aby Warburg estuvo internado en la clínica Bellevue de Kreuzlingen entre 1921 y 1924.

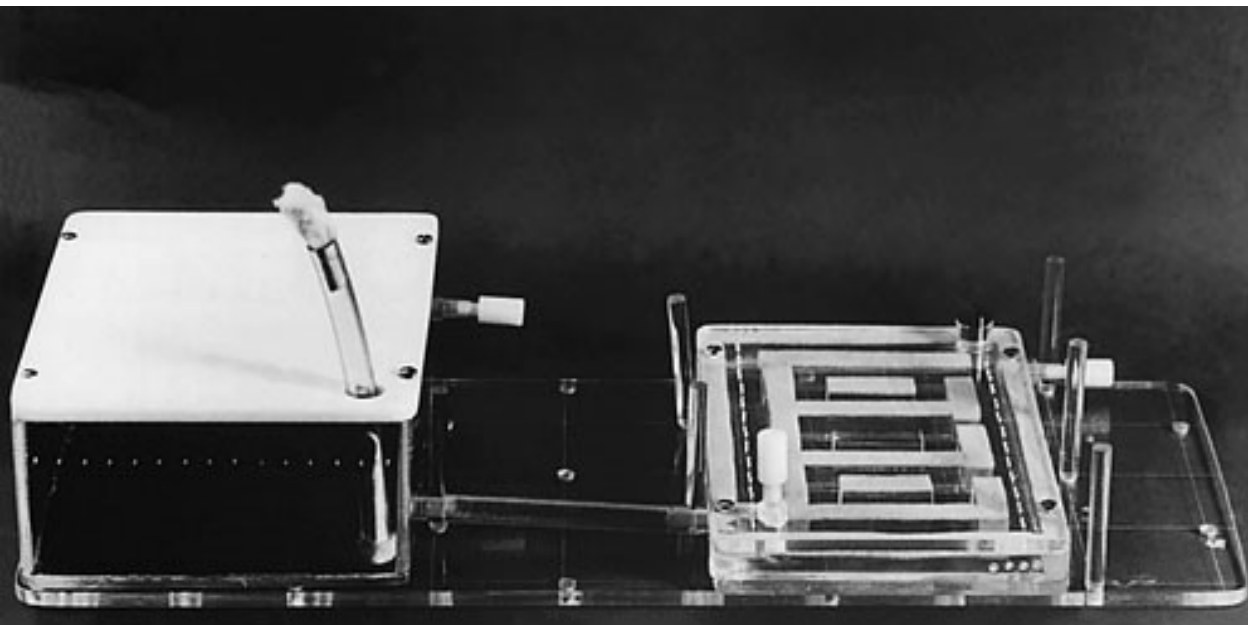
III. LOS HÁBITATS PARA LA VIDA DE ANIMALES

Han existido muchos espacios creados por humanos que funcionaron como hábitat para la vida de animales. Uno fue el zoológico, desarrollado en el siglo XIX como parte de un complejo expositivo que operó como un espacio público de disciplinamiento de la mirada, simultáneamente educativo y de entretenimiento (Bennett, 1988). Otro es el laboratorio, que desde la biología fue ámbito del desarrollo de técnicas de visualización en el siglo XIX y se planteó como un ambiente aséptico que buscara reducir la

cantidad de variables que puedan incidir en la observación científica (Latour & Woolgar, 1986).

Los proyectos artísticos de Luis Benedit introdujeron miradas hacia el laboratorio y el zoológico como ámbitos de relación con lo viviente y permiten profundizar el análisis del trabajo de Buitrón. Uno de los hábitats para el desarrollo del ciclo vital de animales fue el *Microzoo*, una instalación presentada en 1970 para la 35ª Bienal de Venecia. Un primer elemento llamativo de este proyecto es la diferencia entre los animales grandes y vistosos usualmente exhibidos en zoológicos, y los elegidos por Benedit: abejas, caracoles y otros insectos. Esto nos habla de jerarquías otorgadas a ciertos animales –sea por su aspecto, su cercanía taxonómica a los humanos, o su comportamiento– en detrimento de otros, quizás más pequeños o que habitan en ámbitos domésticos. Hemos referido a las connotaciones negativas de la larva, a lo que también podemos sumar las hormigas, arañas, cucarachas o ratones, seres que se buscan exterminar y que han sido igualmente alojados en hábitats construidos por Benedit.⁸

8. *Microzoo* (1968); *Minibiotrón (Hábitat para arañas)*, 1970; *Fitotrón* (1972); *Biotrón o Laberinto para hormigas* (1973).



Luis Benedit, *Laberinto para hormigas prototipo múltiple*, 1973.

En referencia a uno de estos hábitats, se ha señalado recientemente que se revela “aún demasiado antropocéntrico” porque no diseña un espacio “con características apropiadas para su vivir” (Castelo, 2021). Según esta mirada, habría una falta de atención a las prácticas y los hábitats de estos organismos no humanos. Benedi, sin embargo, desarrolló estos espacios con la colaboración del científico Antonio Battro, psicólogo investigador de la inteligencia de abejas y ranas (Ramírez, 2021, p. 36). Además, muchos estudios etológicos venían prestando atención al hábitat de los animales, como es el caso del famoso trabajo de Jakob von Uexküll [1934] (2016), quien propuso el concepto de *Umwelt* o medioambiente para comprender el espacio perceptivo y los comportamientos de animales.

Se ha señalado también que la labor de Benedi señala aspectos deshumanizadores del desarrollo tecnológico, y al mismo tiempo provee de alternativas provisionarias para la continuidad de la vida en condiciones adversas (Ramírez, 2021, p. 36). Sin embargo, también se reconoció la implicancia de este artista con los conceptos de la cibernética en boga por ese entonces. En palabras de Benedi: “Debemos decir adiós a la vida natural de la mejor manera que podamos, [asumiendo] una naturaleza artificial” (Benedi en Dujovne Ortiz, 1970, p. 16). A lo largo de su obra exploró esta dimensión híbrida, como las instalaciones de bebederos artificiales que confunden los hábitos “naturales” de los bichos.⁹ Su propuesta de “sacar al animal fuera de su hábitat natural y reencajarlo en un nicho ecológico artificial” (Benedi en Dujovne Ortiz, 1970, p. 17) no refiere a una deshumanización sino más bien a esta relación entre lo natural y lo artificial que se podría pensar con la figura del *cyborg*: un organismo cibernético, “una criatura híbrida, compuesta de organismo y de máquina” (Haraway, 1995, p. 62). Los zoológicos y los laboratorios también participan de esta creación híbrida y artificial de lo natural.

9. En el *Biotrón* (1970), Benedi conectó las abejas con los jardines de la bienal veneciana mediante veinticinco flores artificiales productoras de un néctar controlado por medio de un mecanismo eléctrico. Para alimentarse, el enjambre podía consumir el néctar de las flores artificiales, o bien podía salir al jardín para nutrirse directamente de las plantas.

En relación con el trabajo de Benedi, los proyectos de Buitrón con las larvas tienen algunas similitudes: plantea igualmente un hábitat para insectos, que apela a la lógica de visualización del laboratorio. Pero los hábitats de Benedi son producciones asépticas, realizadas con acrílico transparente y otros materiales usuales en un ámbito de observación experimental, mientras que el *Dispositivo* de Buitrón fue elaborado con madera, un material más frecuente en los gabinetes y ámbitos expositivos decimonónicos. Asimismo, en el *Dispositivo* también se exhibie-

ron fotografías y registros escritos de observación del comportamiento de los insectos, un recurso muy frecuente en la etología. Y hay otra diferencia sustancial: mientras que en las instalaciones de Bénédict los seres vivos son recursos de observación de lo diferente, en el proyecto de Buitrón son presentadas como coautoras. Así, se da entre las prácticas de Bénédict y Buitrón un pasaje de la figura del *cyborg* a la del “*symborg*”: “Si la palabra *cyborg* describe la fusión entre un organismo vivo y una pieza de tecnología, entonces nosotros, como el resto de las formas de vida, somos *symborgs*, o *symbiotic organisms*” (Sheldrake, 2020, párr. 1733).

En este pasaje hacia lo simbiótico Buitrón introduce un factor adicional que tensiona esta estética de laboratorio: la compostera.

IV. LAS LARVAS EN EL COMPOST: MUERTE Y RESURRECCIÓN

El compost es el lugar donde las larvas se desarrollan antes de desplazarse para pupar. Se trata de un ecosistema de descomposición de materia orgánica del cual participan, además de las larvas de *Hermetia*, también una gran comunidad de bacterias, hongos e insectos. Presenciar los ciclos vitales en una compostera, o cohabitar con ésta, nos permite ejercitar una nueva perspectiva, ya que “lo que nosotros vemos como desperdicios, las lombrices lo ven y lo viven como un festín” (Morizot, 2020, p. 179). Esta mirada renovada sobre el residuo lo entiende como material de abono para fertilizar una nueva vida. Así, se da una transmigración de cuerpos desde el cual podemos concebir el devenir de lo viviente (Coccia, 2021). Donna Haraway también hace referencia a la necesidad de *compostar* nuestros hábitos vitales para hacer nacer nuevas formas de relaciones interespecistas: “Somos humus, no Homo, no ántropos; somos compost, no posthumanos” (Haraway, 2019, p. 93).

Ahora bien, la exhibición de una compostera no refiere sólo a una observación de la muerte de ciertos frutos y vegetales y el desarrollo de otros organismos, también nos enfrenta a una mirada sobre la experiencia de la muerte humana. Las larvas de *Hermetia illucens* son organismos que suelen encontrarse en cadáveres en putrefacción, y de hecho sus ciclos vitales y su velocidad de reproducción han sido estudiados para facilitar la aproximación del intervalo postmortem en la práctica forense (Li, Wang, & Wang, 2016). Según Morizot, los grandes predadores prueban nuestra capacidad de aceptar nuestra identidad ecológica, algo que también podríamos extender a la presencia de bacterias, vi-

rus e insectos como organismos descomponedores. La cultura occidental ha construido una cosmología que postula una “relación diódica con la red trófica”: no deja pasar la energía más que en un solo sentido, del mundo a nosotros. Esto da lugar a un tabú, que consiste en prohibir y minimizar todas las condiciones por las cuales seríamos biomasa a disposición de los otros (Morizot, 2020, p. 81). La experiencia de nuestro cuerpo humano como carne comestible, a través de la cual circula la energía viviente, opera como un *memento mori* singular, que reivindica la muerte como una etapa más de metamorfosis de lo viviente.

A su vez, el compost desprende olores que son consecuencia de la descomposición de materia orgánica (¿o deberíamos hablar de la metamorfosis en microorganismos y larvas?). Se trata de olores nauseabundos que nuestros cuerpos suelen rechazar, así como las experiencias de la suciedad y la tierra, los insectos y los microorganismos. La dimensión olfativa tiene igualmente un aspecto cultural e histórico: la teoría del miasma en el siglo XVIII consideraba que existía un efluvio dañino en los olores desprendidos por cuerpos enfermos, materias en descomposición o aguas estancadas. Así, se fue desplegando en las ciudades un proyecto de desinfección y desodorización con el objeto de

“encubrir los testimonios del tiempo orgánico y rechazar todas las marcas irrefutables de la duración; esas profecías de muerte que son los excrementos, los desechos del menstuo, la podredumbre de la carroña y el hedor de los cadáveres. El silencio olfativo no hace sino desarmar el miasma, negar el correr de la vida y la sucesión de los seres; sólo ayuda a soportar la angustia de la muerte” (Corbin, 1987, p. 105).

Si bien el trabajo de Buitrón no se enfoca en la dimensión olfativa, la mera presencia de la compostera en un espacio expositivo y aséptico acerca estas problemáticas. La compostera, las larvas y los olores pútridos se oponen a las características asépticas e inodoras del laboratorio, y que se podrían extender como reflexión acerca del cubo blanco del espacio expositivo.

V. PALABRAS FINALES: LAS HUELLAS DE LO VIVIENTE

En este recorrido por los proyectos de Buitrón con las larvas así como su puesta en relación con otras prácticas interespecistas, hemos observado que el *Dispositivo de Dibujo Interespecies* introduce una serie de inflexiones sobre las formas de visualizar, concebir y relacionarse con lo viviente. Las láminas de insectos

realizadas por Johnston y Merian nos permitieron acercarnos a las formas en que las imágenes introducen cambios epistémicos para poner atención a las metamorfosis y los ciclos vitales de los insectos. En esta línea, el proyecto de Buitrón incorpora un movimiento aún más profundo, al alejarse de un dibujo de insectos, utilizados como tema u objeto de conocimiento, para trabajar de forma colaborativa con las larvas, y así imaginar nuevas y diversas vinculaciones interespecistas. En sintonía con las *Antropometrías* de Klein, pudimos pensar a las larvas como *performers*, ya que realizan los dibujos con todo su cuerpo al dejar los rastros sobre el papel.

A su vez, el estudio del *Dispositivo* como hábitat de lo viviente ayudó a comprender los gestos diferenciados de los proyectos de Bénédict: instalaciones como el *Microzoo* subrayan el carácter *cyborg* de los organismos, mientras que la labor de Buitrón con las larvas se pregunta por las especies compañeras con las que cohabitamos.

Y finalmente, la actividad de estas larvas como descomponedoras de materia orgánica también introduce una reflexión acerca de nuestra propia participación en los procesos vitales como materia comestible humana. El *Dispositivo de Dibujo Interespecies* nos propone así imaginar formas de vivir y de morir-con otros en una comunidad de vivientes.

BIBLIOGRAFÍA

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

Bennett, Tony, "The exhibitionary complex", *New formations*, 4, 1988, 73–102.

Binswanger, Ludwig, "Historia clínica de Aby Warburg" en *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Buitrón, Virginia, *Entrevista a Virginia Buitrón*, 2020.

Castelo, M., Minibiotrón (Hábitat para arañas), 1970. Recuperado de Simbiología. Centro Cultural Kirchner website, 2021: <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/inter-agencias/>

Coccia, Emanuele, *Metamorfosis*, Buenos Aires, Cactus, 2021.

Corbin, Alain, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Despret, Vinciane, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, Buenos Aires, Cactus, 2018.

Didi-Huberman, Georges, "Prefacio. Sabermovimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)" en *Aby Warburg y la imagen en movimiento* 2017, pp. 17-26, Buenos Aires, Libros UNA, 2017.

Dujovne Ortiz, Alicia, "Luis Bénédict y la caja de cristal", *Revista La Nación*, junio de 1970, pp. 16–17.

Findlen, Paula, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (1a ed.), University of California Press, 1994.

Guerra, Diego, Organismos tercerizados del mundo, ¡uníos! en V. Buitrón (Ed.), *Tercerización orgánica. Virginia Buitrón. Catálogo de exhibición Museo de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, Chaco*. Buenos Aires, 2017. Recuperado de https://issuu.com/virginiabuitron/docs/tercerizaci__n__org__nica_muba

Hall, Martín J. R. & Martín-Vega, Daniel, Visualization of insect metamorphosis. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 374(1783), 2019. <https://doi.org/10.1098/rstb.2019.0071>

Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

Haraway, Donna, *Manifiesto de las especies de compañía*, Rosario, Bocavulvaria Ediciones, 2017.

Latour, Bruno, & Woolgar, Steve, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Li, Liangliang, Wang, Yu & Wang, Jiangfeng. Intra-puparial development and age estimation of forensically important *Hermetia illucens* (L.), *Journal of Asia-Pacific Entomology*, 19(1), 2016, pp. 233–237. <https://doi.org/10.1016/j.jaspen.2016.01.006>

Morizot, Baptiste. *Tras el rastro animal*, Buenos Aires, Ediciones Isla Desierta, 2020.

Neri, Janice. *The insect and the image. Visualizing nature in Early Modern Europe, 1500-1700*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Ramírez, Mari Carmen. “Noción paradójica de la imagen: los “sistemas vivos” de Luis Fernando Benedit” en *Benedit 1968-1978. Obras*, Buenos Aires, Fundación Espigas-Centro de Estudios Espigas UNSAM, 2021.

von Uexküll, Jacob Johann. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Buenos Aires, Cactus, 2016.

SEGUNDA MENCIÓN

EL AVANCE DE LA CURADURÍA FRENTE A LA RETRACCIÓN DE LA CRÍTICA

por Manuel Quaranta

RESUMEN

En este trabajo intentamos reflexionar sobre dos prácticas imprescindibles para comprender el devenir del campo del arte contemporáneo, la crítica y la curaduría. En este sentido, establecemos un recorrido cuya hipótesis determina que el avance de la curaduría responde a una retracción de la crítica, y viceversa. Ahora bien, si confirmamos (como se confirma) que ambos fenómenos suceden (o han sucedido), cabe todavía una pregunta, ¿son fenómenos relacionados entre sí?

Hay en el mundo, incluso en el mundo de los artistas, personas que van al museo del Louvre, pasan rápidamente, y sin concederles una mirada, ante una multitud de cuadros muy interesantes, aunque de segundo orden, y se plantan soñadores ante un Tiziano o un Rafael, uno de aquellos que más ha popularizado el grabado; después salen satisfechos, y más de uno diciéndose: 'Conozco mi museo'. Hay otras personas que, al haber leído antaño a Bossuet y Racine, creen poseer la historia de la literatura.

Charles Baudelaire, "Lo bello, la moda y la felicidad" en *El pintor de la vida moderna*, 1863.

1

Cuando me pregunto si es legítimo inmiscuirme en problemáticas que desconozco (y al escribir des-conocer brota en mi interior algo del orden del vértigo y la anomalía: perder eso que se sabe) suelo responderme que debería ponerme a escribir justamente sobre aquello que ignoro (no por completo, lógico, nadie es tan poderoso como para ignorarlo todo), en vistas de que la praxis ensayístico-literaria nunca es un medio expresivo posterior a la gestación del pensamiento sino, por el contrario, su condición de posibilidad. Como si uno dijera, o repitiera, junto al filósofo

francés Pascal Quignard, “escribir piensa [...] pensar no escribe. Escribir piensa. Escribir encuentra lo que aquel que escribió no podía pensar sin la obra escrita” (2015, p.186).

Intentemos entonces abordar (o desbordar) en las próximas páginas un fenómeno sin duda constatable. Constatable empíricamente, lo que bajo ninguna circunstancia lo convierte en más o menos constatable que fenómenos de otra índole: *el avance de la curaduría frente a la retracción de la crítica*.

Con retracción nos referimos a la pérdida de un lugar central ostentado por la crítica en algún período de la historia y a su imposibilidad actual de vislumbrar un futuro (y sólo quien imagina el futuro es alegre) para ella ni para nadie. Tome debida nota el lector que eludo a conciencia la palabra muerte, no por pudor o superstición, sino porque en el último siglo y medio se han declarado tantas defecciones ligadas al arte, y hasta del arte mismo, que el hábito necrofílico termina siendo víctima de su propia perversión (en el peor de los sentidos). Incluso, en este marco, podríamos redoblar la apuesta y lanzar la siguiente pregunta, ¿y si la muerte otorga a lo que muere una potencia inusitada?

2

¿Qué es la crítica? Sería absurdo emprender la tarea de elaborar una definición concreta de un proceder en principio agonizante. Un proceder que cincuenta años atrás se presentaba como el *non plus ultra* de cualquier acontecimiento artístico y en la actualidad genera sospecha. Pero se sospecha de la crítica en un contexto que sanciona la esterilidad absoluta del pensamiento. Las justificaciones son estériles. Los argumentos son estériles. Las posiciones radicales son estériles. ¿Y qué mayor esterilidad que la de un discurso tendiente a determinar las condiciones de producción de una obra por vía racional? ¿De qué estamos hablando? De cómo se teje una obra. De los procedimientos implicados en su construcción. De las bases sobre las cuales se erige el edificio. ¿Hablamos entonces de arquitectura? En realidad, estamos hablando de la arquitectura de un fantasma. De un ser cuya acta de defunción ha sido firmada, si bien continúa vagando entre nosotros. Algo que es y no es.

Un ser doble, ambiguo, que contiene y despliega su propia negatividad (la crítica, dada su impronta moderna, es racional, requiere de una aproximación clara y distinta, cartesiana, a su objeto, de otra manera se ve condenada al fracaso, al chapoteo, por eso va de lo subjetivo a lo objetivo, o al menos aspira a navegar en la objetividad).¹

1. Aconsejamos al lector curioso (¿habrá algún lector que no lo sea?), el texto “Sobre crítica literaria en Argentina”, del inefable Oscar Masotta.

En un artículo de 1963, “Las dos críticas”, Roland Barthes describía distintos (y hasta antagónicos) tipos de crítica: la ideológica, la psicológica, la fenomenológica, la sociológica, la estructural. Precisemos dos grandes grupos a fin de ordenar el campo: la crítica inmanente y la crítica trascendente. La primera coloca el sentido y el valor de una obra (y aquí no distinguimos entre artes visuales, literatura, cine) mayormente dentro de su estructura, en sus conexiones, relaciones intrínsecas; y la crítica trascendente, que apuesta por una relación de la obra con el exterior, esto es, la biografía del autor, el contexto histórico, la incidencia de la sociedad en su conjunto. Establecida la divergencia, un punto en común: la pretensión de crear criterios y valores.

Este debate era acalorado en los gloriosos sesenta, pero en la década siguiente comenzó un lento declive por el que la crítica (en particular la inmanente) adquirió mala prensa.² De hecho, cada vez que alguien anuncia una posición crítica (prescindimos de la banalidad del tópico tratado) aclara: es una crítica constructiva. Como si el ejercicio crítico fuese *per se* algo destructivo. Dice Barthes en *Crítica y verdad*: “La crítica es una lectura profunda (o mejor dicho, perfilada); descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación” (1972, p.74). Esa obsesión con cierto inteligible hace de la crítica una práctica moderna. Pero como la Modernidad abriga en sí el germen de su contradicción, la crítica toma nota de las imposibilidades que padece para merodear lo inteligible de modo aséptico, porque ella, sea como fuere, modifica a su objeto y al modificarlo se modifica. Toda crítica, dirá Barthes “es crítica de la obra y crítica de sí misma” (2003, p.348).

2. Para otra incursión quedará tratar la incidencia del periodismo cultural en la retracción de la crítica.

3

¿Y la curaduría? En primera instancia, resulta una práctica atravesada por una indefinición *esencial*, asumiendo que entre el proyecto y su realización (entre el original y la traducción, entre las palabras y las cosas, entre la idea y el espacio, entre la historia y su narración) siempre se abre una hendidura en donde late la buena nueva del fracaso. En segundo lugar, la valoración positiva que el término ha cobrado en las últimas tres o cuatro décadas le permitió una circulación inédita por otras disciplinas. Cualquiera asume el rol de curador sin tener plena conciencia ni de su definición ni de su indefinición. Y en todo caso esto es un valor. La volatilidad del término permite esos desplazamientos que no deben ser juzgados con un criterio de autenticidad o inautenticidad. En efecto, el término nació en el

seno de las artes visuales, pero ¿donde estribaría la prohibición de un pasaje hacia otros campos? De la misma manera se podría especular sobre el término montaje y su corrimiento desde el cine hacia las artes. Son desplazamientos históricos que demuestran la porosidad de los campos. Ahora, la sospecha acerca del desplazamiento refiere a la pátina honorífica que recibe alguien cuando se autodenomina curador por haber organizado el calendario de un festival de poesía o por estipular las tres o cuatro películas que se proyectarán en un ciclo de cine. El lenguaje, afortunadamente, es una entidad viva, rebosante de una energía que desborda incluso a los hablantes, sin embargo, insistimos, nunca viene mal ejercer la sospecha sobre un vocablo que le trae tantas alegrías al usuario.

Admitiendo su indefinición, definamos curaduría: la transformación de una idea en espacio. Se sabe que el lugar común concibe la curaduría como la organización de las piezas dentro de una sala, pero nosotros la concebimos en tanto desorganización (ordenada) de un espacio: obras y espacio se entrelazan en una mutua y abigarrada conversión. Es un ida y vuelta en donde la razón curatorial (una razón múltiple y flexible) demuestra la inexistencia de lo neutro.

4

Al trazar una línea divisoria entre el artista y el público, ¿dónde se ubicaría el curador y dónde el crítico? El curador toca, pica, casi talla la pieza. Establece un contacto directo, intuitivo y racional. La crítica, en cambio, gira en torno de la pieza para determinar su valor, pero desde una mirada originalmente lejana. Su retracción, puede explicarse por lo siguiente, si el público del arte contemporáneo está conformado por artistas, la existencia de un intermediario o intérprete para acercar la obra devendría superflua. De allí, además, el corrimiento hacia el artista-curador, no sólo del curador que se vuelve artista (al proponer una muestra colectiva donde imponga sus conceptos y pase a ser él mismo artista, y la muestra, su obra), sino la del artista que se vuelve curador, al permanecer indiferenciados cada uno de los campos.

5

¿Y si en lugar de marcar un terreno exclusivo abordamos la curaduría como una extensión de la crítica? O expresado de una forma más amena, la curaduría como continuidad de la crítica por otros medios. ¿En qué aspecto? En el aspecto pedagógico (los

apartados cinco, seis y siete los escribo gracias a intercambios de *WhatsApp* con Aníbal Buede). Recordemos rápidamente que pedagogo era en la Antigua Grecia la persona (el esclavo) encargada de acompañar al infante hasta la puerta de la palestra o gimnasio. El pedagogo en su prístina función de guía: quien señala el camino del niño. Pero, si como dijimos, el público del arte está compuesto, básicamente, por artistas, ¿cuál sería la necesidad de un guía? ¿Qué se juega en ese acompañamiento? ¿Por qué se valora la acción del curador y se tiende a menospreciar la del crítico? Y una cuestión adjunta, ¿dónde queda plasmada la acción pedagógica del curador?

Para la última pregunta, una respuesta rápida: en el texto curatorial. Aquí confluye la acción del crítico, del curador y del pedagogo. En un texto curatorial que logre desplegar algunos de los conceptos trabajados; porque lo sabemos, incluso (o sobre todo) los artistas (hay un texto fundamental de Leo Steimberg al respecto, “El arte contemporáneo y la incomodidad del público”) pueden verse desbordados por propuestas innovadoras cuando en el arte de hoy todo es innovación.

6

Principios del 2000. Asistimos a la emergencia de las clínicas, entendidas como un espacio de formación heterodoxo frente a instituciones anquilosadas que continuaban imponiendo una visión decimonónica del arte. Nos referimos al surgimiento de distintos proyectos, becas y fundaciones como Trama, Espigas y Antorchas que movilizan a lo largo y ancho del país este tipo de instancias.

La dinámica (desde el centro hacia los márgenes de la Argentina) de las clínicas era la siguiente:

Dirigida o coordinada por artistas con destacada trayectoria y participación en el campo artístico, el cual aporta a los concurrentes sus experiencias no solo en lo concerniente a resolución visual de los objetos estéticos que surgen (pinturas, fotografías, esculturas, objetos, etc.), sino también en relación con la circulación de las obras en los ámbitos institucionales, ya sean centros culturales, museos, galerías o espacios alternativos. Además, en el caso de pensar una exposición con las obras logradas a partir del proceso creativo de la clínica, este artista se encargará de ‘curar’ la muestra, o sea, ordenar, darle un recorrido atractivo, equilibrado, homogeneidad y un contexto o marco de lectura. (VV.AA, 2016, p.3).

Las clínicas, en este sentido, vienen a enseñar, a mostrar el recorrido pertinente para cimentar una carrera artística. Y al mismo tiempo promueven una concepción de artista. El fragmento que sigue pertenece a una publicación del proyecto Trama del año 2002:

La energía sigue fluyendo... Mientras tanto aprendimos como artistas lo que sospechábamos desde el principio: el modelo de artista que deseamos es un artista responsable del espacio social en el que trabaja, que identifique en el otro, artista o espectador, un par con quien construir una herramienta indispensable para definir una política cultural propia: el pensamiento colectivo” (VV.AA, 2016, p.3).

A partir del fragmento, vemos la renovación de las credenciales de un arte político (colectivo) en una Argentina saqueada y asqueada de la política. Dos o tres años después, el kirchnerismo asumirá el rol de gran pedagogo, repolitizando a vastos sectores de la sociedad, y entre ellos, a gran cantidad de agentes del campo de la cultura.

7

La hipótesis de Aníbal Buede sostiene que las clínicas sembraron el campo para el desplazamiento de la crítica hacia la curaduría. Dice en un audio de *WhatsApp*:

“La clínica funcionó como un espacio de transición, como una preparación del terreno para que la curaduría cobre esa preponderancia con respecto a la crítica [...] La clínica ha sido lo que generó esto, porque además, en el momento que aparece la clínica en toda su potencia, los clínicos eran curadores o se hacían curadores [...] Tomemos en cuenta que en los primeros 2000 no había tantos, todavía no estaba el auge de la curaduría como ahora”.

De esta forma, ajustamos nuestra hipótesis: si hubo preparación del terreno, si hubo período de transición, quizás no exista un hilo conductor entre la retracción de la crítica y el avance de la curaduría, sino que fueron y son fenómenos simultáneos, que convergen, especialmente si prestamos atención a la lúcida aclaración de Buede: “la crítica se sostiene en el cómo y la curaduría en el qué”.

8

Es el tiempo de concluir, pero antes me gustaría dejar constancia de una diferencia fundamental, aunque difícil de probar, entre el crítico y el curador. El crítico (Barthes sería el paradigma clásico) quizás no haya comprendido plenamente que se podía acceder al camino del arte por vía de la crítica (de allí que la última empresa del francés fuera escribir una novela), en cambio, el curador, comprendió de una vez y para siempre que el camino del arte se alcanzaba directamente por el de la curaduría.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland, “Las dos críticas” en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972 [1966].

Masotta, Oscar, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010 [1968].

Quignard, Pascal, *Morir por pensar*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.

VV.AA., “Cartografías contemporáneas: relevamiento de clínicas de arte de la región NEA”, Secretaría de Investigación, Facultad de Arte y Diseño UNAM, 2016. Recuperado http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40746/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

MENCIÓN HONORÍFICA

CRÍTICA INSTITUCIONAL EN EL ARTE AUDIOVISUAL. EL CINE INSTALADO EN *FICCIONARIO* DE SEBASTIAN DÍAZ MORALES.

por Malena Souto Arena

I INTRODUCCIÓN

La serie *Ficcionario* de Sebastián Díaz Morales presenta una puesta en obra que emplaza el dispositivo cinematográfico por fuera de los formatos tradicionales a la vez que elabora una crítica hacia el modelo de representación hegemónico. *Ficcionario* propone adentrarnos en el universo que pone en marcha la ficción, la recreación y la representación del mundo. La potencia estética que atraviesan estas piezas radica en provocar un efecto de conocimiento sobre los mecanismos de subjetivación que emplea el audiovisual instituyente. A fines de comprender estas piezas, enmarcadas dentro del arte audiovisual contemporáneo, considero oportuno establecer un diálogo hacia los orígenes de la imagen en movimiento ya que es en este escenario histórico donde se instituye un determinado tipo de espectáculo y un sistema discursivo que se tornará dominante. Este modelo dominante, es rebasado a partir de las tensiones que emergen cuando Díaz Morales explora el territorio expandido de la institución cinematográfica, devela sus mecanismos de representación y reposiciona el vínculo obra-visitante del modelo impuesto por el canon.

II MIRAR CON OTROS OJOS. UNA VUELTA A LOS ORÍGENES.

Qué puedo decir, lo feo sería lo desconocido y la verdad hiere nuestras miradas cuando la vemos por primera vez.
Étienne Jules Marey (Oubiña, David, 2009, p.57).

En 1877 Eadweard Muybridge estudiando el galope de un caballo consigue descomponer su movimiento utilizando cuarenta y ocho cámaras. Por su parte, Étienne Jules Marey crea el fusil fotográfico y descompone fotográficamente el movimiento mediante la

utilización de una única cámara: una especie de fusil en cuyo cañón se encuentra la lente y que lleva incorporado un soporte circular, similar al tambor de un arma de fuego, en el que en lugar de balas hay una única placa fotográfica de vidrio. Al disparar el gatillo la placa circular gira ante el cañón-objetivo dejando tras de sí doce exposiciones en tan sólo un segundo. Posteriormente Marey sustituye la placa metálica por película de papel, permitiéndole así un mayor número de exposiciones en menos tiempo.

La cronofotografía científica se define como la medición temporal de las sucesivas posiciones de un ser vivo en desplazamiento. Marey define su invento como “la aplicación de la fotografía instantánea al estudio del movimiento. Permite que el

1. Oubiña, David, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009, p.57.

ojo humano vea las fases que no podría advertir de manera directa y lleva a cabo la recomposición del movimiento que inicialmente se había descompuesto.¹

En su ensayo *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, David Oubiña afirma que dichos experimentos constituyen un “primer cuestionamiento sobre la realidad que perciben nuestros sentidos”. Por otro lado, expresa que “lo que motiva estos ensayos es la desconfianza sobre la ilusión de transparencia que produce la mirada y su resultado es la puesta en evidencia de un espesor de lo percibido sin recurrir a otra prueba que la superficie misma de la percepción”.² La cronofotografía supone un experimento visual que pondrá

2. *Ibid.*, pp. 55-56.

en jaque la transparencia de nuestra percepción revelando su mecanismo. El movimiento se percibe segmentado en posiciones fijas sin dotarlo de una ilusión de fluidez que será el añadido bisagra del cinematógrafo. Podremos comprobar que mientras un proyecto procura evidenciar la ilusión de movimiento al segmentarlo, su posterior se afirmará sobre la reconstrucción del mismo enmascarando esta segmentación.

Jean-Luc Godard asevera que el veintiocho de diciembre de 1895 no representa únicamente la invención del cinematógrafo sino la primera vez que alguien pagó un franco para ver imágenes en movimiento proyectadas en una pantalla. Dicha afirmación supone un punto de partida oportuno para ilustrar la distancia conceptual que existe entre la cronofotografía y el cinematógrafo y el tipo de espectáculo que se asentará alrededor de este último. Para Muybridge y Marey la máquina es considerada una herramienta científica, un instrumento capaz de alcanzar un estadio analítico sobre el movimiento –sobre la vida!– imposible para la naturaleza del ojo humano. En cambio los hermanos Lumière le negarán a la máquina toda su capacidad científica para

fundar alrededor de ella un espectáculo rentable, sujeto a lógicas tradicionales de la literatura y sobre todo el teatro.

A diferencia de la cronofotografía, el cinematógrafo reconstruye el movimiento, o mejor dicho, proyecta un simulacro del mismo. La ilusión de movimiento es producto de la proyección de veinticuatro fotogramas por segundo, y es por ello que la máquina de cine constituye una paradoja: representar la continuidad del movimiento a partir de su discontinuidad, su fragmentación y su detención. Aunque dicho poder de ilusión, que constituye la esencia del dispositivo cinematográfico, será reducido a un modelo representativo seriado y repetitivo a fines de instituir un producto de consumo y entretenimiento. El mundo será encarcelado en una cómoda representación naturalista y transparente de un espectáculo para las masas.

Sin ir más lejos, el mismo Marey se declara ante el cinematógrafo y manifiesta:

Lo que muestran habrían podido verlo directamente nuestros ojos. No han añadido nada al poder de nuestra vista, no han arrebatado nada de nuestras ilusiones. Porque el auténtico carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o en corregir sus errores. Para llegar a eso, la cronofotografía debe renunciar a representar los fenómenos tal y como los vemos.³

Mientras el cinematógrafo procura emular la actividad del ojo humano y en consecuencia simular la percepción de la realidad, la cronofotografía aspira a superar las condiciones de la percepción humana gracias a las capacidades tecnológicas de la máquina.

Rápidamente, entre 1895 y 1929, se crea un sistema representativo acuñado por Noël Burch en *El Tragaluz del Infinito* (2008) como “Modelo de Representación Institucional” o “Modos de Representación del Cine Clásico”, “en cuyo interior vivimos todos, espectadores y cineastas, y que funciona para llenar las salas, no para vaciarlas”, y subraya que:

este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro, que produce sentido, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto como se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX.⁴

3. *Ibid.*, p.50.
4. Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008, pp.16,17.

Este sistema de representación será fundado y propiciado, bien es sabido, fundamentalmente por la industria de Hollywood: institución encargada de modelar un lenguaje narrativo vinculado a toda una serie de géneros cinematográficos. El M.R.I. se sostiene a base de una serie de convenciones o normas estandarizadas y prefijadas para la narración y producción de un film compuesto de arquetipos y figuras narrativas que se deben respetar con una fidelidad sistemática. Su finalidad: la famosa transparencia del cine clásico, la realización de un espectáculo que genera en el espectador una ilusión de realidad, una identificación absoluta con los hechos que se desfilan en la pantalla.

5. André Parente, "La Forma Cine. Variaciones y rupturas" en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, Edición N.3, Buenos Aires, FBA-UNLP, p.2.

El cine hegemónico será una "forma cine"⁵ que negará las posibilidades científicas y estéticas del dispositivo. Sin embargo, en las prácticas audiovisuales de carácter expandido, el autor, el cineasta, el artista, se apodera de todas las posibilidades técnicas que la máquina ofrece para expresarse en defensa de la experimentación formal y narrativa. El relato no es articulado según un sistema de representación cristalizado sino desde el trazo expresivo propio a su creador que propone un tratado abierto de imágenes disidentes ensayando una potencialidad estética de las máquinas en oposición a los discursos dominantes.

6. André Parente, "La Forma Cine. Variaciones y rupturas" en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, Edición N.3, Buenos Aires, FBA-UNLP, p.2.

El aporte teórico de André Parente resulta realmente esclarecedor para ilustrar esta problemática. Su artículo "La forma cine. Variaciones y rupturas" propone indagar acerca de cómo las prácticas artísticas que utilizan nuevos medios crean desplazamientos y puntos de fuga hacia el modelo de representación instituyente. El autor expone que al contrario del cine dominante, muchas piezas cinematográficas "reinventan el dispositivo cinematográfico, saliéndose de la clásica sala de cine transformando la arquitectura de la sala de proyección, expandiendo la cantidad de pantallas, explorando otras duraciones e intensidades, y construyendo otra relación con los espectadores".⁶ Explorar las transformaciones que aparecen cuando la imagen en movimiento se expande al terreno del arte contemporáneo en espacios que poseen una arquitectura distinta a la sala cinematográfica, necesariamente implica problematizar el dispositivo en sus aspectos conceptuales, históricos y tecnológicos.

André Parente insiste en que el cine de los hermanos Lumière contenía únicamente las dos primeras dimensiones del dispositivo de cine: la tecnológica y la arquitectónica pero no la discursiva. La dimensión tecnológica supone la invención de un

dispositivo capaz de registrar imágenes estáticas que al ser proyectadas a una velocidad determinada generan la ilusión de movimiento. El dispositivo de proyección instalado por los Lumière se caracteriza por la exhibición de un filme en una sala oscura. Dicho film posee una duración determinada y estandarizada y se exhibe en una pantalla blanca frente a unos espectadores sentados en butacas. El cine primitivo permite distinguir entonces dos momentos relevantes en la historia del cine: “la emergencia de un dispositivo técnico y el proceso de institucionalización sociocultural del dispositivo”.⁷ El cine como sistema de representación no nace con la invención tecnológica, cristalizarse y fijarse como modelo le llevará cerca de una década. El cine de los Lumière exhibía registros del mundo pero no realizaba una operación discursiva ni un modelo de puesta en escena subordinado a un sistema narrativo. Para Parente, no fue hasta la constitución de la dimensión discursiva que finalmente se instala *la forma cine* o aquello que Burch acuñó como el *Modelo de Representación Institucional*.

7. *Ibid.*

No debemos, por tanto, permitir que la “forma cine” se imponga como un modo dado natural, una realidad inexorable. La propia “forma cine”, entonces, es una idealización. Se debe decir que no siempre hay sala; que la sala no siempre es oscura; que el proyector no siempre está escondido; que el film no siempre se proyecta (...); y que éste no siempre cuenta una historia (...).⁸

8. *Ibid.*

Para Parente, el cine siempre fue múltiple, disruptivo, experimental pero este fue encubierto o disimulado por la “forma cine” dominante.

Es por ello que a la hora de preguntarse cómo el arte audiovisual contemporáneo y las nuevas tecnologías renuevan la escena de arte hay que tener, siempre en perspectiva y casi a modo de deber, el cine instituyente y el dispositivo hegemónico. Así podremos comprender cómo las expresiones contemporáneas revitalizan sus dimensiones arquitectónicas, tecnológicas y discursivas en oposición a las del modelo de representación hegemónico.

Por otra parte, la teoría de Jean-Louis Baudry sobre el dispositivo audiovisual es estructural para analizar las prácticas audiovisuales contemporáneas. Según el autor, la maquinaria cinematográfica produce ficción a través de un amplio circuito que va desde el lente de la cámara hasta el entorno que ésta registra. Entre la cámara y los objetos inscriptos se ponen en movimiento

operaciones de intervención y transformación cuyo resultado es un producto terminado. La lente, la cámara, funcionan como espejo a la vez que cincel. En su ensayo *Efectos ideológicos del aparato de base*, Baudry propone que la especificidad cinematográfica refiere a un trabajo, un proceso de transformación. Lo que se debe examinar es qué tipo de transformación es efectuada y cuáles son los procesos de trabajo involucrados. En este sentido, “se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento o si se encuentra disimulado y en tal caso el consumo del producto estará evi-

9. Baudry, Jean-Louis, “Cine, los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, *Lenguajes revista de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p.58.

dentamente acompañado por la plusvalía ideológica”.⁹ Además, para comprender la especificidad cinematográfica es preciso interrogar si la técnica empleada produce efectos ideológicos específicos y si estos están subordinados a la ideología dominante. En tal caso, la ocultación de la base técnica, la no mostración del proceso de trabajo y tecnología empleada, supone un efecto ideológico.

El efecto de sentido en el cine no se reduce únicamente al contenido de las imágenes sino a los procedimientos materiales a través del cual una ilusión de continuidad es generada gracias a la persistencia de las impresiones retinianas de imágenes discontinuas, sustrayendo la diferencia que existe entre imágenes, entre la que precede y la que le sucede. La ideología en el dispositivo clásico se genera a partir de la no mostración de esa diferencia, hiato, intersticio que es negado y se refuerza con la ilusión de perspectiva y movimiento. El dispositivo cinematográfico clásico “vive de la diferencia negada”. Es muy útil aludir al efecto de extrañamiento y perturbación que se genera cuando en la instancia de proyección suceden fallas de transmisión y el espectador salta de la continuidad a una discontinuidad que se devela bruscamente. Lo que se exhibe como “falla” en realidad es la revelación de toda la base técnica a través de la cual la ilusión de movimiento y la sensación del tiempo lineal acontece. En este tipo de base instrumental radica la violencia ideológica del dispositivo sobre el sujeto espectador. La sala oscura es la piedra fundacional de esta opereta ideológica ya que presenta condiciones privilegiadas de eficacia: ninguna circulación, ningún intercambio, ninguna transfusión con un afuera que atente con interrumpir la tan mentada *ventana abierta al mundo*.

Habiendo desplegado estos cimientos conceptuales que nos permiten comprender el dispositivo cinematográfico tradicional, daremos lugar al análisis de *Ficcionario*, del artista argentino Sebastián Díaz Morales.

III **FICCIONARIO. CRÍTICA HACIA EL AUDIOVISUAL INSTITUYENTE.**

La serie *Ficcionario* de Sebastián Díaz Morales integrada por las piezas audiovisuales *The Lost Object* (2016), *Suspension* (2014-2017) e *Insight* (2012) presenta una puesta en obra que emplaza el dispositivo cinematográfico por fuera de los formatos tradicionales a la vez que elaboran una crítica hacia el modelo de representación hegemónico. *Ficcionario* propone adentrarnos en el universo que pone en marcha la ficción, la recreación y la representación del mundo. La potencia estética que atraviesan estas piezas radica en provocar un efecto de conocimiento sobre los mecanismos de subjetivación que emplean las imágenes mediáticas. Díaz Morales ensaya una crítica ante el audiovisual instituyente socavando en sus intersticios, estallando por dentro su modelo de producción y la relación que establecemos nosotrxs, lxs sujetxs espectadores, frente a los discursos seriados y canónicos.

Sus obras cuestionan el complejo mecanismo de construcción de ficción y realidad tanto en el reino de nuestra imaginación como en el campo de las imágenes. Díaz Morales señala el supuesto realismo o el efecto de verosímil de las producciones canónicas, delatando que la continuidad y la verosimilitud del relato no es construida más que desde su discontinuidad y ficcionalización. Además, cabe mencionar la importancia que adquiere el dispositivo audiovisual empleado, la notable puesta en obra y el diseño expositivo del autor, que infiere en el fenómeno de la presencia de la imagen en movimiento en los espacios museales.

Ficcionario posee una fuerza estética que evidencia los mecanismos de construcción de los discursos audiovisuales masivos, a la vez que envuelve al espectador en un interrogante complejo: ¿Cómo opera la parafernalia industrial creadora de ficción?, ¿Dónde yace el límite entre la ficción y la realidad?, ¿Se podría decir que son elementos dissociables? El gesto estético estructural de Díaz Morales radica en reflexionar sobre la relación entre las imágenes y su proceso material de producción.

Como expresa el título de una de las piezas que integra la serie, *Insight* –percepción, conocimiento–, *Ficcionario* propone adentrarnos en el universo que hace posible la ficción, la recreación y la representación del mundo. Asistimos al set de producción, vemos la maquinaria de cine, las luces, los dispositivos de registro sonoro, la utilería, los operadores. Los elementos creadores de ficción estallan y se desmiembran para ser vistos por el espectador.

En *The Lost Object* un *travelling* lento y constante nos introduce a la intimidad de un escenario montado en un estudio de filmación que simula un humilde cuarto de hotel. Una cama, una pila de expedientes, un escritorio, un libro, lápices gastados, el periódico. Alguien acaba de abandonar el lugar, dejando su saco en la silla, un vaso de agua a medio beber, sus apuntes esbozados en un libro de notas. Han quedado los vestigios del habitar de un personaje desconocido, una figura fantasmática que tensa desde un fuera de campo simbólico a la vez que concreto ya que su paso por el lugar es tan potente que lo podemos figurar aunque nuestros ojos no lo vean. Por un momento olvidamos que habitamos un estudio, entregándonos a ese pequeño y acogedor universo. El artista, en este gesto tan simple y poderoso, inaugura el mágico poder de la ilusión. Súbitamente el velador del cuarto se enciende. El realizador nos revela en un abrir y cerrar de ojos, con la fuerza de un golpe de puño, el fuera de cuadro de ese decorado. El personaje anónimo se materializa en su verdadera esencia: la maquinaria, los operadores de cine y, en consecuencia, la película en devenir. En el estricto momento en que la mano de un operario maniobra una perilla que enciende el velador del cuarto, el arte del simulacro se hace visible y el pacto de creencia se quiebra en mil pedazos. El escenario lentamente comienza a desenredarse desarticulando tanto el lenguaje como todo el aparato cinematográfico que interviene: la puesta de luces, los dispositivos de sonido directo, el video *assist* que proyecta en simultáneo aquello que la cámara registra, el cameraman, los sonidistas, el cineasta o director de orquesta.

Esta operación reaparece en *Insight*. En la pieza, un equipo de cine cuidadosamente ensamblado aparece como un cuadro viviente frente al espectador. Súbitamente, estallan: un espejo explotará lentamente en mil pedazos. Los diminutos cristales que reflejan fragmentos del equipo técnico se liberan en un espacio incierto, oscuro, en el estricto momento en que el director de cine se encuentra a punto de pronunciar el hecho cinematográfico que da lugar a la ficción: ¡Acción!

Desde sus inicios la pieza sostiene un clima rítmico en el que cada gesto del equipo y la danza de los cristales se exhiben desde una temporalidad suave que provoca una sensación hipnótica. El enigma de la imagen radica en su doble, indefinida y simultánea dimensión: la de poder ser el registro de un equipo de filmación, el reflejo de los personajes a través de un espejo o ambas al mismo tiempo. A medida que las piezas de vidrio se desmoronan, el contexto del set se deconstruye y desnaturaliza por completo.



Sebastián Díaz Morales, Insight, Videoinstalación. Fotos por Christian Wickler, Sebastián Díaz Morales, Thomas Kellner. Museo de Arte Contemporáneo de Siegen, Alemania, 2016, 2017.



Sebastián Díaz Morales, Insight, Videoinstalación. Foto por Anna Katharina Scheidegger. Estudio Nacional de Arte Contemporáneo, Francia, 2015.

Ficcionario revitaliza bajo un tono crítico al dispositivo dominante ya que ilustra y pone en escena la técnica empleada para la fabricación de imágenes. Díaz Morales intenta provocar un efecto de conocimiento sobre los procesos de construcción de una película. El artista evidencia que alrededor de cada imagen existe un sistema de producción disimulado y que este responde al modelo de producción capitalista. Se tratará de romper con el artificio, de estallar por dentro, para poder ver en profundidad los elementos que lo constituyen y de esta manera, cuestionar nuestro acto de ver o *mirar con otros ojos*. De proveernos de la máquina no para simular y modelar el mundo si no para desnaturalizarlo y vislumbrar en ese intersticio, el enigma que se esconde detrás de la mirada domesticada. Toda una serie de apuestas que anhelaban los cronofotógrafos Muybridge y Marey y que han quedado trucas por las máquinas de imagen posteriores dedicadas a la banalización del mundo.



Sebastián Díaz Morales, *Suspension*, Videoinstalación. Fotos por Christian Wickler, Sebastián Díaz Morales, Thomas Kellner. Museo de Arte Contemporáneo de Siegen, Alemania, 2016, 2017.

Las producciones canónicas se esfuerzan en disimular la técnica, ocultar el procedimiento discursivo, los instrumentos y el trabajo empleado. Sin embargo, es el mecanismo creador de ficción –dispositivo dominante– lo que *Ficcionario* procura hacer visible, legible y mostrable. Tanto *El Objeto Perdido* como *Insight* despliegan aquellos elementos, roles, escenarios y procesos de trabajo que hacen posible el acontecimiento cinematográfico.

¿Qué es lo que se ha extraviado en el camino de este universo que marcha al ritmo de las imágenes ficcionadas, hiperrealistas, simuladas y seriadas? ¿Qué han olvidado aquellas imágenes que banalizan el mundo, lo burlan, lo desencarnan y lo envuelven en un sin fin de fetiches de deseo? El verdadero objeto perdido es el poder de la ilusión, de la novedad, de la fantasía. Debemos recuperar lo que nos han quitado: el juego, la sorpresa, el sentido de lo sensible. En cada una de sus piezas Sebastián Díaz Morales intenta retornar a la pura abstracción, recuperar la potencia de la ilusión: la verdadera esencia del cine.

IV EL CINE SE INSTALA EN EL MUSEO.

The Lost object, *Suspension* e *Insight* son piezas que plantean una puesta en obra de carácter monocanal como también instalativa. La instalación propone un formato que expande el dispositivo clásico cinematográfico. En *Instalaciones*, *El espacio resemantizado*, Ana Claudia García sostiene que uno de los aspectos que caracterizan a la instalación es que la misma se piensa en términos espaciales: producir una instalación requiere pensar el espacio. La dimensión espacial es uno de sus elementos constitutivos. En la instalación audiovisual el espacio expositivo se transforma en un espacio *simbolizado* y *practicado*. Por otro lado, la instalación plantea una distancia entre el rol del espectador de cine y el rol del/la visitante del espacio instalativo. En el espacio de la instalación asistimos a la mutación del espectador inmóvil de la sala de cine al visitante activo de la sala museal. El espacio instalativo reconfigura las dimensiones espacio-temporales a través del sujeto que participa de la construcción de sentido. Por un lado, el visitante pauta su itinerario por el lugar durante el tiempo que desee. A su vez, el recorrido que accione generará una determinada cadena conceptual y narrativa. El visitante puede recorrer la sala quince, diez, dos minutos, puede ver una sola pantalla o múltiples a la vez, caminar hacia un sentido, hacia otro, o retroceder. El espacio se transforma en un escenario dominado por una práctica participativa del sujeto que le añade el sentido a lo representado. Las instalaciones no lo excluyen, si no que inclu-

yen al visitante “en el locus de la enunciación”. El devenir del espectador inmóvil al paseante participativo nos permite observar una transformación del dispositivo cinematográfico clásico y un cambio de estatuto en la figura del espectador en que la percepción está estrechamente ligada al movimiento libre de su cuerpo.

Ficcionario fue exhibida en numerosos lugares tales como el Centro de Arte Contemporáneo de Vilnius, Lituania, el Museo de Arte Contemporáneo de Siegen, Alemania y Le Fresnoy, Estudio Nacional de Arte Contemporáneo en París. Las obras de esta serie se montaron en paneles rectos y curvos que funcionaban como espacio contenedor de las proyecciones o sitio de descanso y contemplación de otra pieza proyectada. La arquitectura del museo se transformó en un escenario sinuoso donde el/la visitante iniciaba un recorrido atravesando distintas proyecciones como también cuartos o salas construidas por el artista. A su vez, Díaz Morales exploró la puesta lumínica concibiendo esta tarea como un gesto que indagó sobre la luz como elemento que se emplazaba en el espacio y se apropiaba del mismo. El color habitó la escena de arte expandiendo su potencialidad expositiva y la de la dimensión arquitectónica clásica de la caja blanca del museo. Muchos elementos narrativos que aparecen en los films tales como el cubo de cristal de *The Lost Object*, el cine en su estado puro, fueron situados en la sala expandiendo la puesta en abismo ante lo representado en las imágenes que se batallaban entre la luz y la oscuridad.

Ficcionario nos permite entrever las maneras el formato clásico de mostración caracterizado por la proyección de un filme en una pantalla blanca, con una duración determinada que los espectadores visualizan sentados en una butaca y en una sala oscura, ha dejado de ser una experiencia fundante. Con el advenimiento de las nuevas tecnologías y finalmente la llegada de la imagen en movimiento a los espacios museales la experiencia cinematográfica y el dispositivo clásico ha mutado hacia formatos expandidos donde el espacio y la espacialidad de la imagen en movimiento cobra otra identidad. Las prácticas audiovisuales contemporáneas inauguran ciertas problemáticas que marcan un punto de inflexión en el arte contemporáneo: la noción de espacio, la relación obra-espectador y el rol del visitante que se erigirá como sujeto de enunciación activo y en movimiento.

En *Ficcionario*, predomina la convivencia de múltiples imágenes proyectadas en la escena como también aquellos elementos físicos que constituyen la narración experimental. El visitante presencia una imagen de pie, de gran escala, más vasta de lo tradicional. Esto podría ser un detalle menor, pero no lo es. La sala de cine presenta relaciones de distancia entre la imagen y el

espectador muy calculadas ya que es la distancia la que infiere en la ilusión de perspectiva. Esa distancia impostada se potencia en el estricto acto en que el espectador debe sentarse para poder ver adecuadamente la película.

En el caso de *Ficcionario*, la distancia y la escala visual tienen como objetivo percibir la imagen desde múltiples puntos de vista que expanden las posibilidades del relato. La exhibición desarticula la percepción clásica al proponer espacios de descanso como el revés de una proyección o estructuras de relieve para subir, caminar o descender. En estas experiencias, el cuerpo del visitante es un actante central que moviliza una narración potencialmente infinita ya que se desprende de un andar libre y liberado tanto en el espacio como en el tiempo.



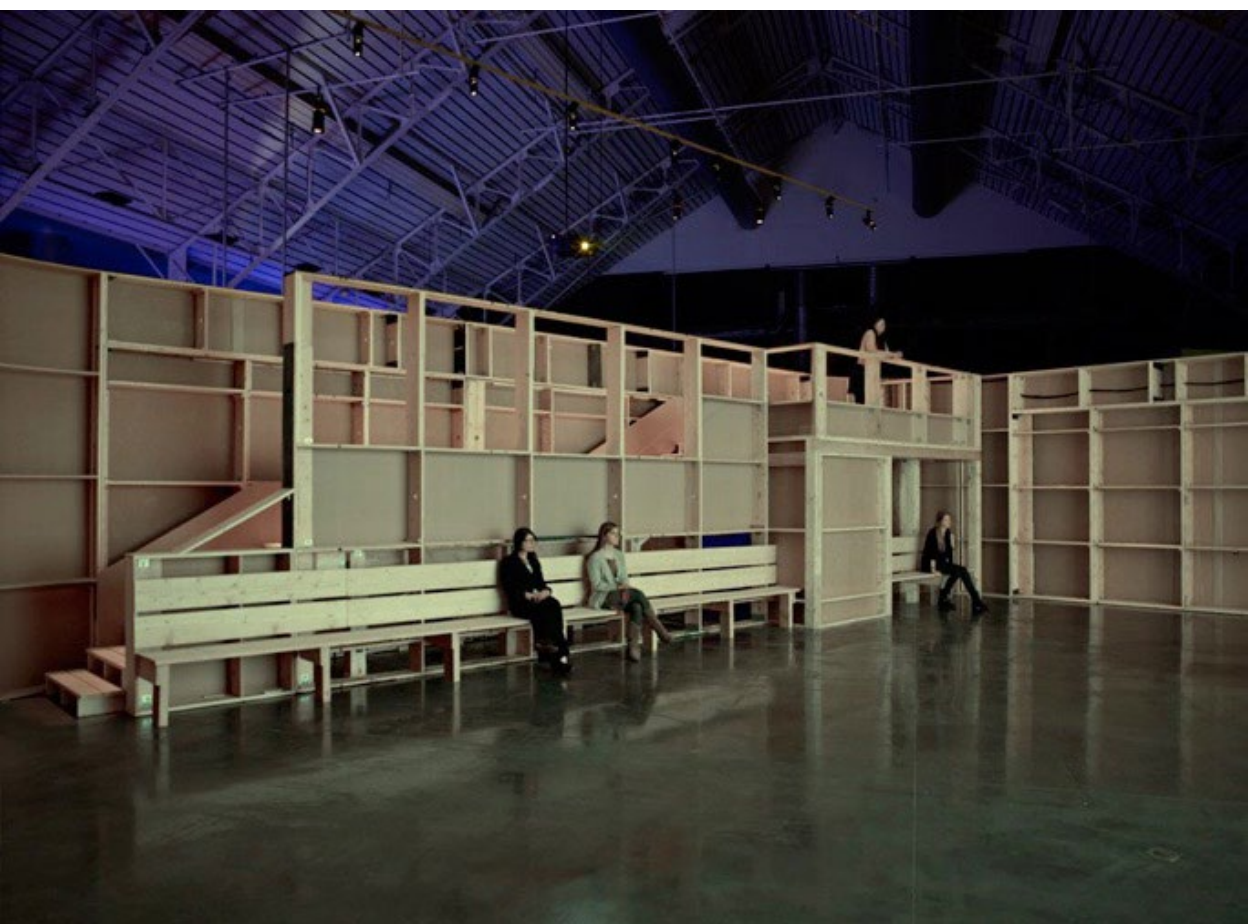
Sebastián Díaz Morales. *The Lost Object*. Still, 2012.

Para Díaz Morales, este gesto conceptual no puede elaborarse sin ejercer una crítica o puesta en evidencia sobre los mecanismos de percepción de la realidad y verosímil que construye el cine instituyente y determina nuestra relación cotidiana con las imágenes y el mundo.

Ficcionario intenta retornar a la pura abstracción, recuperar la potencia de la ilusión, la verdadera esencia del cine. El artista nos invita a suspendernos en un escenario onírico que interpela el espacio, la imagen en movimiento y quienes la presencian.

Porque de eso se trata, de echar luz sobre aquello que desconocemos o que damos por sentado como natural pero que en realidad no es más que una triste falacia. O quizá, simplemente, de iluminarnos para volver a la auténtica esencia de las cosas: la belleza, la sorpresa, la novedad, la ilusión.

Lo desconocido.



Sebastián Díaz Morales, *Ficcionario III*. Foto por Anna Katharina Scheidegger. Estudio Nacional de Arte Contemporáneo, Francia, 2016, 2017.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max,

La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Buenos Aires, El cuenco del Plata, 2012.

Anónimo con colaboración de Jorge La Ferla et al., *Aurora, instalaciones filmicas: Andrés Denegri,* Ministerio de Cultura y Turismo de la

Provincia de Salta, Museo de Bellas Artes de Salta, Salta, 2015.

Badiou, Alain, *El cine como experimentación filosófica,* Buenos Aires, El Manantial, 2004.

Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas,* Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

Baudry, Jean -Louis, "Cine, los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en *Lenguajes revista de lingüística y semiología,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1974. p. 58.

Bernini, Emilio, "Salir del cine. Devenir y mutaciones de las imágenes" en *Kilometro 11, Ensayos sobre Cine,* Buenos Aires, 2019.

Burch, Noël, *El tragaluz del infinito,* Madrid, Cátedra, 2008.

Bonet, Eugeni, "Desmontaje documental" en *Cine encontrado, ¿Qué es y a donde va el found footage?,* BAFICI, Buenos Aires, 2010.

Dubois. Phillipe, "Un efecto cine en el arte contemporáneo" en *Revista Clave 019-47,* Colombia, Universidad de Los Andes, 2010.

Garcia, Ana Claudia "Instalaciones, el espacio resemanizado" en *Territorios Audiovisuales,* Buenos Aires, Librería, 2012.

Jullier, Laurent, *Cinéfilos y cinefilias,* Buenos Aires, La marca editora, 2012.

La Ferla, Jorge, *Cine de exposición: instalaciones filmicas de Andrés Denegri,* Buenos Aires, Fundación Osde, 2013.

Parente, André, "La Forma Cine. Variaciones y rupturas" en *Arkadin, Estudios sobre cine y artes audiovisuales,* Edición N.3, Buenos Aires, FBA-UNLP.

Oubiña, David; "La belleza de las máquinas" en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA),* No 9, 2do. semestre, 2016.

BIOGRAFÍAS

Sabrina Gil

(Buenos Aires, 1981) es Doctora en Letras (UNMDP), Profesora y Licenciada en Historia (UNMDP), especialista en Lenguajes artísticos (UNLP) y Profesora de juegos dramáticos (UNICEN). Es Becaria posdoctoral de CONICET, docente de nivel superior y del Programa Universitario para Adultos Mayores, donde coordina talleres de historia del arte. Sus investigaciones focalizan problemas en torno a relaciones entre imagen y palabra en el arte latinoamericano; su tesis doctoral abordó esta cuestión en la utopía latinoamericana de Xul Solar (2018). En el marco del grupo de investigación en el que se inscribe, Literatura y cultura latinoamericanas (UNMDP), estudia la intermedialidad en producciones contemporáneas, como las de Lola Arias, Alfredo Jaar, Oscar Muñoz, entre otras. Ha publicado en revistas especializadas y capítulos de libros, fue beneficiaria de un financiamiento del DAAD para una estancia de investigación en Alemania (2019). Este año formó parte del comité científico del II Conversatorio sobre historia cultural: Feminidad y representaciones: del cuerpo privado al cuerpo político (CE-HIS), realizado en el Museo Mar de Mar del Plata (Argentina).

Paula Bruno Garcén

(Buenos Aires, 1990) es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Tesista en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (Universidad Nacional de Tres de Febrero) y es becaria en el Doctorado en Teoría e Historia de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Participa del Grupo de Historia y Epistemología de las Cartografías e Imágenes Técnicas y del Área de Antropología Visual (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Ha dictado cursos y seminarios de formación asociados a los estudios de cultura visual y el arte contemporáneo. Actualmente sus principales intereses de investigación se orientan a los estudios de cultura visual científica desde las artes contemporáneas y los espectáculos ópticos del siglo XIX en Buenos Aires.

Manuel Quaranta

(Rosario, 1979) es Licenciado, Profesor de Filosofía y Magíster en Literatura Argentina. Profesor Titular en la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Tiene publicadas dos novelas, *La fuga del tiempo* (2021), *La muerte de Manuel Quaranta* (2015) y *Diario de Islandia* (2021). Escribe para la revista *Polvo, Infobae Cultura* y otros medios del país. Ha dictado conferencias en el exterior y en 2019 fue invitado como profesor visitante a la Universidad de Islandia. Ha realizado instalaciones y *performances*, tanto en muestras colectivas como individuales. Forma parte del sello cultural Encuentro Itinerante.

Malena Souto Arenas

Malena Souto Arena (Buenos Aires, 1989) es Licenciada en Cine por la Universidad del Cine de Buenos Aires. Es curadora, docente y comunicadora especializada en cine, arte audiovisual y arte digital electrónico. Su trabajo explora el terreno de la crítica institucional en la práctica experimental multimedial. Actualmente es curadora de Espacio Pla, plataforma de producción cultural de arte digital electrónico. En el año 2013 inauguró el departamento audiovisual del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires donde se desempeñó como curadora audiovisual, curadora de programas de extensión y comunicadora institucional. Ha sido jurado de selección y premiación del Premio Itaú Artes Visuales 2019-20 en la categoría especial del año, arte con tecnología robótica.

Realizó la curaduría de exhibiciones en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, El Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta, Museo del Cine, Espacio Pla, Palais de Glace, Casa Nacional del Bicentenario, Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina, Museo Mar; TABAKALERA. Centro de Arte Contemporáneo de España, Festival internacional de Cine de Mar del Plata, entre otros. Brindó seminarios y charlas en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Festival internacional de Apropiación Audiovisual de Lima, Perú; Festival Internacional de Cultura Digital Plus Code, Grupo de Estudio sobre Artes Mediales de la Universidad Nacional de Artes, Asociación Argentina de Directores Cinematográficos, entre otros.

ISBN 978-987-1164-50-9



9 789871 164509