

INFORME ANUAL DEL PROYECTO:

VÍNCULOS ENTRE TEORÍA Y PRAXIS ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA.

Implicancias conceptuales del contexto histórico, político-económico y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental.

Becaria: Jessica Jortack-Taich Dawson
Directora del Programa: Mgter. María Ángeles Forcada

SECRETARÍA DE CIENCIA, TÉCNICA Y POSGRADO [SECTyP] - 2010-2011
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Mendoza, Argentina

ABSTRACT

El proyecto Vínculos [...] busca describir las relaciones que se dan entre la producción de una obra de arte experimental proyectada para la ciudad de Mendoza 2011 y el tipo de producción teórica involucrada en el proceso constructivo de dicha obra. La investigación surge como necesidad de transversalizar e integrar las instancias teórica y práctica en la producción artística contemporánea.

En la instancia práctica se trabajó con una obra en proceso denominada *Los Durmientes*. Al ser una intervención *in situ*, se diseña estratégicamente en función del emplazamiento de la obra: Estación de FFCC. Allí, el espacio cotidiano se devela como contenedor mnémico de una historia altamente determinada, generando un *objeto inmaterial* cargado de significaciones que ya circulan en el ideario colectivo de un modo silencioso.

En la instancia teórica se plantea la exposición del estado de arte, donde se analizan las condiciones del medio artístico contemporáneo y la expansión de sus límites, la definición de una relativa autonomía disciplinar y los puntos de fricción entre el arte como campo para la sociología y la producción desde *lo-simbólico*. Se analiza, también, la linealidad de la construcción racional del discurso bajo normalizaciones y se despliegan las nociones de intervención, suspensión dialéctica, crítica performática y desobra.

SECRETARÍA DE CIENCIA, TÉCNICA Y POSGRADO [SECTyP]
Beca para la Promoción de la Investigación 2010-2011
aprobada por Resolución N° 452/10- C.S.

Índice

INTRODUCCIÓN	p.4
I. ESTADO DE ARTE	p.10
I.1. El Medio Artístico Contemporáneo y la expansión de sus límites en Argentina, en Mendoza y en todas partes	p.10
I.1.a. El Fin del mundo	p.10
I.1.b. El LIMbØ	p.11
I.1.c. ¿Desde Mendoza?	p.12
I.1.e. El arte en el laboratorio	p.13
I. 2. Eso de la “autonomía relativa”	p.14
I.2.a. Los Durmientes y <i>la obra de arte</i>	p.14
I.2.b. ¿Qué es un campo?	p.17
I.2.c. El arte como campo para la sociología	p.19
I.2.d. Lo simbólico	p.21
II. MARCO HISTÓRICO POLÍTICO-ECONÓMICO Y SOCIAL	p.27
II.1. Enfoque político del análisis	p.27
II.2. El contexto político-económico y social	p.30
II.2.a. ¿Mercados o Naciones?	p.30
II.2.b. ¿Economía política o Política económica?	p.30
II.3. Contextualizando en Mendoza – Argentina, 2011	p.35
II.3.a. Democracia, Capitalismo de “libre mercado” y Modelo K	p.35
III. EL TRASLADO DE LOS DURMIENTES 2010/2011. Argentina. Mendoza. Palmira	p.40
III.1.a. Los Durmientes de Ciudad	p.41
III.1.b. Los Durmientes de Palmira	p.42
III.1.c. Los Durmientes en Ciudad otra vez	p.46
IV. PERSPECTIVA EXPERIMENTAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO Algunas reflexiones críticas	p.47
IV.1. Estado de crisis performática	p.47
IV.2. El lenguaje en crisis	p.49

V.	MOMENTO DECONSTRUCTIVO	p.52
V.1.a.	Arte crítico sí. Pero ¿cómo?	p.52
	Linealidad de la construcción racional	p.52
V.1.b.	Espacio y oralidad	p.53
V.2.a.	Normalizaciones y estado de excepción	p.54
V.2.b.	Estética fascista y noción de progreso	p.56
V.2.c.	Intervención en el <i>continuum</i>	p.58
V.3.	Percepción e Historia	p.59
V.3.a.	Lo que omite la síntesis	p.59
V.3.b.	Imagen y memoria	p.61
V.3.c.	Cuerpo, imagen y espacio	p.62
V.4.a.	Constelación de <i>KRINO</i>	p.64
V.4.b.	Kríno y <i>juicium</i>	p.66
V.5.	Arte y desobra	p.67
VI.	LOS DURMIENTES	p.73
VI.1.	Antecedentes operacionales	
VI.2.a.	Descripción general de “Los Durmientes”	p.77
VI.2.b.	Descripción técnica de “Los Durmientes”	p.80
VI.2.c.	Emplazamiento de “Los Durmientes”	p.85
VI.2.d.	Lugar no convencional, pero sí cotidiano	p.88
VI.2.e.	Público no específico: habitantes	p.91
VI.2.f.	Modificación “formal” del entorno “mediato”	p.94
VI.3.	Lo mediático como proyección de “Los Durmientes” (en lugar de una conclusión)	p.97
VII.	ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES	p.101
ANEXO		p.115
I.	ARTE LUMÍNICO	p.120
II.	DATOS TÉCNICOS DE LOS DURMIENTES	p.146
III.	PROYECTOS	p.157

INTRODUCCIÓN

Hacia fines de agosto del presente año la Universidad Católica de Córdoba y la Fundación Ábaco (Argentina) lanzan la **Diplomatura en Medios Interactivos**, con modalidad presencial y a distancia. Dentro de los lineamientos generales en que se describe la nueva oferta educativa, se expone: *“Este panorama se encuentra marcado por un carácter inherentemente interdisciplinario, donde los estudios sociales en ciencia y tecnología, los estudios culturales y las prácticas artísticas contemporáneas han desarrollado un importante marco de trabajo y contenido crítico, a partir de su rol emergente en la cultura digital”*.¹ Desde el 1 al 3 de agosto se desarrollaron en la Universidad Nacional de Rosario las **Jornadas McLuhan Rosario 2011**.² Una de las novedades fue el lanzamiento del Observatorio de la Aldea Global³. Desde 1995, Buenos Aires brinda la oportunidad de estudiar la carrera de **Licenciatura en Artes Electrónicas**, en la Universidad Nacional Tres de Febrero⁴, estatal.

Desde 1985 en España, Ars Sonora⁵ transmite por radio e Internet, con un formato de programa bastante pedagógico, la extensa gama de **objetos sonoros** propios del **radioarte**. Integrada desde 1990 con el grupo de radiodifusoras de la Unión Europea (Ars Acustica), expande su programación conformando otra de las tantas formas de **“red colaborativa”** que caracterizan al arte contemporáneo.

Anilla Cultural Latinoamérica-Europa⁶ (con antecedente en el *Anella Cultural Barcelona*, 2007), es otro soporte web que interconecta un gran número de productores culturales con un sinnúmero de usuarios de internet. Desde diferentes centros de difusión artística, que actúan como nodos, se alcanza este objetivo mediante el uso intensivo de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) e Internet de segunda generación. Hoy resulta ineludible referencia dado al extenso espacio que logra articular en torno al debate, investigación y experimentación transdisciplinario, proporcionando conferencias interactivas y desarrollando mediatecas y laboratorios multimedia.

¹ Este informe se terminó de redactar el 05 de septiembre del 2011. Para mayor información acerca de la diplomatura que recién comienza, acceder *On line*, mediante este url: <http://www.gestioncultural.org.ar/2011/06/diplomatura-en-medios-interactivos/>

² <http://www.unr.edu.ar/noticia/3785/las-ideas-de-mcluhan-se-debatieron-durante-tres-dias>

³ <http://www.abc.com.py/nota/forman-el-observatorio-de-la-aldea-global/>

⁴ http://www.untref.edu.ar/index_page.htm

⁵ <http://www.arssonora.es/>.

Participa además de la comunidad E_Vortex: <http://ease.mase.es/?p=441>

⁶ Desde el 06 de noviembre del 2010 se concreta el proyecto puesto en marcha por la Fundación i2Cat, que une a las instituciones que integran la Anilla en Europa, y que posibilita la conexión con RedCLARA y GÉANT2 en América Latina. Para mayor información, consultar en: <http://anillacultural.net/>

Las comunidades integradas por los diferentes grupos en *Vimeo*⁷ son ya de acceso masivo. No sólo los productores de imágenes, sino cualquier usuario de redes sociales de Internet⁸ (accesibles desde un teléfono celular, desde cualquier punto del planeta) es invitado asiduamente hoy -también en Mendoza- a mirar las producciones simultáneas de **arte multimedia**, **performances audiovisuales**, experimentos de **laboratorios de arte** y hallazgos ya completamente insospechados. Conjuntamente a otras plataformas net, ofrece desde **talleres de construcción de dispositivos de interacción** (instrumentos musicales, juegos, utensilios, etc.) armados con desperdicios -como máxima economía de la electrónica- hasta la exhibición de las técnicas más complejas de **video-mapping orgánico**, con la aplicación de sensores de calor y un número variable de programas computacionales. Por lo general, cada soporte web ofrece sus propios tutoriales y artículos a fin de que el usuario tenga una guía precisa de cómo fue concebido el producto artístico y cuáles son los lineamientos que lo articulan como tal.

A su vez, perduran los canales de televisión (ej. MTV) que basan su éxito en la exhaustiva **sobredeterminación del diseño de imagen** de toda su programación; Mientras tanto ganan terreno la **Luminotecnia a escala monumental** en las calles y una tendencia cada vez mayor a la **sinestesia** en locales comerciales, sobre todo en fiestas.

El detalle que precede a estas líneas es sólo una muestra de la superposición y simultaneidad de información codificada que accede al plano sensorial de cualquier individuo, mediante el actual desarrollo tecnológico y creativo, cada vez más “altamente especializado”. A este fenómeno no escapa un habitante de Mendoza 2011. La tecnología lo pre-determina potencialmente como usuario. Tampoco los productores de imágenes pueden ya dejar de notarlo. Las instituciones de formación artística, los ámbitos de discusión en torno al arte y a su acción en la sociedad, los talleres, los productores culturales, así como también los consumidores de arte; Todos devienen testigos de una sociedad que se ha especializado en atacar sensitivamente a un tipo de sujeto cuya empobrecida capacidad de experiencia es asistida hoy – y desde hace años, crecientemente- a través de lo que Paul Virilio llamó: “*prótesis virtuales*”⁹. Noción que se entrelaza con la de “*simulacro*”¹⁰, en

⁷ <http://www.vimeo.com/>

⁸ Las más populares son: *Facebook*, *Twitter*, *LinkedIn*, *Tumblr* y *Google+*.

⁹ VIRILIO, Paul: *El Arte del Motor. Aceleración y Realidad Virtual*. Bs.As., Manantial, 1993

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Editorial Kairos, Barcelona, 2007

Baudrillard; el “espectáculo”¹¹, en Debord; “escopofilia”¹², en Leach. Pero, aún más inquietante, con lo que Gilles Deleuze llama “la realidad de lo virtual”¹³.

“No estamos aquí, como subraya Deleuze, ante la relación propia de una metáfora (el viejo tópico aburrido de “máquinas que sustituyen a los hombres”, sino ante la de una metamorfosis, la del devenir-máquina del hombre. Es en este punto donde el proyecto “reduccionista” hace agua: el problema no es el de reducir la mente a los procesos “materiales” neuronales (sustituir el lenguaje de la mente por el lenguaje de los procesos cerebrales, trasladar el primero al segundo), sino más bien el de aprehender cómo la mente sólo puede aparecer si está inserta en la red de relaciones sociales y suplementos materiales. Dicho en otros términos, el verdadero problema no es el de cómo pueden las máquinas imitar la mente humana de alguna manera, sino el de cómo la verdadera identidad de la mente humana depende de elementos mecánicos externos. ¿Cómo incorpora la mente a las máquinas?”

Slavoj Žižek.¹⁴

En 1931, Paul Valéry (1897-1945) escribe en sus *Pièces sur L'Art* la ya célebre cita que Walter Benjamín (1892-1940) utiliza de epígrafe en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica y el arte¹⁵. En ella se lee: *“En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la actividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni*

¹¹ DEBORD, Guy: La sociedad del espectáculo. Edición electrónica disponible *on line* en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

¹² LEACH, Neil: The Aesthetics of Architecture. 1999. Disponible *on line* en: <http://books.google.com.ar/books?id=knJZEi3Roh0C&lpg=PR8&ots=ecGcNx98M-&dq=The%20Aesthetics%20of%20Architecture%2C%20de%201999&hl=es&pg=PR8#v=onepage&q&f=false>; Para Leach, la arquitectura vive una época profundamente escopofílica, donde el ojo reina por sobre los otros 4 sentidos, siendo este “el más abstracto y elitista de todos”. A su vez, es a través de la seducción que se logran conseguir otros objetivos, más bien políticos y éticos.

¹³ DELEUZE, Gilles: La imagen-movimiento, Barcelona: Paidós, 1984. Disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/14342003/Deleuze2C-Gilles-La-Imagenmovimiento-Estudios-Sobre-Cine-1-28CV29e>

¹⁴ Slavoj Žižek. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, p.32; disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/29078256/Slavoj-Zizek-Organos-Sin-Cuerpo-Sobre-Deleuze-y-Consecuencias>

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*; Edición electrónica, disponible *On line* en : <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf>

la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.”

La cita no deja de ser sorprendente. Sorprendente por su actualidad en relación al modo de dilucidar la serie de transformaciones que afectan desde el origen del concepto de “Bellas Artes” hasta “la cosa arte” en su compleja integridad. Pero más sorprendente aún resulta si se repara en que el motor de esta reflexión –la reproductibilidad técnica de la imagen- se sitúa temporalmente hace ya un siglo atrás.

Desde entonces, la reproductibilidad técnica como **acontecimiento** (la especificidad de la técnica reproductiva, su acción y el concepto de *aura*); Las transformaciones producidas por ella (el retroceso de las cosas, la aparición del **sujeto de la reproductibilidad técnica**¹⁶, el retroceso de su experiencia, la relación entre experiencia y memoria o entre experiencia y relato; El anacronismo de **la figura del narrador**¹⁷ en el contexto de la reproductibilidad técnica, el fracaso del narrador, la relación entre narración y novela, la **crisis de la narración y el surgimiento de la información como vía de comunicación** no tradicional); El **pensamiento** en la reproductibilidad técnica; **La mirada y la percepción sensorial** (el vaciamiento de la mirada en el *Flâneur*, la mirada técnicamente reproducida y la tecnificación de la mirada cinematográfica); La aparición del espectador del cine; La sociedad de la reproductibilidad técnica y **la ‘naturaleza’ cinematográfica** (el espectador masivo, las condiciones de posibilidad de la **recepción masiva**, la **recepción en la dispersión**); Todo ello, ha decantado en una problemática que permea la institución artística –entre otras- y que en su momento Walter Benjamín denominó: la “**estetización de la política**” en la era de la reproductibilidad técnica. Planteó, entonces, la “**politización del arte**” y la crítica a la concepción histórica tradicional¹⁸ (el *continuum* en la política de dominio) mediante “**la suspensión de la dialéctica**”.

Esta apertura conceptual, esta **constelación de ideas** –para decirlo en términos benjaminianos- es la que irrigó el actual momento social, político y económico del arte. El pensamiento de Walter Benjamín abre la imagen hacia la idea de intervención del discurso, como *cita* y *actualización*.

A la revolución técnica-industrial siguió la revolución electrónica y su tecnología cibernética. Las vías de tránsito para los productos de consumo –de tránsito de la comunicación, también- son hoy el paisaje adecuado a una economía industrializada transformada en una política-económica globalizada.

¹⁶ BENJAMÍN, WALTER. *Sobre Algunos Temas en Baudelaire*. Edición Electrónica. Disponible *On line* en: www.philosophia.cl; p.p. 1-36

¹⁷ BENJAMÍN, WALTER. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Primera edición: 1936. Barcelona: Taurus, 1991. “El Narrador”. p.p. 111- 134

¹⁸ OYARZUN ROBLES, PABLO. *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre Historia*. Santiago, LOM Ediciones. 183 pág. (Traducción, Introducción y notas a BENJAMÍN, WALTER, en las Tesis sobre el concepto de historia. Primera Edición: 1940). p.p. 47-68.

A la invasión de imágenes y al empobrecimiento de la experiencia se le superpone hoy la situación no central ni marginal: la glocalización.

Sí. Las circunstancias han cambiado. Ni el lugar, ni la idea de lugar, ni el tiempo (ni lo que se enuncia al nombrarlo), ni la experiencia temporal, ni su concepto, ni la concepción misma de la idea de “concepto”; nada de ello ha quedado en el mismo sitio. Hacer arte en Mendoza hoy implica desarrollar modos de significación, desplegar idearios posibles, en relación a un contexto que aparece en cada instancia “diferido”. Y sin embargo, este informe de investigación se presenta a modo de construcción teórica en relación a un proyecto de obra que se planificó para un lugar en el espacio y en el tiempo: la provincia de Mendoza, Argentina, 2011.

La obra “Los Durmientes” ha sido descrita como una intervención a escala urbana, mediante técnicas propias del sonido y la luminotecnia. Pero: ¿Qué interviene (en) una intervención artística? ¿Por qué es adecuado el emplazamiento urbano escogido? ¿Cómo opera (obra) esta intervención? ¿Se puede ahondar en la diferencia entre procedimientos artísticos y procedimientos técnicos? ¿Hay otra manera de realizar un análisis formal sino comenzando por discernir el modo de concebir una “forma” en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas?

II. ESTADO DE ARTE

I.1. El Medio Artístico Contemporáneo y la expansión de sus límites: en Argentina, en Mendoza y en todas partes.

I.1.a. El Fin del mundo

Fin del mundo es un sitio web argentino. Creado y mantenido por artistas de diferentes áreas artísticas (música, visualidad y literatura, por ejemplo), propone un interesante modo indagar en la producción de obras del llamado Net.art. Lo más notable del enfoque que da a sus diferentes áreas de producción artística es la libertad de experimentación en los límites mismos de la disciplina de referencia. Límites difusos, por lo demás. Al ingresar al sitio se lee: *"(...) Mientras que la luz de un faro simboliza para el navegante un punto de orientación, Fin del mundo, en cambio, es un lugar al margen de todo centro, cuyo faro sólo puede conducir al extravío. Titila en el espacio liso de la red desarticulando y sustituyendo las tradicionales nociones de linealidad del lenguaje, centro y jerarquía. Rizomático y antigenealógico, Fin del mundo constituye una amenaza a la idea de género en el terreno de las diferentes disciplinas artísticas."*

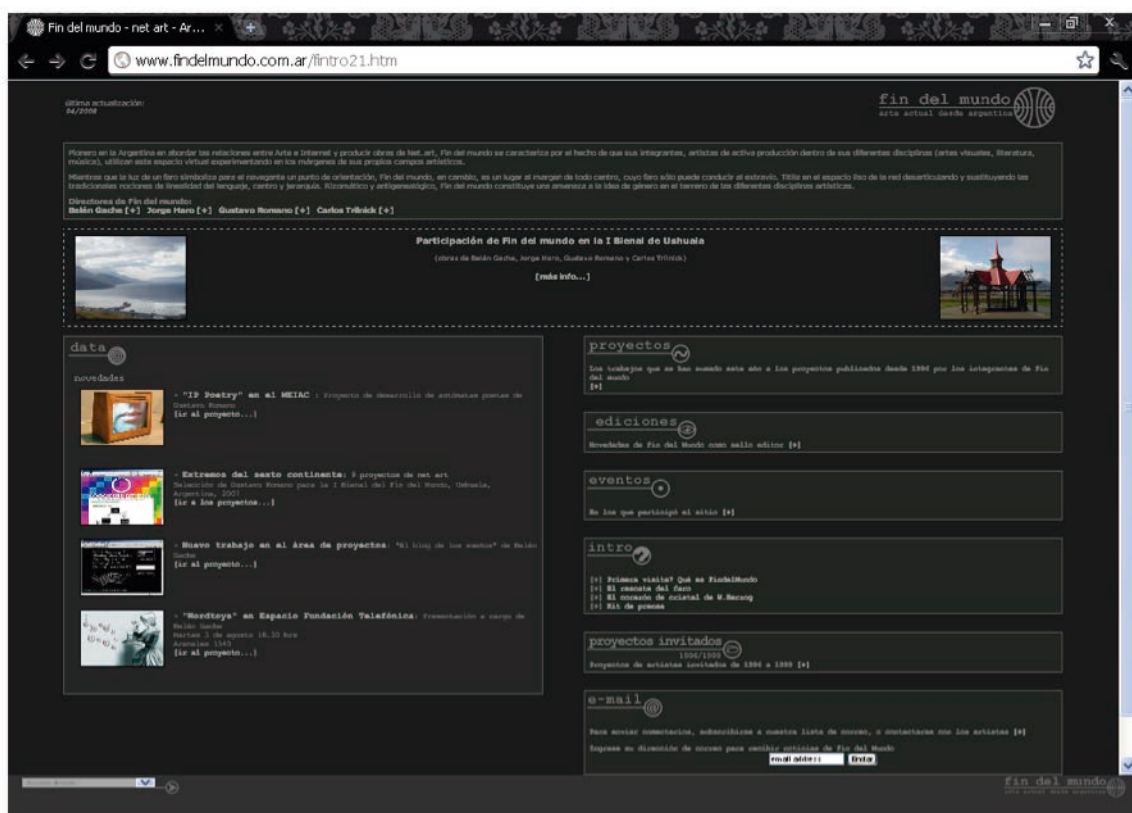


Ilustración 1: Captura de pantalla tomada al inicio de esta Investigación. Presentada en las jornadas CEDAV como estado de avance del proyecto.

Fin del mundo adopta su nombre en relación a la posición geopolítica desde la cual se levanta. Alude también a la fecha en la que fue creado: fin del milenio, fin del siglo. En esa resonancia limítrofe, un faro destruido es la guía. Una guía que conduce al extravío, al naufragio, al permanente exilio o al

interregno. Ese es el fin en un medio hipertextual: la globalidad de la red net. Allí se desplazan tradicionales nociones de linealidad, centro y jerarquías del lenguaje. La información binaria en Fin del mundo se hace híbrida. También híbrida es su identidad. No resulta fácil, entonces, hablar de artistas “argentinos” ni de temáticas “contextuales”. Existe algo así como una interferencia entre la virtualidad, la interactividad y la noción de pertinencia. Y sin embargo, estas son las condiciones que articulan la producción de un arte *crítico*¹⁹. Hay una discursividad que, desterritorializada, llega a la acción política concreta. Hay un juego que transgrede la materia: con el medio, en el medio. Esa es su poética.

I.1.b. El LIMbØ

Jorge Haro²⁰ (Buenos Aires, 1963) hace arte sonoro y audiovisual. Investiga en el campo de la música experimental, las piezas audiovisuales y las audio-instalaciones. Trabaja sobre los aspectos estéticos y científicos del sonido y las vibraciones, particularmente abordando: la escucha expandida, la visualización del sonido y los procesos de transformación de datos.

Además de ser uno de los artistas que integran Fin del Mundo, Jorge Haro está a cargo de la dirección de arte sonoro en el proyecto LIMbØ²¹. Este

¹⁹ La noción de *crítica* que esta investigación adopta se desarrolla en la Parte V de este informe.

²⁰ Jorge Haro ha editado siete trabajos: Works based on field recordings (Sudamérica Electrónica, 2008), early works_8991 (online ep, Experimenta Club, 2007), u_xy (audio CD, fin del mundo, 2005), u_2003 (CD-R extra + net-disc, Fin del mundo, 2003), Música 200(0) (CD extra, Fin del mundo, 2001), Fin de siècle (CD extra, Fin del mundo, 1999) y Dos naturalezas (audio cassette, Hyades Arts, 1991). Tiene además piezas de música y de vídeo en distintos compilados publicados en Argentina, Canadá, USA, España, Suiza, Polonia y Finlandia. Ha realizado conciertos acusmáticos, conciertos audiovisuales, instalaciones y exhibiciones en Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Chile, Perú, Colombia, México, Estados Unidos, España, Portugal, Francia, Suiza, Alemania, Polonia, República Checa, Dinamarca, Austria, Holanda y Finlandia. Ha compuesto piezas en colaboración con Francisco López/Absolute Noise Ensemble, Zbigniew Karkowski, Mitchell Akiyama, Sergi Jordà y 1605munro. Participó en festivales internacionales como Recorreguts Sonors (España, 2011), LEV Festival (España, 2010), Là-Bas Biennale (Finlandia, 2010), Radar (México, 2010), Tsonami (Chile, 2009), Visionen (Alemania, 2009), Festival Internacional de la Imagen (Colombia, 2009), Unsound Festival (Polonia, 2008), ExperimentaClub (España, 2007-2006), Shift (Suiza, 2007), Sónikas (España, 2006), 5hype (Brasil, 2006), Confluencias (España, 2005), Contacto (Perú, 2004), Ertz (España, 2004), Observatori (España, 2003), LEM (España, 2003-2001), Jornadas de Arte Digital (Argentina, 2002), Champ Libre (Canadá, 2002), Sound Site (USA, 2002), Ares y Pensares SESC (Brasil, 2002), Interfaces_02 (Uruguay, 2002), 5ta. Bienal de Vídeo y Nuevos Medios de Santiago (Chile, 2001), Sónar (España, 2000), Internationale Filmmusik Biennale (Alemania, 1999), entre otros. Es director del ciclo Conciertos en el LIMb0 del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, co-director del site Fin del mundo, del proyecto LIMb0 (Laboratorio de Investigaciones Multidisciplinarias buenos aires ø) y del proyecto de intercambio artístico y de cooperación cultural ExperimentaClub+LIMb0 (<http://www.limb0.org/>). Durante tres años fue co-director del sello Sudamérica Electrónica (2007-2009).

Más información visitar sitio *On line* <http://www.jorgeharo.com.ar/inicio/>

²¹ LIMbØ es un proyecto impulsado por la Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Tiene su sede en dicho museo, que le ha cedido para su uso 80 m2 de sus instalaciones. Su dirección está a cargo de Gustavo Romano en el área de artes visuales, Belén Gache en el área de literatura experimental, Jorge Haro en el área de arte sonoro, y la historiadora del arte Laura Buccellato como consultora general. LIMbØ ha realizado además convenios con otras instituciones como el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción

es un espacio de soporte web que busca –interdisciplinariamente- promover la experimentación artística con tecnologías. Aborda la problemática instaurada por la relación entre tecnología y periferia y la contextualización de proyectos de artistas argentinos que utilizan los denominados “nuevos medios”. La complejidad de las tecnologías digitales implica la necesidad de colaboración entre especialistas de diferentes campos (artistas, ingenieros, programadores y teóricos, entre otros). Es por esto que LIMbØ resulta un lugar clave para el intercambio y la reflexión, comprendiendo espacios de discusión teórica para la producción artística.

La relación con un lugar geográfico específico, su sede en Buenos Aires, MAMba²², propicia cuestionamientos tales como la antedicha relación entre “tecnología y periferia”. La condición geopolítica regional desde la cual se plantea la relación con otros centros de producción y distribución diversos en la red, es la que permite indagar modos de utilización diferentes y modos de apropiación de la tecnología. Son las condiciones económicas que caracterizan al sur del planeta las que hacen que una de las problemáticas de mayor interés sea la utilización del Low-Tech en lugar del Hi-Tech. A su vez, es determinante el uso de internet para la generación de nuevas redes colaborativas de tipo horizontal. Son las condiciones sociales relacionadas con las formas tradicionales de circulación de obras de arte (en circuitos pre-concebidos), las que tornan necesario aprovechar los recursos de la red virtual a fin de conformar lazos de intercambio con otros centros de investigación en diferentes puntos del planeta.

Es desde allí que LIMbØ proporciona un espacio especializado en la discusión de proyectos multidisciplinarios, centrando su trabajo en el cruce de las intervenciones con medios electrónicos o interactivos, performances operadas vía internet, videos interactivos y no-lineales, textos electrónicos lineales y no lineales, poesía visual, hipertextos, intertextos generados vía Internet, proyectos generativos de arte sonoro, interactivos o no lineales e instalaciones sonoras.

I.1.c. ¿Desde Mendoza?

Jorge Crowe es un artista mendocino que obtuvo su licenciatura en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Se trasladó a Buenos Aires hace cuatro años. Abandonó la pintura de caballete y se dedicó a trabajar con residuos de la tecnología, ya que éste era el material que encontraba en grandes cantidades en los basurales de Capital. Según informa una nota realizada por el diario La Nación²³, Crowe comienza utilizando todo tipo de



Ilustración 2: Actualmente Crowe desarrolla su *toy/lab*, con el uso del Low-Tech como medio.

Musical), Fundación Telefónica de Argentina, la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires y el CCR - Estar 8 (Centro Cultural Recoleta).

²² <http://museodeartemoderno-buenosaires.blogspot.com/>

²³ <http://www.lanacion.com.ar/1226986-la-segunda-vida-de-la-basura-electronica>

desechos electrónicos, preferentemente: pantallas de notebooks, calculadoras, motores de cámaras de fotos y sensores piezoeléctricos. “Darles una nueva utilidad es fantástico. Me gusta reutilizar las tecnologías que solían tener los aparatos que recolecto pero sacadas de su contexto, ridiculizando su uso y dejando toda la maraña de cables a la vista” -cuenta el artista en la mencionada nota. Y se declara un defensor acérrimo de las tecnologías de código abierto. ¿Qué es esto? Jorge Crowe se dedica a lo que en el circuito artístico nacional e internacional se conoce como *software y hardware libres*²⁴.

En este mundo, las herramientas de uso común son soldadores, resistencias, leds y transistores; los medios de trabajo están dados por diferentes entornos, tales como: Arduino²⁵, Fritzing²⁶, OpenFrameworks²⁷ y Processing²⁸, entre otros. Si bien los artistas como Jorge Crowe se organizan



Ilustración 3: Otros artistas argentinos vinculados al Low-Tech son Guido Corallo y Patricio González. La imagen corresponde a un taller introductorio al openFrameworks que ambos brindaron durante el reciente mes de agosto en Buenos Aires. Sus trabajos pueden visitarse en web.

en laboratorios (talleres de tipo casero de fácil traslado), tanto las obras como los espacios de discusión y producción teórica circulan en internet. Para ello utilizan blogs, plataformas, etc. Las obras que producen se socializan a través de redes sociales de uso habitual. Con esto, la transversalidad de la práctica artística –que aún en ciertos espacios académicos está empapada de sublimidad y valor cultural- pone en evidencia la obsolescencia de los criterios de autoría, originalidad, unicidad, etc.

I.1.e. El arte en el laboratorio

El nombre de arte electrónico hoy ha sido ampliado. Su lenguaje articula la experimentación artística con el reciclaje de la tecnología obsoleta. De esta búsqueda resultan ensambles de dispositivos sonoros, lúdicos o simplemente, disfuncionales. La hibridez de la práctica del hacker, el inventor, el artista y el ingeniero, sumado a la lógica del “do it yourself”, ubica a estas producciones en un lugar intermedio entre la artesanía y la electrónica. Las obras anidan entre la transgresión de criterios industriales y la normalización académica. Por esto, el soporte dado por el Open Hardware y sus programas asociados, los descontextualiza geográficamente. Sus trabajos pueblan el ámbito de la transmisión de información vía Internet a nivel mundial. Desde allí los artistas generan su propia comunidad. Mientras el Low-Tech acerca el arte a la tecnología libre, la mirada crítica respecto de esta última genera un espacio de

²⁴ Mayor información en: <http://toylab.wordpress.com/>

²⁵ Mayor información en: <http://www.arduino.cc/es/>

²⁶ Mayor información en: <http://fritzing.org/>

²⁷ Foro on line: <http://forum.openframeworks.cc/>

²⁸ Mayor información en: <http://processing.org/>

reflexión que se articula en red, caracterizada por el trabajo cooperativo de los diferentes laboratorios, con una dinámica transnacional.

La acción de estos artistas ha transformado el modo en que habitualmente se pensaba al “espectador” de arte. Los encuentros internacionales son espacios de praxis artística, de reflexión en torno a esta práctica y de exhibición de procesos y experiencias comunes. En consecuencia, los lugares tales como museos y centros culturales, están reestructurando sus espacios a fin de adecuarse a las nuevas demandas. Por su parte, el nivel de autogestión de los artistas los lleva a organizarse en colectivos de múltiples disciplinas y su maleabilidad es tal que su práctica no depende de un circuito galerístico, museal ni cultural –en términos de infraestructura física- para llevarse a cabo.

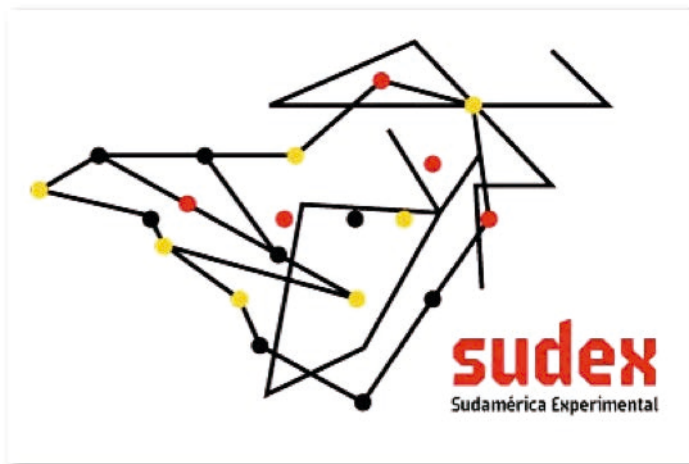


Ilustración 4: Sudamérica Experimental es el nombre del Colectivo que reúne los trabajos de Jorge Crowe (Bs.As., Argentina), Chimba Lab (Santiago, Chile), La Golden Acapulco, etc.

I. 2. Eso de la “autonomía relativa”

I.2.a. Los Durmientes y la obra de arte

El proyecto “Los Durmientes”²⁹ (en sus versiones I y II, para la Ciudad de Mendoza y para Palmira, respectivamente) es el proyecto de obra a partir del cual se desarrolla el proyecto VÍNCULOS ENTRE TEORÍA Y PRAXIS ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA. Implicancias conceptuales del contexto histórico, político-económico y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental³⁰. Este escrito es el informe resultante del proceso de construcción de la obra “Los Durmientes”, aún en fase de desarrollo. Las reflexiones que se exponen acá tienen directa relación con la producción de “Los Durmientes”. Ahora bien: ¿Es importante para la autorreflexividad de una obra de arte experimental que opera fuera del “marco institucional” cuestionarse su “nivel de artísticidad”? Dicho en términos más generales: ¿Cabe acá una primera reflexión acerca de la relación entre El Arte, las artes, la obra de arte y la producción artística que se pretende llevar a cabo? ¿Y si el movimiento es inverso? ¿Si se produce desde una determinada

²⁹ Ambas versiones del proyecto “Los Durmientes” son adjuntadas en este informe. Para mayor información, consultar el apéndice.

³⁰ El proyecto VÍNCULOS ENTRE TEORÍA Y PRAXIS ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA. Implicancias conceptuales del contexto histórico, político-económico y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental, también ha sido adjuntado a este informe. Para mayor información, consultar el apéndice.

técnica un objeto artístico y luego se busca entre la proliferante escritura “sobre” arte un discurso legitimador? Sobre todo en este último caso, el asunto aparenta ser de muy bajo rendimiento en lo que concierne al sustrato material de la obra. Mas, una obra de arte no es sólo su dimensión material. Es problemático.

Félix De Azúa lo plantea en estos términos: *“La consecuencia es paradójica. De haber solo un Arte, entonces lo artistas actúan creyendo disponer de la máxima libertad, pero obedecen sin saberlo a un designio teológico que les determina desde el Plan Divino (o las condiciones sociales, si se prefiere, porque para el caso es lo mismo). El arte, o sea, Dios, es el único que conoce el fatal destino de cada práctica singular, porque cada práctica singular es sólo un momento, un instante, un fragmento del significado global. Sólo el Arte es libre y dirige su destino; los artistas son esclavos felices que creen actuar por cuenta propia y los humanos se regocijan en esa esclavitud coloreada. Lo más curioso es que a nadie volvería a interesar un producto artístico, si tuviéramos la certeza de que los produce la necesidad sociohistórica.*

Ahora bien, si se niega que exista tal cosa como un solo Arte, entonces las prácticas artísticas pueden ser consideradas actividades en nada diferentes a conducir un camión o tejer un jersey (...)

En todo caso, de no existir un solo Arte, entonces es posible hablar de las técnicas empleadas por el arte, y del arte empleado por las técnicas porque sus operaciones tendrán una finalidad en sí mismas, y no una finalidad en el desarrollo de la Idea hacia la hecatombe del mundo y la aparición de la faz de Dios y del Saber Absoluto. Las artes se muestran en el presente; el Arte flota en la atemporalidad, es decir, en el instante de la simultánea creación y destrucción del Mundo (...)

*Así y todo, un regreso a la in-diferencia de las técnicas y las artes, como las que parecen anunciar las transformaciones logísticas de la electrónica, daría su sentido final a la etapa concluida de las Vanguardias, es decir, de las prácticas artísticas unificadas bajo tutela filosófica. Como todo acabamiento, también este parece inacabable”*³¹.

Si acaso toda obra de arte planteara una reflexión del tipo “qué es eso de ‘El Arte’ que me designa como su obra”, sería primordial remitirnos a pensamientos consagrados al respecto. ***El origen de la obra de arte***³² sería ineludible. Y la cita constituye, tal vez, un buen ejemplo. Sobre todo porque este texto deja en evidencia la nula aplicación práctica de este tipo de planteos. El artista produce obra. Leer una producción artística no puede comenzar por leer “sobre” el arte. Leer la producción artística, bastaría. Pero en el camino de construcción de una obra, es necesario volver una y otra vez a la dimensión

³¹ DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Ed.ANAGRAMA. (Definición de Arte pp.55-59). Disponible *On line* en: <http://es.scribd.com/doc/37041481/Azua-Felix-de-Diccionario-de-las-Artes>

³² HEIDEGGER, **Martín**. *Caminos de bosque*. Cap. ***El origen de la obra de arte***. Madrid, Alianza, 1996. Disponible *On line* en: http://www.farq.edu.uy/estructura/servicios_docentes/departamentos_de_ensenanza/dethycs/arqyteo/texto/Heidegger.pdf

significativa del producto. Y en ese proceso, la relación con la teoría es importante.

Con el auxilio de otras disciplinas ajenas a la estética más purista y en el plano de lo aceptado como “certeza”, se puede acceder a discursos pre-dados, a modo de método. Así la sociología avalaría, por ejemplo, para especificar el espacio-tiempo en que se proyecta la obra a ser realizada en Mendoza 2011, sencillamente, empezar con la “noción de campo” de Pierre Bourdieu. Meterse en este “terreno del pensamiento” es una tarea difícil -si no acaso infructífera- en el marco académico dado por la Universidad Nacional de Cuyo³³. Al recurrir desde el arte a la teoría de campo, es casi imposible no correr el riesgo de convertir la obra en un objeto de análisis digno de ser tomado como “el ejemplo necesario”, funcional a dicha teoría. Ahora bien, una inscripción del trabajo propuesto –Los Durmientes–, en tanto es un producto artístico, debiese contemplar este paso en su análisis del estado de arte. Es importante acá destacar que el concepto de “campo artístico”, pese a su utilidad (el presente informe de investigación no tendría “lugar” si no fuera por el común acuerdo al respecto), constituye un encuadre de tipo pornográfico³⁴. Un “*close up*”, que se practica como tal “sobre” las producciones culturales, haciendo del recorte explícito la condición de posibilidad de su discursividad.

Una breve mirada a esta teoría puede servir, más que para evidenciar en qué consiste someter la obra a esta “inscriptividad”, para intentar encontrar puntos de encuentro y de desencuentro entre ella y la praxis artística. Cabe

³³ Al menos así fue durante el seminario “Cultura, Ideas e Intelectuales” que la Facultad de Filosofía y Letras (UNCu) ofreció el año 2010. Eso, desde la oferta educativa “alternativa” la Universidad Nacional de Cuyo como espacio de especialización optativo para los estudiantes de grado. **Nótese** que coincide con un común denominador a lo expuesto en las clases de “Introducción al análisis del discurso político” (3, 10 y 17 de junio de 2011), dictadas por investigadores de la Facultad de Ciencias Políticas (UNCu) y cuyos destinatarios fueron los integrantes del Programa Investigación y Desarrollo (I+D) “Arte y cultura en Mendoza: construcciones identitarias en las prácticas y discursos locales”. En ambos casos se invitó a analizar una “realidad simbólico-discursiva” conformada por el par oposicional hegemónico/ contrahegemónico, como si acaso posicionarse en uno de los dos lados de la balanza incidiera operativamente en las estructuras, en los flujos y aperturas; en el recorte, el marco y el fuera de marco (y dentro de otro marco), del poder. Con esto, se impone a la situación de “análisis” una credulidad en la aplicación de problemáticas reducidas a uno de los binomios que *son ya funcionales* al estado de poder que pretenden deslegitimizar. (Bajo el supuesto de que no se advierte algo evidente: que posicionarse en el lugar de “minoría contrahegemónica” es desear el lugar de poder del otro; Un corto circuito, una forma más de elitización de un conocimiento de “las minorías” (minoría/mayoría) sociales. Conocimiento sólo constatable en números (serviles al poder) utilizados por las “minorías intelectuales”. Elitización que no cuestiona el poder, sino desea una “reasignación” de su distribución. En pocas palabras, la defensa del sistema “opresor” sin cuestionamiento del “marco” desde el cual se plantean los “términos” de análisis. Esto es, entonces, uno más de las distinciones del “*estado de arte*” del ámbito académico en el cual se inserta esta investigación. Lugar desde donde se plantea una “apertura” en el plano del sentido y sus estructuras.

³⁴ Jortack-Taich Dawson, Jessica. Entrevista a William Thayer Morel: “*Respecto a campo: creo que el problema ahora es que si el escenario de inmanencia en que se despliegan las artes visuales es el patchwork ilimitado, enfocar un campo es hacer pornografía, es decir, close up. Por supuesto que hay que hacerlo, pero es pornografía. La resistencia a eso está en las nociones de flujo, contagio, en donde ya no hay campos u órganos parciales que enfocar. No hay campos, hay coeficientes, indicadores*”. Agosto 2011.

destacar, previamente, que si hasta ahora no parece práctico ni esclarecedor empezar el análisis de una obra –sobre todo cuando está en su proceso constructivo- echando mano a dicho marco teórico, sí es posible prever una utilidad postrera. Dicha utilidad es, al menos en el contexto de este informe, desembarazarse de un teoría predada, fundacional y abstracta. No hay discusión válida (universalmente) que comience analizando si determinada producción es o no Arte, puesto que el concepto de arte es relativo al lugar de enunciación. Por su parte, analizar la artisticidad/anartisticidad³⁵ de un objeto (ya sea en términos acotados a un marco de producción) es creer, autorizar y dar cabida a un discurso crítico-fundacional, que se ha prestado miméticamente en relación al *modus operandi* de los aparatos represivos sociales³⁶. Aún más distante queda esta tentativa si se repara en que el *concepto* de arte no es la *idea* de arte y que, por su parte, el arte (como muchas otras esferas producidas por el proceso de especialización de la actividad humana) no es reductible a una *idea de*. Desde allí, mucho menos determinante será, para los efectos de obra -es decir, para el “acto estético”-, corresponderse con “las leyes autónomas” del campo.

I.2.b. ¿Qué es un campo?

Pierre Bourdieu³⁷ explica que: “...un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) En las sociedades altamente diferenciadas el cosmos social está constituido por el conjunto de esos microcosmos sociales relativamente autónomos, espacios de relaciones objetivas que son el lugar de una lógica y de una necesidad irreductibles a aquellas que rigen los otros campos.” Para ejemplificar, dice: “Por ejemplo, el campo artístico, el campo religioso y el económico obedecen a lógicas diferentes: el campo económico emergió, históricamente, en tanto que universo en el que, como se dice, «los negocios

³⁵ La “anartisticidad” puede ser -desde luego- una forma de artisticidad. Esto puede analizarse incluso desde la más estricta articulación del discurso logocéntrico. Al enunciar contrarios en términos lógicos, lo más útil es poner el prefijo “no-”, porque “no-” es la negación absoluta de lo anterior en un orden lógico. Argumentalmente hablando, lo contrario al arte no es el “antiarte” o el “anarte”, sino el no-arte. Para el caso referido en esta nota, la no-artisticidad. Esa definición es de lógica argumental y da a entender que no está prevaleciendo ninguna interpretación previa a la hora de definir “lo contrario del arte” o “lo que no es arte”.

³⁶ El ejemplo más claro está en la **figura del policía**, similitud enunciada por Walter Benjamin en su texto: Para una crítica de la violencia. Edición electrónica disponible *on line* en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf>; Esta idea se desarrolla en la parte V del presente informe.

³⁷ Pierre Bourdieu (1939-2002) fue un influyente sociólogo francés. Sus estudios y publicaciones, ampliamente difundidas y aceptadas, dotan a la sociología de una relación nueva a partir de tres conceptos fundamentales: el *habitus*, el *campo* y el *capital*. Sus escritos fueron de eficacia extrema para la “crítica cultural” debido a su maleable aplicación sobre sus áreas de estudio, entre ellas el arte.

son los negocios», business is business, y del que las relaciones de parentesco, de amistad y de amor están, en principio, excluidas; el campo artístico, por el contrario, se constituyó en y por el rechazo, o la inversión, de la ley del provecho material”³⁸.

O sea, lo que acá se está planteando es que el campo está dado por los roles de un juego³⁹. Que cada rol está pre-definido por la forma en que éste ostente cierta cantidad de poder (que constituye la moneda de cambio en ese campo). A su vez, el poder (capital) está previamente distribuido y sus aplicaciones pueden ser preconcebidas⁴⁰ (pues la forma en que se define el rol del jugador es acorde a su situación –lugar en el sistema- actual y potencial). Por otra parte, el poder no es homologable⁴¹. No lo es si se trata de un mismo campo, pero de sociedades con diferente grado de especialización. Tampoco es la misma moneda la que se utiliza en el “cosmos” (cierto nivel del juego) que en sus “microcosmos”. Es decir, un campo se establece leyendo las relaciones de roles en un juego, juego de reglas desconocidas y de comportamientos tabulables; todo esto acorde al tiempo de permanencia y a las posiciones ya previstas⁴² para las diferentes jugadas posibles (llamadas “fuerzas”). Esto dota al concepto de “campo” de una dinámica interna y una flexibilidad de límites⁴³ completamente estables. Así se conserva la utilidad de la teoría de campo para la misma sociología y sus áreas de influencia (análisis sociológico) en “otros

³⁸ BOURDIEU, Pierre. Entrevista disponible *on line* en:

<http://pierre-bourdieu.blogspot.com/2006/07/la-igica-de-los-camposentrevista.html>

³⁹ “Todo campo constituye un espacio de juego potencialmente abierto, cuyos límites son fronteras dinámicas, que son un juego de luchas en el interior del campo mismo. Un campo es un juego que nadie ha inventado y que es mucho más fluido y complejo que todos los juegos que puedan imaginarse”. *Ibidem*

⁴⁰ “...Campo de fuerzas actuales y potenciales, el campo es también un campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de sus fuerzas. Además, el campo, en tanto que estructura de relaciones objetivas entre posiciones de fuerza, sostiene y orienta las estrategias por las cuales los ocupantes de esas posiciones buscan, individual o colectivamente, salvaguardar o mejorar su posición e imponer el principio de jerarquización más favorable a sus propios productos. Dicho de otro modo, las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, es decir en la distribución del capital específico, y de la percepción que tienen del campo, es decir de su punto de vista sobre el campo en tanto que vista tomada a partir de un punto dentro del campo.” *Ibidem*

⁴¹ “...un campo no tiene, partes, componentes, cada sub-campo tiene su propia lógica, sus reglas y regularidades específicas, y cada etapa en la división de un campo conlleva un verdadero salto cualitativo ...” *Ibidem*

⁴² “Más exactamente, las estrategias de un «jugador» en lo que define su juego dependen de hecho no sólo del volumen y de la estructura de su capital en el momento considerado y de las chances en el juego (...) que ellas le aseguran, sino también de la evolución en el tiempo del volumen y la estructura de su capital, es decir de su trayectoria social y de las disposiciones (habitus) que se constituyeron en la relación prolongada con una cierta estructura objetiva de chances”. *Ibidem*

⁴³ “...trabajan también para excluir del campo una parte de los participantes actuales o potenciales, especialmente elevando el derecho de entrada, o imponiendo una cierta definición de la pertenencia: es lo que hacemos, por ejemplo, cuando decimos que X o Y no es un sociólogo, o un verdadero sociólogo, conforme a las leyes inscriptas en la ley fundamental del campo tal como nosotros la concebimos. Sus esfuerzos para imponer y hacer reconocer tal o cual criterio de competencia y de pertenencia pueden resultar más o menos exitosos, según la coyuntura. De este modo, las fronteras del campo no pueden determinarse sino por una investigación empírica. Toman sólo raramente la forma de fronteras jurídicas (con, por ejemplo, el *numerus clausus*), incluso si los campos conllevan «barreras a la entrada», tácitas o institucionalizadas...” *Ibidem*

campos”, todos “relativamente autónomos”. ¿A qué autonomía refiere Bourdieu?

I.2.c. El arte como campo para la sociología

Pese a notar que esta definición del “mundo artístico” reduce todo un ideario a su representación, a través de definiciones funcionales para el “sistema arte bourdieuriano”, puede leerse –residualmente– el eco de un Foucault (1926-1984) que, aquí muy conservadoramente abstracto y normado, no deja de resonar⁴⁴. Esto decanta en los siguientes cuestionamientos: ¿Qué sostiene a estas estructuras (estructuras de análisis en términos de producción de conocimiento) llamadas campos? ¿Qué se puede deducir de estas formas de conocimiento? Finalmente, ¿qué conserva la definición de campo⁴⁵?

Bourdieu explica: *“La noción de campo está allí para recordar que el verdadero objeto de una ciencia social no es el individuo, el «autor», incluso si un campo no puede construirse sino a partir de individuos, ya que la información necesaria para el análisis estadístico está generalmente ligada a individuos o instituciones singulares. Es el campo lo que debe estar en el centro de las operaciones de investigación, esto no implica de ninguna manera que los individuos sean puras «ilusiones», que no existan. Pero la ciencia los construye como agentes, y no como individuos biológicos, actores o sujetos; estos agentes se constituyen socialmente como activos y actuantes en el campo por el hecho de que poseen las cualidades necesarias para ser eficientes en él, para producir efectos en él. E incluso a partir del conocimiento del campo en el que están insertos se puede aprehender mejor aquello que hace a su singularidad, su originalidad, su punto de vista como posición (dentro de un campo), a partir de la cual se instituye su visión particular del mundo, y del campo mismo”*. Este es el área de investigación de la “teoría de campo”: “el campo”. Como ese campo existe para establecer patrones de comportamiento humano, los individuos existen “construidos por la ciencia” y reciben el nombre de “agentes”. Estos “agentes” ingresan al campo sólo en la medida en que son

⁴⁴ Nótese el siguiente comentario de Slavoj Žižek: “El Foucault más cercano a Deleuze es, en consecuencia, el de *La Arqueología del saber*, su infravalorada obra fundamental que presenta la ontología de los enunciados como meros acontecimientos de lenguaje: no elementos de una estructura, no atributos de los sujetos que las profieren, sino acontecimientos que surgen, funcionan en un campo y desaparecen. Por formularlo en términos estoicos, el análisis del discurso de Foucault estudia los *lekta*, los enunciados como puros acontecimientos, centrándose en las condiciones inherentes a su aparición (como la propia concatenación de los acontecimientos) y no en su inclusión en el contexto de la realidad histórica. De esta manera el Foucault de *La Arqueología del saber* está en la mayor lejanía posible de cualquier forma de historicismo, de localización de los elementos en su contexto histórico. Por el contrario, Foucault abstrae esos elementos de su realidad y su causalidad históricas y estudia las reglas immanentes de su aparición”. En este análisis abstracto de “los enunciados como meros acontecimientos del lenguaje” retraído de su historicidad, hay un momento de cercanía con la teoría de Bourdieu. No obstante ello, la diferencia es enorme si realizamos la comparación con el Foucault de *La Historia de la locura en la época clásica*.

⁴⁵ “...los campos (...) son sistemas de relaciones independientes de las poblaciones que definen esas relaciones. Cuando hablo de campo intelectual, sé muy bien que, dentro de él, voy a encontrar «partículas» (simulemos por un momento que se trata de un campo físico) que están bajo el imperio de fuerzas de atracción, de repulsión, etc., como en un campo magnético. Hablar de campo es acordar la primacía a ese sistema de relaciones objetivas sobre las partículas”. BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*

“eficientes” y el modo de ejercer su “efecto de campo en el campo” es ostentando un poder (que –como ya se mencionó- es la moneda de cambio) según una fuerza previsible, acorde a su lugar.

Acá ya habría que detenerse y volver a preguntar algo: ¿Es de algún interés para el productor de arte, para el producto artístico o para el segmento de vida humana que el producto artístico relacione en su “obrar” tener un “verosímil” en una construcción racional (teoría) que defiende la autonomía artística en la misma afirmación con la que sostiene que dicha autonomía instituye al arte como campo? Campo que –valga la aclaración: en tanto campo abstracto- se convierte en el único objeto de análisis para otro campo (microcosmos) dentro del campo (cosmos) de la sociología.

Se sabe por Bourdieu que las “relaciones objetivas” (¿cosificadas?), previsibles y sometidas a una regularidad que le confieren “pertinencia”, determinan –haciéndose presentes como “fuerza”⁴⁶, en las jugadas de los roles- qué pertenece y qué no pertenece a ese campo. He aquí un primer recorte abstracto de relaciones de poder. Paradójicamente, en este juego de poder los roles, construcciones científicas, ejercen fuerzas aún sin conocer las leyes del juego; es más, aún sin poder participar activamente en la construcción del juego, puesto que un campo es *“un juego que nadie ha inventado y que es mucho más fluido y complejo que todos los juegos que puedan imaginarse”*. No hay invención. Tampoco hay salida.

Pese a las ideas de “juego”, “agentes”, “fuerzas”, etc., también es importante para Bourdieu establecer una diferencia: *“El sistema escolar, el Estado, la Iglesia, los partidos políticos o los sindicatos no son aparatos, sino campos. (...) Ciertamente, en ciertas condiciones históricas, que deben ser estudiadas de manera empírica, un campo puede comenzar a funcionar como un aparato. Cuando el dominador logra anular y aplastar la resistencia y las reacciones del dominado, cuando todos los movimientos se dirigen exclusivamente desde lo alto hacia lo bajo, la lucha y la dialéctica constitutivas del campo tienden a desaparecer. Hay historia desde que la gente se rebela, resiste, reacciona. Las instituciones totalitarias -asilos, prisiones, campos de concentración- o los Estados dictatoriales son tentativas de poner fin a la historia. De este modo, los aparatos representan un caso límite, algo que puede ser considerado como un estado patológico de los campos, pero es un límite nunca realmente alcanzado, incluso en los regímenes dichos «totalitarios» más represivos.”* La cita textual termina por clarificar un par de asuntos interesantes. ¿Se puede acaso concebir una situación de campo diferente a la excepción que marca Bourdieu⁴⁷? ¿Cómo escapa esta teoría a posicionarse en lugar del capital y a construirse discurso hegemónico? Si de punta a cabo este discurso se estructura en “pares oposicionales tradicionales”, asegurando con esto el conservadurismo necesario a sus pretensiones de universalidad: ¿Cómo no considerar la violencia implícita con la que se ubica en situación de poder (relativo a su campo)? ¿Cómo no advertir la reducción a la que somete este tipo de análisis al arte?

⁴⁶ “El campo es el lugar de relaciones de fuerza -y no solamente de sentido- y de luchas tendientes a transformarlo y, por lo tanto, el lugar de un cambio permanente”. *Ibidem*

⁴⁷ “Cuando el dominador logra anular y aplastar la resistencia”. *Ibidem*

*“Ellos no saben lo que hacen,
pero aún así lo hacen”*
Karl Marx – El Capital⁴⁸

Bourdieu aclara que *“la jerarquía de las diferentes especies de capital (económico, cultural, social, simbólico) varía en los diferentes campos”*. De allí que pueda subentenderse que es el capital simbólico, lo que le confiere “valor” a una producción artística, si no el capital cultural lo que otorga “inscriptividad” dentro de su campo de “legitimación” artística. Como la reflexión que emana de la producción artística es transversal a cualquier límite teórico de espacios hipotéticos, la pregunta por el sentido, la apertura de lo racional (la crítica de lo razonable dosificado) parece radicar en ¿Qué es lo simbólico? ¿Cómo, por qué y para qué existe?

I.2.d. Lo simbólico

“¿No es esto, lo virtual, en último término, lo simbólico como tal? Tomemos la autoridad simbólica: para funcionar como una autoridad efectiva, tiene que permanecer como no-plenamente-actualizada, como una amenaza eterna”.

Slavoj Žižek.⁴⁹

En Lacan⁵⁰, quien conecta en su obra el psicoanálisis con la lingüística estructural y la filosofía moderna, “lo simbólico” puede ser entendido en relación a “lo real” y a “lo imaginario”. *Lo simbólico, lo real y lo imaginario* son los tres principales registros en la constitución de la *psique* de un individuo; así lo comprende el psicoanálisis lacaneano.

El orden de *lo imaginario* tiene su base en la formación del ego en el “estadio del espejo”. Es decir, en la identificación con la propia imagen especular (antes de entrar en este orden, el “individuo” está completamente identificado con el cuerpo de la madre). **Lo Simbólico** es la dimensión lingüística, que está construida en base a las diferencias entre los significantes. Es el espacio en donde el sujeto se articula socialmente: es el *gozne sujeto-sociedad*, donde aparecen las reglas sociales, las valoraciones ideológicas, la formación del deseo, de las identidades, etc. El inconsciente –el “discurso del

⁴⁸ Edición electrónica disponible *On line* en <http://www.forocomunista.com/t6151-karl-marx-el-capital-tomo-1-2-y-3>

⁴⁹ Slavoj Žižek. Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias, p.19; disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/29078256/Slavoj-Zizek-Organos-Sin-Cuerpo-Sobre-Deleuze-y-Consecuencias>

⁵⁰ Jacques-Marie Émile Lacan (1901 / 1981).

Otro”— está estructurado como un lenguaje, y es, a la vez, la Ley que regula el deseo. La entrada del sujeto al orden simbólico (es decir, del lenguaje) supone una pérdida de goce —*jouissance*— que la fantasía intenta ocultar. Según Žižek⁵¹ la fantasía es una forma que tienen los sujetos para organizar este goce perdido, de manejar o domesticar esta pérdida traumática que no puede ser simbolizada. *Lo Real* se opone a *lo Imaginario* y está más allá de *lo Simbólico*, porque está fuera del lenguaje. Sin embargo, es una “falta fundante” que articula el espacio simbólico. Lo Real es, en definitiva, aquello que se resiste a cualquier simbolización: es imposible (porque no puede ser integrado al orden simbólico) y esta condición le otorga un carácter traumático y reprimido.

Lo simbólico, entonces, existe en el sujeto a la vez que el sujeto se hace visible a través de dicha dimensión. Dimensión del lenguaje. Lo imaginario, o aspecto no-lingüístico de la psique, formula el conocimiento primitivo del yo, en tanto lo simbólico, término que utilizaba Lacan para la colaboración lingüística (lenguaje verbal coherente), **genera una reflexión a nivel comunitario del conocimiento primitivo del yo y crea el primer conjunto de reglas que gobiernan el comportamiento e integran a cada sujeto en la cultura.** Constituye el registro que tipifica al ser humano adulto. Lacan considera que **el lenguaje construye al sujeto y el humano padece este lenguaje porque le es necesario** y le aporta a cada sujeto una calidad heurística (con el lenguaje simbólico se piensa, con este lenguaje se razona, con tal lenguaje existe comunicación -simbólica- entre los humanos).

Esta noción puede ser enunciada también de un modo más sistémico, a través de una idea muy general del planteamiento heideggeriano. La fórmula que Martín Heidegger plantea es su “**ser-en-el-mundo**”. Este “habitar”, significa habitar en el lenguaje. En tanto, el lenguaje se constituye como “horizonte de sentido”. En pocas cuentas: el mundo (mediación del lenguaje) se constituye horizonte para un ser (sujeto) en tanto que el sujeto es *tal* sólo en ese mundo.

Cuando se habla de capital simbólico, entonces, se refiere a la acumulación y economía con las que el sujeto se posiciona en determinado lugar del horizonte-de-sentido. ¿Para qué? ¿Se trata de una cuestión de poder o de una búsqueda de “la verdad absoluta”? ¿Ambos redundan en lo mismo? ¿Existe acaso la verdad unívoca universal? Antes de ahondar en estas inquietudes, sólo una reflexión más: ¿Es posible la “acumulación” de “lo simbólico”? ¿Es una “cosa” el sentido? Bueno, tal vez esto pueda concebirse, pero sólo sería desde una mirada positivista-evolutiva, bastante alimentada de oscurantismo y naturalización.

“¿Y si realmente no hay un “papel normal”? ¿Y si son las propias excepciones las que crean retroactivamente la ilusión de la “norma” que supuestamente violan? ¿Y si en la filosofía, no sólo la excepción es la norma, si no que además la filosofía misma

⁵¹ El cine según Slavoj Žižek: <http://www.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>

-la necesidad de un auténtico pensamiento filosófico- surge precisamente en aquellos momentos en que las (otras) partes constituyentes del edificio social no pueden desempeñar su "papel propio"? ¿Y si el espacio "propio" para la filosofía es el de esos mismos hiatos e intersticios abiertos por desplazamientos "patológicos" en el edificio social?"

Slavoj Žižek⁵²



Ilustración 5: Oficina de préstamos de tiempo (Buenos Aires, 2009). Time Notes presentó su línea de crédito para la concreción de deseos relegados. En la oficina se invitó a los transeúntes a compartir aquellas cosas que hubieran querido hacer y no pudieron por haber malgastado su tiempo, y se les concedió el préstamo en forma de billetes.

La escritora argentino-española Belén Gache⁵³ explica: “Como señalaba George Simmel a comienzos del siglo XX, todo intercambio económico debe ser entendido como una forma de interacción social. En ello coincidirán tanto Bronisław Malinowski (con su teoría del intercambio), como Marcel Mauss (en su *Essai sur le don*), como Claude Lévi Strauss,

para quien las acciones de dar y el recibir y la reciprocidad están presentes en el inconsciente colectivo de toda sociedad humana.” Por otro lado, Johan Frederik Hartle dice: “*El significado del dinero en la teoría del arte es ambivalente. No cabe duda de que, incluso más que el propio arte, el dinero es un sistema simbólico que combina el deseo y los hechos materiales. En este sentido, el dinero tiene su propia estética. Al mismo tiempo, el dinero es un tabú básico, el centro oculto del mundo del arte.*”⁵⁴ Ambos, están analizando las intervenciones performáticas que Gustavo Romano viene realizando desde el 2004 hasta el presente año.

Gustavo Romano⁵⁵ es un artista visual nacido en Argentina. Su trabajo se caracteriza por la multiplicidad de medios y la maleabilidad con que los utiliza en su prolífera obra. Acciones en el espacio público, videos de diversa índole y proyectos con soporte web; todo es parte de una poética incisiva y sagaz, que desterritorializa la naturalizada percepción del cotidiano. Pero

⁵² Slavoj Žižek. *Op.Cit.* p14

⁵³ <http://belengache.net/>

⁵⁴ <http://gustavoromano.org/timenotes/textos.htm#oro>

⁵⁵ Ha participado en la VII Bienal de la Habana; la I Bienal de Singapur; la I Bienal de Lima; la II Bienal del Mercosur; la I Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia; la Videonale 11, Bonn; Transmediale 03 Berlin; Ars Electronica 97, Viena. Ha desarrollado acciones e intervenciones en diversos eventos de arte público entre los que se destacan Madrid Abierto 2010, Transito MX, Laboratorio Arte Alameda, México; Art Goes Heilegendamm, Rostock. Ha realizado importantes exposiciones individuales en España, Argentina, Montevideo, etc. Sus obras han sido exhibidas en New York, Madrid, Berlín, Beijing, etc. Como comisario, es responsable del proyecto NETescopio, del MEIAC de Badajoz, España. Ha dirigido la Sala Virtual y el Medialab del Centro Cultural de España en Buenos Aires. Es uno de los directores de Findelmundo.com. En 2010 comienza el proyecto PSYCHOECONOMY!, una plataforma artística de debate sobre temas globales en forma de eventos y publicaciones. Ha recibido diversos premios y becas.

Mayor información en su sitio *on line*: <http://gustavoromano.org/>.

Portafolio *on line*: <http://gustavoromano.org/romano.htm>

también desterritorializa preconceptos del discurso artístico; por ejemplo: eso de un espacio del arte.



Ilustración 6: Buy & Sell Time. Compra venta de tiempo ofrecida por Internet a través de eBay, desde la entrada del edificio principal de esta tienda de subastas online en Silicon Valley. (San José, 2009)

En el caso de las mencionadas performances con “billetes de tiempo”, Romano interviene la lógica del sistema monetario, trabajando en el margen de la “economía simbólica”. ¿Qué es lo que tiene valor cuando el tiempo es la única medida y qué tipo de valor articula –desde el arte- cuando se adueña del soporte monetario? ¿Puede el tiempo de una vida

reducirse al intercambio de billetes? El dinero posee un valor meramente convencional, no obstante lo cual nadie osaría volverse “incrédulo”. Así opera el sistema. Este es otro modo de virtualización de la realidad⁵⁶. Romano propone hacer efectiva la relación el tiempo y su valor monetario: el tiempo es oro. Porque, efectivamente, el tiempo suele traducirse en dinero (cuando no en mano de obra). Pero el problema, lo que queda en evidencia, es que alguna parte del proceso es irreversible: el oro no es tiempo.

Un detalle no menor es el espacio en el cual Romano intercambia sus “billetes de tiempo”. Se trata del llamado “espacio público”. No sólo allí circulan sus billetes; ahí el intercambio –más concretamente, el don-cobra cuerpo y dimensión performática. Pero, el “espacio público” –paradojalmente- no es público y, por lo tanto, habitar ese espacio conlleva un posicionamiento político. Sobre todo, si se tiene en cuenta, que el “espacio público” rechaza ser utilizado como tal. De no ser así, no sería característico de los procesos de democratización “ocupar las calles” o “recuperar espacios urbanos”, como resistencia a un implacable principio de exclusión, de expropiación que es invisibilizado en estas democracias controladas.



Ilustración 7: Compro Vendo Tiempo (Madrid, 2010) Vistiendo un chaleco reflectante y mimetizado entre los hombres anuncio que ofrecen compraventa de oro, Romano ofrece la compraventa de tiempo.

⁵⁶ “Lo que trato de enfocar no es sólo el apasionante tópico de lo virtual y lo real. Lo que me interesa es lo que Gilles Deleuze llama “la realidad de lo virtual”, en el sentido de que hay algo que en un sentido es virtual, es decir no es actual, y a pesar de todo tiene consecuencias reales, causas reales. (...) Soñamos que podemos cambiar cosas, mejorarlas, pero es algo que nos sirve para protegernos y sobrevivir al hecho de que las cosas son así y no podemos cambiarlas. Entonces, a veces lo virtual funciona, posibilita aceptar las cosas tal como son. Esta paradoja me interesa de sobremana. (...) En realidad, nadie cree realmente, pero la creencia funciona. Pienso que la gente hoy cree en la virtual verdad de otro. Paradojas como estas son centrales y muestran la manera en que la ideología funciona.” Zizek, Slavoj. La ideología funciona cuando es invisible. Entrevista realizada por La Voz del Interior, 2004. Disponible on line en: <http://www.lacan.com/zizek-ideologia.htm>

Slavoj Žižek opina del siguiente modo: *“La ideología opera hoy plenamente. Uno de los tópicos de moda desde la desintegración del socialismo, a fines de la década del '80, es que la era de la ideología ha terminado, de que vivimos en una época postideológica, pragmática, en la que la economía es una cuestión de expertos, y desde ese momento no se cree*



Ilustración 6: *Presente continuo* (México DF, 2009). Romano contando el tiempo, en billetes de 1 segundo, en la Plaza de Santo Domingo en la Colonia Centro del Distrito Federal.

más en las grandes ideologías. (...) La gente continúa sin aceptar que la ideología está aún operativa. Especialmente hoy las elecciones políticas están mediadas por la ideología, y son presentadas como elecciones debidas al sentido común o al conocimientos de expertos. Si se escucha a los economistas de hoy, pretenden hacernos creer que lo que ellos hacen es ciencia, como si la ciencia de la economía no tuviera nada que ver con la política sino con el movimiento de los mercados. Pero si esto se analiza de cerca, hay ciertas presuposiciones políticas, porque la economía nunca es simplemente pura economía. Y esto es de lo que

debemos convencer a la gente: que la ideología funciona precisamente cuando es invisible, cuando uno no está atento.” Una elección tal como emplazar la performance artística en un espacio que está siendo sustraído del ámbito público, no sólo pone en evidencia que el espacio del arte ya no es privativamente el circuito institucionalizado. La obra de Romano implica una compleja articulación entre tiempo, economía, política e ideología⁵⁷. Por otro lado, si los espacios públicos, característicos de la democracia, se retiran de la sociedad democrática algo está ocurriendo a nivel de Estado. ¿Será que el sistema político-económico global ha transformado a dicha institución? ¿Cómo contrarresta su debilitamiento económico y político el Estado democrático sino volviendo cada vez más opresores sus aparatos de control y dominación social? Finalmente: ¿Quedará acaso alguna relación por establecer entre el “espacio público” y el espacio artístico? ¿Cómo puede el arte conservar su autonomía si se convierte en política?

La obra de Romano juega en los límites del mundo artístico o el espacio simbólico. No hay una distinción clara respecto de las esferas política, económica y social. Tampoco hay límites para el problema de tipo existencialista que introduce transversalmente la idea de un tiempo intercambiable. La idea de espacio y el espacio físico de la obra se vuelven materia y medio no homogéneos. El tiempo se hace múltiple, fragmentario y dislocado. Se interrumpe el modo habitual en que se vive el cotidiano, desde

⁵⁷ “Concibo la noción de lo político en un sentido muy amplio. Algo que depende de un fundamento ideológico, de una elección, algo que no es simplemente la consecuencia de un instinto racional. En este sentido, sostengo que nuestras creencias privadas, en el modo en que nos comportamos sexualmente o en lo que sea, son políticas, porque es siempre el proceso de elecciones ideológicas y nunca es simplemente naturaleza. En este sentido diría que la cultura popular es eminentemente política, y me interesa justamente por eso.” Žižek, Slavoj. *Ibídem*.

un gesto tan cotidiano como lo es el intercambio monetario. La obra de Romano no sólo deconstruye el espacio/tiempo de la sociedad y su arte, sino que provoca un desplazamiento de límites desde los mismos límites de las nociones que constituyen al arte como tal.

III. MARCO HISTÓRICO POLÍTICO-ECONÓMICO Y SOCIAL

II.1. Enfoque político del análisis

"Mi espíritu se agitaba entre dos movimientos contrarios y yo no sabía si daría libre curso a mis ganas de reír o al arrebató de la indignación. Yo sufría. veinte veces una carcajada impidió que estallase mi ira, veinte veces la cólera que surgía en el fondo de mi corazón se terminó con una carcajada. Estaba confuso ante tanta sagacidad, tanta bajeza, ideas alternativamente tan justas y tan falsas, un perversidad tan general de sentimientos, una torpeza tan completa y una franqueza tan poco vista"

Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁵⁸

En la Conferencia Internacional Walter Benjamín: Convergencias entre estética y teología política⁵⁹, en la plenaria *Violencia Sacrificial e Intelectualidad*, tuvo lugar la ponencia de Miguel Vedda⁶⁰. Bajo el título de *Grandeza y miseria de los intelectuales. Aportes para una teoría crítica del intelectual en Benjamin y Kracauer*, Vedda explicita ciertas consideraciones que son útiles hoy, al hablar de "*poéticas del artista*".

Las situaciones críticas cambiantes de la Modernidad colaboraron con la aparición de una figura de intelectual que no responde ya a intereses predados ni mantiene relación de interés con relatos comunitarios (léase partidismos políticos o tendencias de pensamiento bajo la forma de escuelas). Dicha figura puede comenzar a rastrearse, póstumamente, en Heine⁶¹ (1840) y constatarse ya instalada en el París de la restauración (1937), de las crisis económicas, la guerra mundial y el ascenso del nazismo.

El abandono de las seguridades dogmáticas y la incertidumbre propia de las consciencias desgarradas (característica en Heine) son llamados,

⁵⁸ HYPOLITE, Jean: Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel. Disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/56422602/Jean-Hyppolite-Genesis-y-estructura-de-la-Fenomenologia-del-Espiritu-de-Hegel>

⁵⁹ Santiago de Chile, Octubre 2010. Información y programación disponible *on line* en: http://humanidades.udp.cl/?page_id=3910

⁶⁰ VEDDA, Miguel; (1968). Doctor en letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular de literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y letras (UBA) e investigador del CONICET. Miembro de la Internationale Georg-Lukács-Gesellschaft y del comité editorial de la revista Herramienta.

⁶¹ HEINE, Heinrich. Nació en Alemania, 1800 y murió en el destierro, en París, en 1856. Fue un poeta satírico que dedicó muchos de sus escritos a la política, por eso lo apodaron el "Voltaire alemán". Judío de origen, se convirtió al cristianismo luterano que tampoco satisfizo sus anhelos espirituales, y luego lo abandonó, con el tiempo las religiones llegaron a no importarle poco, acabando por entrar al ocultismo, que lo convirtió en un escéptico.

posteriormente, en el Arte Moderno: Hiperlucidez. Esta responde a la consciencia sobre el *"efecto paralizador que producen las ortodoxias"* (Heine). El productor cultural, el intelectual, el artista o el hacedor de cultura se encuentra en un *"movimiento pendular que lo balancea entre la certeza y la duda, entre la acción y el pensamiento, entre el pathos y la sátira"* (Heine). Habita un interregno *"entre el fervor de la empatía y la frialdad de la distancia crítica"*⁶².

"La única existencia verdadera es la de los vagabundos" dirá Kracauer⁶³, autor de la teoría del cine, quien encarnó su tarea intelectual en dichos términos de habitabilidad. En palabras de Miguel Vedda, se trata de una *"vocación extraterritorial"* y responde a una lógica del productor cultural con autoconciencia de su rol. Explica: *"La verdad deja de ser verdadera en cuanto se convierte en dogma, y pierde así la ambigüedad que la distingue en cuanto verdad"*. ¿Coloca esta reflexión a la actividad del intelectual en el lugar de un *outsider*? Bueno, habría que determinar acá qué significa esta palabra tan de moda entre los partidos políticos de la Argentina de hoy.

Kracauer lo pone en los siguientes términos: *"el verdadero modo de existencia del exiliado es el del extranjero"*. Así, el extranjero puede contemplar su existencia anterior con los ojos de alguien *"que no pertenece a la casa y así como es libre para salir de la cultura que era la suya propia, está lo suficientemente exento de compromisos para entrar en la mente de gente extraña, en cuyo medio está viviendo. Hay grandes historiadores que deben buena parte de su grandeza al hecho de que fueron expatriados"*⁶⁴ Walter Benjamin –el filósofo de la lengua del exilio- en su juventud, fue elaborando un campo de reflexión en *"crisis permanente"*, acorde a su época crítica. Esto quedó marcado en su proyecto *"Krise und kritik"*⁶⁵ Según Jean Michel Palmier⁶⁶, W. Benjamin encarna la figura del intelectual *"consciente de la crisis de su imagen y función, que no se reconoce ya en los estereotipos"*.

Entre 1933 y 1934 Walter Benjamin escribe (en su texto sobre el surrealismo) acerca de la *"crisis intelectual tradicional"* y especifica que se trata de la *"crisis del concepto humanista de libertad"*. En 1933 en *El autor como productor*⁶⁷ Benjamin se refiere a *"volver extrañas, en consonancia con el*

⁶² BÖRNE, Karl Ludwig (Fráncfort del Meno, 1786 - París ,1837). Escritor alemán.

⁶³ KRACAUER, Siegfried (1889 –1966). Filósofo alemán.

⁶⁴ La cita corresponde a VEDDA Miguel, quien cedió amablemente un apunte de su ponencia para este informe.

⁶⁵ *Krise und Kritik* es el nombre que recibe una publicación que, durante la Gran Depresión, 1930, Walter Benjamin y Bertolt Brecht, planearon publicar. Otras figuras destacadas en el proyecto fueron Herbert Ihering, Bernard von Brentano, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Kurella Alfred y Georg Lukács. El historiador literario Erdmut Wizisla ha rescatado este ambicioso proyecto del olvido. Resumió los debates de redacción de la siguiente manera: "La crítica, según lo previsto por los participantes en las discusiones, fue drástica, efectiva y consecuente, una crítica que [...] [en palabras de Brecht] [...] sería percibido en tales de manera que "la política es la continuación por otros medios." Mayor información en SCHMIDT, Roman: *Utopian failing. Two magazine projects*. Artículo disponible on line en: <http://www.eurozine.com/articles/2010-12-03-schmidt-en.html#footNoteNUM6>

⁶⁶ PALMIER, Jean-Michel (1944- 1998). Filósofo e Historiador de Arte francés.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. (1934) Traducción de Jesús Aguirre, Taurus Ed., Madrid 1975. Disponible *on line* en :

programa del teatro épico, las circunstancias en las que viven". Existe un "individualismo paradójico" en esto. Pues "penetrar dialécticamente, significa desenmascarar" en Walter Benjamin. Este, en su particular relación con el materialismo y sobre todo "cuando estas esperanzas comienzan a revelarse ilusorias" se mostrará convencido de que los intelectuales ya no pueden asumir (como sí lo cree Bretch) el papel de líderes del proletariado.

Vedda expone: *"La consciencia desgarrada habla sarcásticamente el lenguaje de la economía, mientras la consciencia noble sigue recurriendo al lenguaje de un anacrónico moralismo"*. Brecht habla de una disposición satírica sumada a la carencia de unidad de carácter tipificada. En tanto Benjamin menciona una *"necesidad de destruir el concepto burgués de carácter (...)* Central en la concepción del carácter destructivo, es el hecho de que este no crea ningún tipo nuevo de carácter. Quiere simplemente destruir la idea de "carácter".

El "carácter destructivo" es aquel que, según Benjamin, siempre "vuelve a poner en cuestión lo recién alcanzado" es "ninguno" y "asume dentro de sí la salvación histórica". Por su parte, es hacia las edificaciones ideológicas burguesas, "estructuras de pensamiento anquilosadas" hacia donde Kracauer "dirige la sátira". Finalmente, es la "inseguridad para hablar y escribir, en la que se funda el escepticismo lingüístico", lo que le ayuda al personaje de Georg, la segunda novela de Kracauer (variante de la *Desillusionierungsroman*), a no aceptar ninguna palabra sin cuestionarla.

"Es frecuente oír que para comprender una obra de arte es necesario conocer su contexto histórico. Ante este lugar común del historicismo, podría replicarse deleuzianamente no sólo que un exceso de contexto histórico puede obstruir el contacto adecuado con una obra de arte (es decir, que para establecer este contacto hay que abstraerse del contexto de la obra), sino además que es más bien la propia obra de arte la que procura el contexto que nos permite comprender correctamente una situación histórica determinada. Si alguien visita la Serbia de hoy, el contacto directo con los datos brutos puede crearle confusión. Pero si leyera un par de obras literarias o viera un par de películas representativas, éstas le proporcionarían un contexto bien definido que le permitiría situarlos simples datos de su experiencia. Hay pues una verdad inesperada en la vieja sabiduría cínica de la Unión Soviética estalinista: "¡miente como un testigo!". "

ŽIŽEK⁶⁸

II.2. El contexto político-económico y social

http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm

⁶⁸ ŽIŽEK, Slavoj *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*; disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/29078256/Slavoj-Zizek-Organos-Sin-Cuerpo-Sobre-Deleuze-y-Consecuencias>

En su artículo **Sobre mercados y utopías, la victoria ideológico-cultural del neoliberalismo**⁶⁹, Atilio Borón⁷⁰ analiza al neoliberalismo como “ideología”, como un discurso que ha devenido “*sentido común de nuestro tiempo*”. Por supuesto, Borón aclara que su penetración e importancia práctica se distribuye de manera sumamente desigual según países y regiones. Existe entonces un discurso, un generador de sentidos y sinsentidos, que cabe bajo una misma denominación universal, pero cuyas condiciones de enunciación modifican su significación específica. Y, en palabras de Borón, ni Washington, ni Bonn, ni París, Londres o Tokio “*parecen demasiado preocupados por el llamativo contraste entre la hueca retórica neoliberal utilizada en sus exhortaciones a terceros países (...) y el curso concreto de sus políticas económicas*”. El modelo “económico-político” ha ingresado en modos particulares y es precisamente en “*la experiencia de los países “reformados” según los preceptos del Consenso de Washington -América Latina, Europa Oriental y Rusia- donde se advierte que su “triunfo” ha sido más ideológico y cultural que económico*”. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta este triunfo?

Borón menciona 4 dimensiones: La tendencia a la mercantilización de los derechos populares, convertidos en “bienes” o “servicios”; El desplazamiento de algún equilibrio posible entre Mercados y Estados, que pretende una identificación con lo privado como garantía de mayor calidad, en desmedro de lo estatal (como “lo ineficiente”); La penetración del inventado “sentido-común” neoliberal en “el pueblo”, asociado a una nueva mentalidad y sensibilidad dirigida desde los *mass media*; La victoria en el terreno de la cultura y la ideología⁷¹ al convencer a amplísimos sectores de las sociedades capitalistas -y a la casi totalidad de sus élites políticas- de que no existe otra alternativa. Y mientras tanto, se suceden “reformas económicas” (a las que habría que leer como contrarreformas) orientadas a aumentar la desigualdad económica y social y a vaciar de todo contenido las instituciones democráticas.

II.2.a. ¿Mercados o Naciones?

Sin pretender cuestionar la idea de “democracia” y su relación con los “Estados”, y con el fin de avanzar en la concreción de un posible diagnóstico de las condiciones específicas de una provincia al interior de un país del sur del mundo, llamado Argentina, se puede revisar el nivel de incongruencia que involucra el proceso de “glocalización” al que son sometidos los asentamientos poblacionales menores (en términos de economía). Este enfoque es importante para situar a “Los Durmientes” en el marco que su situación geopolítica le

⁶⁹ BORÓN, Atilio; Revista Memoria, Tercer Milenio. Disponible *on line* en: <http://www.catedranacional.4t.com/Autores/Boron/sobreme.htm>

⁷⁰ El autor es secretario Ejecutivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.

⁷¹ Su éxito en este terreno ha sido rotundo: no sólo impuso su programa sino que, inclusive, cambió a su provecho el sentido de las palabras. El vocablo “reforma”, por ejemplo, que antes de la era neoliberal tenía una connotación positiva y progresista -y que fiel a una concepción iluminista remitía a transformaciones sociales y económicas orientadas hacia una sociedad más igualitaria, democrática y humana- fue apropiado y “reconvertido” por los ideólogos del neoliberalismo en un significante que alude a procesos y transformaciones sociales de claro signo involutivo y antidemocrático.

impone, sobre todo porque son esas situaciones las que dan sentido a la obra y son esas mismas condiciones las que tienen que ver, finalmente, con que el proyecto aún se encuentre “en vías de desarrollo”.

En principio, habrá que convenir en que la “norma” aceptada es que el Estado/Nación sea la sede de la democracia. En éste se encarnaría la soberanía popular que distingue a un régimen democrático. Respecto de esta idea Borón explica *“los estados, especialmente en la periferia capitalista, han sido conscientemente debilitados (...) por las políticas neoliberales a los efectos de favorecer el predominio sin contrapesos de los intereses de las grandes empresas”*. Se trata de Estados incapaces de entrar en diálogo, con los grandes actores económicos que han asumido un poder mayor, no siendo estos últimos precisamente Estados⁷², sino transnacionales.

Si no hay diálogo, si no hay capacidad de exponer siquiera las necesidades propias de un sistema “democrático”, mucho menos podrá el Estado velar por la provisión de los bienes públicos que constituyen el núcleo de una concepción de la ciudadanía adecuada a las exigencias del sistema actual. Mientras los Estados de la periferia se fueron debilitando al ritmo impuesto por los ajustes neoliberales de los ochenta y los noventa, el rango y el volumen de operaciones de las megacorporaciones se acrecentó extraordinariamente. Vale decir, la figura democrática del “Estado/Nación” hoy corresponde a aquella ya reducida e impotente frente a las megacorporaciones transnacionales propias del sistema capitalista global.

Hoy, el Estado/Nación llamado Argentina no se encuentra totalmente inerte, sino que -al igual que otros tantos Estados- reducido en las probabilidades de ejercer un control efectivo sobre las grandes empresas. La crisis política de la Argentina que se sepultó, junto con su inconcluso presidente Fernando de la Rúa⁷³, delató el objetivo de este *“proceso de creciente subordinación de los Estados de la periferia a los oligopolios que controlan los mercados mundiales”*. Y, siendo que el obligado enmudecimiento del “Estado/Nación” corresponde al ámbito “ideológico”, no es tan paradójal como Borón supone -en su artículo citado-, el hecho de que las teorizaciones sobre la dependencia o el imperialismo sean cada vez más desestimadas por los elencos gobernantes y los intelectuales orgánicos del capital, tachadas de

⁷² Si se comparan las cifras de ventas de algunas de las grandes empresas transnacionales con las correspondientes al producto bruto de los países latinoamericanos en 1992 y compilamos una lista unificada de Estados y empresas se halará a la cabeza de la misma a Brasil, con un producto bruto de trescientos sesenta mil millones de dólares. Luego vendría México con trescientos veintinueve mil millones y a continuación Argentina, con doscientos veintiocho mil millones. Después comienza a aparecer una serie de “países” muy extraños: General Motors, con ciento treinta y dos mil millones; Exxon, con ciento quince mil millones; Ford, con cien mil millones; Shell, con noventa y seis mil millones; Toyota, IBM; y a continuación aparece Venezuela, con sesenta y un mil millones y, al final, Bolivia con apenas cinco mil trescientos millones de dólares de producto bruto. ¿Qué lecciones se desprenden de una lista tan heterogénea como ésta? Que la capacidad de negociación de los países con estos gigantes de la economía mundial se ha visto menoscabada a lo largo de las últimas décadas.

⁷³ La paradoja es de tal magnitud que el mencionado presidente Fernando de la Rúa, reconoció durante el festejo por el Día de la Independencia argentina, el 9 de julio de 2001, que el país era más dependiente que antes.

meros anacronismos. Se trata de no obstaculizar el normal desarrollo del sistema. Se trata de no **hacer emerger** una consciencia sobre las propias condiciones materiales de producción social, política, económica, cultural, histórica. Pues existe una evidencia que, por más obvia que resulte, no es cómodo aceptar: *“La fenomenal desproporción entre Estados y megacorporaciones constituye una amenaza formidable al futuro de la democracia en nuestros países. (...) La ideología dominante no por casualidad resignifica a los países convirtiéndolos en grises mercados, todos uniformados por la dinámica incesante de la oferta y la demanda. (...) Es que el debilitamiento de los Estados nacionales, subsumidos bajo la corriente “civilizatoria” de la globalización y por el imperio de las políticas “orientadas hacia el mercado” culmina en la degradación de la idea de Estado/Nación al rango de Mercado”*. Aceptar esta obviedad es quedar al desamparo de una visión aterradora para la vida misma, a saber: *“que los hombres y las mujeres de la democracia son despojados de su dignidad ciudadana y se convierten en instrumentos, en simples medios, al servicio de los negocios de las empresas”*. Reducidos en significado, propósitos y sentido de la vida en sociedad *“a la mera obtención de una tasa de ganancia”*. Lo cual es *“a la luz de la ética y la teoría política, de una sordidez incalificable”*. Pero a esto parece haber llegado a convertirse la “democracia neoliberalista”, a sociedades aún *“más divididas y más injustas”* en la cuales *“hombres y mujeres viven bajo renovadas amenazas económicas, laborales, sociales y ecológicas (...)”*⁷⁴. Renovadas amenazas para un nuevo concepto de vida.

Una de las lecciones más importantes que puede obtenerse del análisis de la masiva adopción del sistema neoliberal es el haber demostrado que ninguna institución establecida es inmutable. Es esta transformación institucional la que de hecho debe ocurrir para hacer congruente el **concepto mismo de Estado/Nación** bajo la **ideología neoliberal** impuesta por el capitalismo global.

Borón repara en que *“aun los líderes más despóticos y autoritarios no dejaban de exaltar el valor de la democracia y de asegurar que los regímenes que presidían eran auténticas expresiones de la misma (...) Tanto antes como ahora, esas expresiones tienen poco que ver con la realidad y, en el caso particular de los mercados competitivos, la retórica del neoliberalismo excede con creces la realidad objetiva de los mismos.”*⁷⁵ No sólo hay mucho menos mercado de lo que se dice, lo que genera la ruina de las diversas sociedades. Hoy hay mucho menos Estado/Nación de lo que un país como Argentina predica ser.

II.2.b. ¿Economía política o Política económica?

En una entrevista que realiza el diario La Nación⁷⁶ al politólogo Guillermo O'Donnell⁷⁷, éste deja entrever la situación crítica que atraviesa la

⁷⁴ BORÓN, Atilio. *Op.Cit*

⁷⁵ *ibidem*

⁷⁶ DI MARCO, Laura; entrevista a O'DONNELL Diario La Nación, fundado por Bartolomé Mitre (1821 - 1906) historiador, político e impulsor de la organización nacional; artículo disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/781900-guillermo-odonnell-el-poder-tiende-a-olvidar-su-origen>

institucionalidad del Estado Argentino. Dice: *“Hay una serie de cosas que me preocupan muchísimo”* y especifica *“El descuido institucional. Las democracias sobreviven cuando se invierte mucho en el progreso y saneamiento de las instituciones. Y, en este sentido, este gobierno tiene un déficit grave”*. Ahora bien ¿Cómo puede **una democracia que se corresponde con el proyecto Nacional y Popular** tener un déficit en las características que le otorgan su singular calificativo? Es habitual hoy escuchar hablar de medidas “populistas”, tan despectivamente como muchos utilizan el adjetivo “peronista” como (des)calificativo. En esto está haciendo ruido una historia latente (cabría preguntar ingenuamente ¿qué es la opinión pública?). O’Donnell indica que existe una *“tendencia peligrosa, que es llamar populismo a todo lo que no me gusta. Y si no le puedo poner populismo, le pongo neopopulismo”*. No coincide con otros estudiosos en tildar de populista a la Argentina actual y defiende su posición así: *“Populismo es un período específico en América latina, en el que se crearon liderazgos no democráticos, y este gobierno es de origen democrático. Aunque falta muchísimo...”* De lo que se aparta O’Donnell es de caer en un tipo de discurso que termine dictaminando que, en la afectada democracia Argentina, todo sigue igual. Esto abriría la puerta ancha a reacciones autoritarias. No obstante, O’Donnell sí se permite hablar de *“democracias de baja calidad”*. De una democracia que ha olvidado que *“En el molecular proceso de construcción de ciudadanía tenemos que descubrir, una y otra vez, que los poderes del Estado se los prestamos a los gobernantes.”* De este modo es la sociedad, origen y destinatario. *“Pero ocurre –dice– que cuando se estabiliza, el poder tiende a olvidar su origen y termina creyendo que es para sí mismo: a eso lo llamamos corrupción, clientelismo, o violencia familiar”*.

Descubrir la ciudadanía como un proceso de construcción permanente involucra una tendencia a la horizontalidad del poder, lo que garantiza una proximidad mayor a la idea de “democracia”. Pero ¿En qué consiste esto y qué riesgos implica?

O’Donnell explica lo siguiente: *“La democracia tiene, por un lado, un régimen político. Cuando votamos, somos ciudadanos políticos. Pero además tiene el imperativo de extenderse hacia otras dimensiones: la social, la cultural, y la civil. La ciudadanía cultural implica el respeto a la diversidad; la dimensión civil es la garantía de los derechos humanos, mientras que la social implica la existencia de un estado de bienestar que funcione razonablemente. En América latina, vemos una rápida extensión de la ciudadanía política y falencias graves en el resto de las dimensiones.”*⁷⁷ ¿Cuál es el problema específico para Argentina? Bueno, a juicio de este experto, existe principalmente *“un déficit institucional importante en nuestra democracia (...)*

⁷⁷ Guillermo O’Donnell se recibió de abogado en la UBA en 1957. En 1978 se fue del país y en 1982 obtuvo el doctorado en Ciencia Política en la Universidad de Yale. Es consultor ad honorem del Programa de Auditoría Ciudadana, de la Subsecretaría para la Reforma Institucional. Trayectoria académica: Actualmente enseña Ciencia Política en la Universidad de Notre Dame, en California, donde dirige seminarios de posgrado sobre calidad democrática.

⁷⁸ DI MARCO, Laura; entrevista a O’DONNELL, Guillermo. *Op. Cit.*

Con fallas muy graves en la ciudadanía social; decadencia de beneficios sociales, derechos laborales, déficit habitacional, de educación. Comparado con un ideal razonable de derechos civiles, también nos falta muchísimo. Hay una violencia social grande y falta aún mucho por hacer en derechos de género.” Y concluye esta descripción con una muy clara perspectiva: “Lo que a veces aterra a los gobernantes es que, en una democracia, al practicar la ciudadanía política, se ponen de manifiesto la carencia de todas las demás.”⁷⁹ Todo es explicable desde una lógica muy evidente: El ciudadano activo, con “voz y voto”, con lugar a la “libre expresión”, con lugar para la opinión y la asociación es aquel que encuentra más fácilmente la chance a ejercer también sus derechos en materia de vivienda razonablemente humana y de relaciones no violentas.

O'Donnell lee una **historia argentina de gran descuido de la institucionalidad**. *“Irigoyen decía que era el líder de un movimiento, no de un partido, porque representaba al conjunto de la Nación. Y esta idea movimientista lleva inevitablemente a una posición agresivamente antiinstitucional, en la medida en que los líderes sienten que son la encarnación de los verdaderos intereses de la Nación. Desde esta visión ultradecisionista, cesarista, las instituciones son un obstáculo. Un parlamento con personalidad propia, demora; un Poder Judicial independiente, molesta”⁸⁰*. Molesta el periodismo, pero más aún los intelectuales. Molesta la producción de relaciones en la sociedad, la creación de espacios de intercambio simbólico y sus agentes. En palabras de O'Donnell *“todos aquellos que impidan la encarnación del ser o del interés nacional son réprobos, antinacionales o no entendemos nada. Esta tradición argentina, que se extiende sobre todo en el siglo XX, no quiere incurrir en los presumidos costos de construir institucionalidad y fue seguida, puntualmente, tanto por el peronismo como por el radicalismo.”⁸¹*

Queda acá a cargo del lector de este informe replantearse el siguiente dato: ¿Por qué en Mendoza no existe actualmente un Ministerio de Cultura? Es decir, ¿Por qué el Ministerio de Cultura dejó de ser tal –cuando asume el presente gobernador Celso Jaque- para pasar a ser una Secretaría más? Finalmente, ¿Por qué la Secretaría de Turismo de Mendoza es la que regula finalmente los eventos más grandes del ámbito de la cultura en la provincia? A la vez ¿Por qué la Secretaría de Turismo y la de Cultura compartirían los mismos objetivos? ⁸²

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ La negrita no corresponde a la cita textual, sino a un subrayado de esta investigación.

⁸¹ DI MARCO, Laura; entrevista a O'DONNELL, Guillermo. *Op cit.*

⁸² En MISIÓN y VISIÓN, la Secretaría de Cultura informa: *“La más alta responsabilidad ciudadana en la vida democrática, es ser, desde el gobierno, herramienta y acción para la transformación social, para la mejora de nuestra calidad de vida, para el desarrollo más equitativo y participativo de la sociedad. En este sentido, la cultura cumple, desde nuestra perspectiva, un rol fundamental vinculado directamente a la puesta en valor de las diferentes expresiones y modos de ser locales, que nos constituyen como mendocinos, y por supuesto a sus hacedores.*

(...)

Complementariamente, buscamos poner en valor los productos y bienes simbólicos de las diversas culturas locales y darles presencia en el escenario nacional e internacional, trabajando para su posicionamiento y abriendo posibilidades de exportación de los mismos.

II.3. Contextualizando en Mendoza – Argentina, 2011:

II.3.a. Democracia, Capitalismo de “libre mercado” y Modelo K

El histórico exceso de decisionismo se ve incrementado contemporáneamente debido a la gran demanda social, política y económica en que se encontraba el país cuando asume Kirchner. En otras palabras, es la reconstrucción del poder político –pero no sólo el presidencial- quien justificaría entonces la débil participación ciudadana a la hora de reclamar su lugar en la toma de decisiones. Sin embargo, O'Donnell no duda en hacer un paralelo entre esta situación y las condiciones que propiciaron a De Gaulle, en Francia, o a Hitler en Alemania. Esto delata otra vez el meollo del problema: ¿se encuentra la actual Argentina en crisis? Si el fortalecimiento del poder político, resemantizado en el país post Fernando de la Rúa como fortalecimiento del poder presidencial, se vuelve forma de gobierno permanente, inclusive luego de Néstor Kirchner, es evidente que **“la crisis” ya no debe ser comprendida como algo superado, sino como una situación que es “mantenida” por intereses que les son ajenos a la “construcción de ciudadanía”**. O'Donnell repara en lo siguiente: *“Para mí, el punto paradigmático es la concesión de poderes extraordinarios al Ejecutivo, en términos de economía. Creo que esta es la marca de una extralimitación en el tiempo de una decisión que en un momento fue justificada. Estas medidas degradan claramente al Congreso. Max Webber señalaba en la primera guerra mundial que Bismark -que era un gran decisionista- había hecho de Alemania una potencia. Sin embargo, le criticaba ácidamente haber convertido al Parlamento en un instrumento pasivo de su voluntad. Weber hizo esta advertencia en 1917; luego vino en Alemania la República de Weimar, que fue la antesala del nazismo. Conclusión: es muy cómodo tener un Congreso que diga a todo que sí porque los costos no son visibles en el corto plazo. Sin embargo, a la larga, lo que se sacrifica es enorme. Y la advertencia de Weber nos cabe.”* Esto vuelve a poner en duda la extraña relación entre “democracia y sistema político-económico neo-liberal”.

*Esto puede ser posible si potenciamos el trabajo y aprovechamos las oportunidades que nos brindan **nuestras grandes expresiones culturales ya consolidadas** como ventanas hacia la región y el mundo, como la **Fiesta Nacional de la Vendimia, Americanto, Música Clásica por los Caminos del Vino y la Feria del Libro**, entre otras.*

Desde esta gestión trabajaremos en la bella tarea de concretar el sueño de una cultura viva, participativa, federal y democrática, pilar fundamental para el encuentro y la construcción de nuestra identidad.” Firma esta declaración: Ricardo Scollo. Secretario de Cultura.

Más información, en el sitio *on line* de la Secretaría de Cultura de Mendoza:

http://cultura.mendoza.gov.ar/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=81&Itemid=93

O bien, en el sitio *on line* de la **Secretaría de Turismo de Mendoza**:

http://www.turismo.mendoza.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=25&Itemid=30; donde se amplía exhaustivamente el contenido en relación a la **Fiesta Nacional de la Vendimia** y agrega a la **Música Clásica por los Caminos del Vino**, el éxito de **El Tango por los Caminos del Vino**, así como también detalles de los recientemente premiados espacios de exposición de arte (Por ejemplo **Premio ORO: Quilla- Espacio Salentein**, en la categoría Restaurantes relacionados con el Turismo del Vino).

Por supuesto, el análisis debe ser realizado ya en el marco del actual gobierno, donde se habla de “reelecciones del poder político” que defiende un llamado “modelo K”.

José Pablo Feinmann⁸³, un renombrado intelectual argentino con mucha aparición en los medios masivos de comunicación, destaca en su columna del domingo, en Página 12⁸⁴: *“Seamos claros: medios de comunicación y poder son sinónimos. Habrá medios (pequeños, débiles) alternativos. Pero los medios son del poder y cada vez los concentra más y los arroja a la conquista de las subjetividades, su última y exquisita meta.”* Y desde uno de los medios masivos de comunicación, Feinmann explica: *“La irresoluble contradicción se da entre democracia y mercado. La democracia debiera integrar a todos los que habitan la polis. Ese rostro “político” es imposibilitado por el rostro económico. La democracia pretende incluir. Pero la economía excluye. Al excluir erosiona la democracia. Si el mercado no es para todos, la democracia tampoco. No puede haber una democracia para los que el mercado concentra y para los que el mercado excluye⁸⁵. (...) Torpe, cruel y estúpidamente, el neoliberalismo recurre al Estado y sus instituciones represivas para “integrar” a los excluidos por la economía. Los integra en las cárceles y en los manicomios. O los mata en guerras de conquista. O los mata una policía servil, de gatillo fácil y moral, también, fácil, ya que es fácil comprarla”.* Ahora bien, cabe preguntarse ¿Para quién es fácil comprar “la moral”? ¿Para quién es fácil comprar las instituciones represivas del estado? Recapitulando ¿Es el neoliberalismo un sistema político-económico o una ideología? ¿Quiénes manejan la ideología? ¿Quiénes manejan la política y cuáles son las instituciones represivas del Estado/Nación? ¿Quiénes manejan la economía, quiénes tergiversan la institucionalidad de la Argentina 2011? En definitiva, ¿por qué se sigue atacando desde un medio masivo de comunicación al neo-liberalismo y no se habla de los beneficios del “modelo K”?

En el año 2011, Feinmann edita un libro⁸⁶ de amplia repercusión en los medios masivos de comunicación, sobre todo en el mismo Página12⁸⁷ que no escatimó en elogios bajo el supuesto de ser “analítico” en lugar de responder a los intereses de una política partidista. En su libro analítico, Feinmann sostiene: *“Kirchner se va a desmarcar por completo de estas experiencias fracasadas [los Estados totalitarios de Hitler y Stalin]. Su retorno es al Estado de bienestar. Este Estado, lejos de ser totalitario, está en función de la equidad social, se*

⁸³ <http://www.jpfeinmann.com/>

⁸⁴ FEINMANN, José Pablo; Democracia y Mercado; 15 de mayo de 2005; disponible on line en: <http://www.pagina12web.com.ar/diario/contratapa/13-51036.html>

⁸⁵ La cita continúa así: *“Es como La mancha voraz (The Blob), pero al revés. La mancha voraz mataba dilatándose. Se extendía y se devoraba todo. El mercado -para aniquilar todo- se concentra. Todo lo que resta fuera de la mancha voraz muere. Muere en el desierto del nihilismo económico. No hay nada fuera del mercado. Todo está en el mercado. Pero cada vez es para menos y, al concentrarse, mata.”*

⁸⁶ FEINMANN, José Pablo; *El Flaco. Diálogos irreverentes con Néstor Kirchner*; Ed. PLANETA; 2011; pp 320.

⁸⁷ FRIERA, Silvina Frieria; *“No es K ni anti K, es un libro analítico”*; José Pablo Feinmann y la presentación de El Flaco, el libro sobre su relación con Néstor Kirchner; Página 12, Cultura y Espectáculos; Lunes 9 de mayo del 2011; disponible on line en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-21638-2011-05-09.html>

*hará presente en todo lugar donde se produzcan desigualdades, injusticias*⁸⁸ A lo que el destacado intelectual refiere es al hoy resonante “modelo K”.

Con referencia a éste modelo, se puede observar que el fortalecimiento del poder político-presidencial, en desmedro de las instituciones que hacen de “oposición” al “Estado/Nación” decisionista e interventor obtiene sus medidas en materia económica del antiguo keynesianismo. *“La actual debacle financiera sería, según ellos, el resultado de las políticas neoliberales de las últimas tres décadas. La “tesis” que se pretende novedosa y llega disfrazada de anhelos redistributivos y humanistas no es más que un nuevo (viejo) intento de librar de toda culpa al verdadero “mal de todos los males”, el modo capitalista de producción. No sólo la actual crisis no es producto del “neoliberalismo”, sino que el neoliberalismo se construyó como respuesta al fracaso de las políticas keynesianas que desde la década del ’70 se demostraron impotentes para revitalizar al capital, a partir del momento en que sus leyes, tales como la caída de la tasa y masa de ganancias, empezaron a evidenciarse induciendo el fin del boom económico de la segunda posguerra.”*⁸⁹ Antes de asumir como problema esto, Feinmann dice: *“No estamos inventando nada nuevo, los Estados Unidos en la década del treinta superaron la crisis económica financiera más profunda del siglo que tuvieron de esa manera”* Claro está, no hay novedad, sólo una repetición del discurso neoliberalista. Repetición o resemantización de la que advierte Atilio Borón, cuando habla de *“ideología”* en lugar de sistema político-económico. Una ideología, un medio invisibilizado, que tiene por finalidad crear ese “sentido común” que permita creer que neoliberalismo y estatismo keynesiano son dos cosas distintas⁹⁰. Evidentemente, son sólo dos modalidades más que el capitalismo utiliza para colarse, desarrollarse progresivamente y –así- existir (en base a la explotación asalariada)⁹¹.

Para redondear la idea, baste la siguiente cita: *“la mentada ‘participación del Estado’ –a diferencia de lo que suele creerse– no tuvo una sola cara sino dos. El New Deal americano asociable a las recomendaciones de política keynesianas, muy lejos estaba de buscar algo similar a una ‘mejora en la redistribución del ingreso’. Perseguía en realidad, además de contener y subordinar al movimiento de masas, recomponer las colapsadas relaciones capitalistas de producción en una situación en la cual al decir del ex presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt ‘Bajo la inexorable ley de la oferta y la demanda, los bienes ofrecidos llegaron a sobrepasar de tal manera la*

⁸⁸ FEINMANN, José Pablo. *Op.Cit.* pp. 48 y 49.

⁸⁹ BACH, Paula; Suplementos, EconoCríticaNº6: FALACIAS DEL “HUMANISMO” KEYNESIANO; Jueves 25 de septiembre de 2008; Disponible *on line* en : <http://www.pts.org.ar/spip.php?article10548>

⁹⁰ “Corrientemente desde los economistas y comentaristas ‘progresistas’ suele asociarse el keynesianismo a las ideas de ‘redistribución del ingreso’ contra su concentración, ‘intervención estatal’ en la economía contra el *laissez faire* (dejar hacer) de los mercados, ‘capital productivo’ contra ‘capital especulativo’. Dicho de otro modo, suele asociarse el keynesianismo a un supuesto capitalismo ‘humanizado’ contra la violencia destructiva del neoliberalismo. Pero esta dicotomía es falsa.” (BACH, Paula)

⁹¹ PAREDES, Demian; artículo disponible *on line* en : <https://eldiablosellama.wordpress.com/2011/05/10/el-flaco-progresismo-de-jose-pablo-feinmann/>

*demanda que podía pagarlos, que la producción debió frenarse bruscamente'. En este contexto, el Estado norteamericano ejerció un fuerte respaldo a la inversión a través de facilidades crediticias y de la realización de obras públicas absorbiendo parte del desempleo y reestimulando la demanda para que los capitalistas pudieran reabrir fábricas pudiendo realizar (vender) sus mercancías. Se buscaba con ello restablecer la producción y realización de plusvalor que permitiera el impulso a un nuevo ciclo de acumulación ampliada del capital, además de salvar a la banca a través de medidas de intervención estatal. Pero desde otro escenario, en la Alemania destruida, el fascismo no perseguía objetivos distintos a los americanos en lo que a las necesidades de salvar al capital se refiere, sólo que lo hacía bajo otros 'métodos'.*⁹²

Este micropantallazo general de la situación económica, política y social de la ciudad de Mendoza bien puede dejar al lector la opinión de qué es lo que el modelo K puede significar para de Palmira. (una dependencia del municipio de San Martín, ciudad satélite del conglomerado urbano del gran Mendoza, todas, agrupaciones de ciudadanos de una provincia llamada Mendoza que siendo marginal geográficamente, es "del interior" en Argentina); Es paradójico tener que concluir este análisis volviendo sobre una aclaración que se planteó desde un comienzo: No se pretende cuestionar la idea de "democracia" y su relación con los "Estados" al avanzar en la concreción de un posible diagnóstico de las condiciones específicas del lugar de emplazamiento de la obra, mas es inevitable a la luz de algunas ideas generales acá expuestas, aceptar que un Estado keinesiano-kirchnerista, como el ensalzado por Feinmann, sistema reelecto por Palmira, por San Martín y probablemente –sin alternativa ante "el mal menor"- por la Nación Argentina y su "voto popular", no deja de ser la reivindicación de una serie de medidas no democráticas, sino corruptas, que bajo la excusa de buscar superar una crisis económica (que no por nada se sostiene en el tiempo) por medio del "estímulo" intentan recomponer las ganancias patronales.

En esto ya no hay ningún pensamiento ni acción política del Estado/Nación con base en "lo social", ni mucho menos, en la solidaridad o mera empatía con "el pueblo". Hay utilitarismo y servilismo, antes que política. Y mientras tanto la política se vacía de sus propias cualidades dando rienda libre a "lo económico" (eso económico tan macro que nada tiene que ver con las microrrealidades). Hay tergiversación; Hay falacia cuando se enuncia la palabra "consenso" y malversación de la idea de "democracia". Hay manipulación ideológica a fin de sostener "el poder", en manos de quien lo ostente. En esto, el habitante de Palmira es tan global como el de Londres; sólo que un argentino, por más marginal, del interior y sin ninguna participación en su "Estado/Nación", tal vez sólo por determinación histórica (llámese tradicionalismo), no debiera permitir la sola comparación con quienes –suele generalizarse- atentaron contra la "soberanía nacional".

⁹² BACH, Paula; *Op.Cit.*

“Creo que hoy en el mundo occidental la democracia es una especie de desgracia. Obviamente, no estoy en contra de la democracia, pero el problema es que debemos empezar a hacernos preguntas ingenuas, que son las que prefiero. Por ejemplo: ¿qué significa libertad?, ¿qué significa democracia? Porque estamos seguros de que vivimos en una democracia, pero ¿qué es lo que la gente realmente decide sobre eso? ¿Qué posibilidades de intervención tiene? Especialmente ahora, en esta época de globalización, nosotros realmente no decidimos sobre cuestiones cruciales. Muchas cosas importantes son impuestas por el FMI, por las multinacionales, por organismos de poder. Nadie, en ningún Estado, realmente decide sobre cuestiones trascendentes como éstas. Si la democracia significa que una mayoría de gente participa en los debates y decide sobre las cuestiones cruciales de las decisiones políticas, a través de las cuales una sociedad se desarrolla, entonces debemos llegar a la conclusión de que no tenemos democracia, de que no estamos viviendo en democracia.”

Žižek⁹³

⁹³ La ideología funciona cuando es invisible. Entrevista de La Voz del Interior a Slavoj Žižek. 14 de diciembre de 2004. Disponible *On Line* en : <http://www.lacan.com/zizek-ideologia.htm>

III. EL TRASLADO DE LOS DURMIENTES 2010/2011. Argentina. Mendoza. Palmira.

En el transcurso de tiempo que excede al año de esta investigación, mientras se realizaban las gestiones pertinentes a la concreción de la obra “Los Durmientes” (en lo que respecta a las condiciones y permisos de acceso a los predios), diferentes situaciones llevaron a replantearse el emplazamiento de la obra. Si bien, en un principio esta se proyecta en Ciudad, a mediados del presente año se estudia la posibilidad de concretarlo en Palmira. Ello se debió a la gran pugna de intereses que impidió el acceso a un “terreno fiscal” en Ciudad. Y si bien en Palmira habían intereses concretos por parte del municipio, el proyecto debió abandonarse en el mes de agosto. Un cambio en la gerencia de ALL (empresa a quien fueron entregados en concesión los terrenos) impide hasta fin de año cualquier uso no regular de las instalaciones. Esta última información fue comunicada por el concejal Jorge Sosa, a cargo de la autorización de ALL.

Explícita y detalladamente, los hechos se dieron del siguiente modo:

En la fecha de presentación de el proyecto Vínculos...⁹⁴ (agosto del 2010), el proyecto paralelo, proyecto de obra denominado Los Durmientes⁹⁵, constituía una idea factible de ser concretada como “objeto artístico”. Esto es evidente, desde el momento que el Rectorado otorga una beca para llevar adelante la investigación a la cual corresponde el actual Informe. No obstante ello, la factibilidad de la concreción de Los Durmientes también dependía de un alto nivel de gestión en un medio ciudadano que ya había manifestado su cualidad distintiva: la burocracia. No muy diferente se manifestó el panorama dentro de la FAD. Pese al entusiasmo demostrado, la colaboración de diferentes catedráticos con potencial capacidad de acceso a algún respaldo institucional –sea por parte de la FAD o por parte de Extensión Universitaria– llegó a ser tan mínima que no hubo forma de acceder a la co-participación de la UNCu. Sin embargo, se continuó con las gestiones pertinentes, de manera individual.

En un inicio, la obra se planifica para ser emplazada en los terrenos del Ex Ferrocarril San Martín de Ciudad. De ello da constancia la primera versión del proyecto, donde se detallan las autoridades apeladas y los permisos obtenidos. De acuerdo a esto, se realizaron las gestiones relativas al relevamiento y ocupación efectiva del predio. Y aunque hubo avances, desde agosto a diciembre del 2010 no se consiguió que ningún organismo pertinente colaborara con sólo dos necesidades del proyecto. A saber: a) que el municipio de Ciudad resguardara sus propias instalaciones enviando personal de electromecánica a hacer un diagnóstico para comenzar a utilizar las instalaciones eléctricas de FFCC; b) que la instancia “federal” correspondiente resguardara la seguridad en su territorio a través de sus guardias. Sobre aclarar que las instituciones municipales declararon no poseer planos, derechos ni ejercer ningún tipo de poder en dichos terrenos “federales”. En

⁹⁴ Ver proyecto en Anexo adjunto a este Informe.

⁹⁵ Ver proyecto en Anexo adjunto a este Informe.

tanto el delegado en Mendoza del Organismo Nacional de Administración de Bienes del Estado (Onabe), Raúl Morcos –con quien se estableció diálogo desde un principio- aseguraba que la policía “privada” emplazada en el lugar debía prestar dicho servicio. Por su parte, los oficiales se retiraban del lugar una vez que comenzaba a atardecer (las pruebas debían realizarse de noche, puesto que se trataba de una intervención de “luz” y audio), antes de que los ocupantes de la estación en desuso –niños y adolescentes, en su mayoría adictos al poxirrán- amenazaran su propia seguridad. La colaboración recibida por parte de los oficiales de policía consistió en agudas advertencias sobre los peligros considerables que corría el equipo técnico y humano de “Los Durmientes”; advertencias basadas en anécdotas de crímenes, robos, violaciones y demás excesos no reportados.

No había planos disponibles en el municipio, lo que impedía trabajar a distancia. Tampoco había otro organismo al cual acudir en búsqueda de seguridad para cada ensayo de la obra. Y cada tanto aparecía en la prensa algún conflicto de intereses con respecto a esos terrenos: Familias desalojadas, intentos de expropiación por parte del gobernador de San Luis y, mucho más recurrente, alguna nota relacionada con la promesa del regreso del Ferrocarril tras más de 20 años de su desuso, siempre bajo la condición de “...si la Nación cumple”. Los ocupantes del predio, a su vez, apedrearon en varias ocasiones las instalaciones del Museo Ferroviario. De comunicar estas noticias se encargaba el personal con quien trabaja Roberto Bocanegra, director del museo, hoy en desuso. Con Bocanegra y el personal del Museo fueron frecuentes los encuentros y hubo siempre una disposición loablemente entusiasta. Fueron caros sus consejos, basados en su propia experiencia en el trabajo para la ocupación del sitio y sus acuerdos con los municipios de Ciudad y del dpto. de Las Heras.

Las obras para el regreso del FFCC comenzaron en diciembre del 2010.

Cuando fue consultado por los plazos que los obreros manejaban de acuerdo a la tácita fecha del regreso del FFCC, el encargado de la obra contestó: “¿*ud. cree en dios?*”.

En vistas de los crecientes inconvenientes y el estado permanente de incertidumbre respecto de la situación de la Estación de trenes de Ciudad, la investigación comenzaba ya a tomar otro rumbo.

La revisión del archivo histórico llevada a cabo en el Museo del Pasado Cuyano, en la ciudad de Mendoza y la revisión de los artículos relacionados que aparecían en diarios y sitios web, develaron que el lugar mejor adecuado a los requerimientos de la intervención podía ser un megaproyecto que el gobierno de Mendoza gestionaba en Palmira: el PACIP.

Se reestructuró –entonces- el proyecto “Los Durmientes”, ahora para ser llevado a cabo en Palmira, San Martín, a unos 200 km de ciudad de Mendoza. Durante los meses de marzo a mayo del 2011 se realizaron las visitas a diversas entidades: Archivo histórico de la Provincia, Patrimonio Cultural, Municipalidad de San Martín y, por supuesto, Palmira. En el mes de junio es contactado, a través del municipio de San Martín, el Ingeniero y Concejal por

Palmira, el sr. Gabriel Sosa, quien manifestó su interés inmediato en el proyecto. En julio se le hizo llegar un nuevo proyecto, con diferente cronograma y diferentes pautas generales. Por supuesto, esto llevó un tiempo de estudio y clases particulares (teóricas y prácticas) puesto que el nuevo emplazamiento para la obra requería de un diferente enfoque –sobre todo relativo al mapeo digital de los soportes no arquitectónicos–.

En Palmira se estableció contacto con integrantes de la Unión ferroviaria y sus diferentes gremios. Se consiguió que un particular (la transnacional AAL) permitiese el ingreso a sus predios. Por supuesto, el municipio no tiene planos actualizados de la Estación, pero eran factibles las posibilidades de relevamiento arquitectónico y urbano. Si bien en Palmira habían intereses concretos por parte del municipio, el proyecto debió abandonarse en el mes de agosto. Un cambio en la gerencia de ALL (empresa a quien fueron entregados en concesión los terrenos) impide hasta fin de año cualquier uso no regular de las instalaciones. Esta última información fue comunicada en el mes de agosto del 2011 por el concejal Jorge Sosa, a cargo de la autorización de ALL.

Al exponer este detalle de los acontecimientos sólo se está dejando constancia de uno más de los factores que determinan el contexto en el cual se intenta realizar una intervención urbana, es decir: una ocupación artística en el espacio “público”, en Mendoza hoy. Es necesario aclarar que –como se ha mencionado ya- nada de esto resulta sorprendente. La burocracia es parte del contexto social, conformando uno más de los factores que influyen decisivamente en la concreción de un proyecto artístico fuera del espacio institucional designado para la circulación de ciertas formas de arte ya estipuladas como tal. No obstante ello, tampoco puede desconocerse la envergadura de la intervención.

Muchos son los casos de arte proyectual⁹⁶ en la historia del Arte Contemporáneo. Existen, incluso, concursos para proyectos de arte que son premiados sólo como proyectos, sin que su premiación consista en la realización de la obra. Esta modalidad de trabajo artístico tiene sus propias implicancias y –para mayor exactitud- es justamente el carácter “procesual” lo que determina como proyectual dicho tipo de arte. No obstante ello, “Los Durmientes” no se proyecta a nivel de proceso, sino que prevé las posibilidades de concreción en una obra material definida por su dimensión espacio-temporal. De esta manera y aún consciente de los problemas que el contexto actual presenta, se optó por continuar desarrollando los diferentes aspectos relativos a su construcción.

Sumado a las gestiones realizadas en la Ciudad de Mendoza y en la provincia, habría que mencionar también los estudios que se llevaron a cabo:

⁹⁶ Un ícono de este tipo de obras es el artista Christo (Bulgaria, 1935), cuyos proyectos han sido documentados por los hermanos estadounidenses Albert y el ya fallecido, David Maysles. Las obras de Christo, debido principalmente a su escala y a las inmensas inversiones de dinero que requieren, suelen mantenerse gran tiempo –si acaso no de forma permanente- a nivel de proyecto. Esto no impide que sus proyectos circulen como obra, adoptando muchas veces la modalidad de exposición ya instaurada por los artistas conceptuales: planos, bocetos, detalles técnicos, observaciones y definiciones escritas. Para ello utiliza dos circuitos: el galerístico (incluyendo las principales bienales a nivel internacional) y el soporte web.

Para conocer “el estado de arte” en el cual se desarrollaría este proyecto, además de estudiar el contexto local, durante 2010-2011 se realizó una primera investigación acerca de la luz en el arte contemporáneo. Resultado de aquella es el ensayo que se adjunta en el Anexo de este informe. A continuación se asistió a los seminarios teóricos llevados a cabo en Santiago de Chile y en la provincia de Mendoza, detallados en las probanzas adjuntas. A su vez, para alcanzar el nivel técnico exigido por las diferentes modificaciones del proyecto Los Durmientes, el año 2011 se asistió como en calidad de oyente a las materias Producción Musical con Medios Electroacústicos I y II en la Escuela de Música de la UNCuyo y se tomaron clases particulares de Video Mapping, en el laboratorio de artes Vertx, en Santiago de Chile. Se invirtió en equipos adecuados a los *software* necesarios y se realizó una breve introducción al mundo del *hardware libre*, a través de Hackintosh Chile.

Se contactó y estudió a artistas locales (Jorge Crowe de Mendoza/Buenos Aires; Belén Gache, Gustavo Romano y otros artistas del proyecto findelmundo.com en Argentina/España; así como a las artistas de Chimba Lab, a María Estrada Zúñiga y al diseñador Andrés Terrise en Stiago de Chile). Se estudiaron obras de arte sonoro y arte lumínico de Argentina, España, Alemania y Francia, de acuerdo al impacto que generaban sus encuentros, exposiciones y bienales en la red. A la vez que se complementó el panorama con artistas internacionales que trabajan nuevas tendencias en Arte Digital, los artistas locales (Mendoza) que trabajaron transdisciplinariamente y – sobre todo- de manera performática. Así mismo, en la última etapa de la investigación se profundizó en algunos artistas que Bourriaud analiza en su Estética Relacional, principalmente en Rikrit Tiravanija. Para concretar este informe, entre tanto, se fueron realizando entrevistas informales a los escritores William Thayer Morel (UTM, Stiago) y Miguel Vedda (UBA, Bs.As.), ambos provenientes del ámbito de la filosofía e investigadores especializados en Estética y pensamiento crítico. Esto, sumado al asesoramiento permanente de las investigadoras María Ángeles Forcada (directora de este proyecto), Silvia Benchimol (directora de Investigación de la FAD) y de la Lic. en Ciencias Políticas y Sociales, Adela Britos.

En la actualidad, se están realizando las gestiones necesarias para concretar el proyecto en otra zona de Ciudad, también terrenos del FFCC. Para fines prácticos y a fin de dar cuenta a cabalidad de los procesos implicados, este informe detallará a continuación una descripción específica de las implicancias de la llegada del FFCC a Mendoza, haciendo hincapié en las determinantes particulares para los dos casos en que se proyectó la obra. Esto es, en Ciudad y en Palmira.

III.1.a. Los Durmientes de Ciudad

El proyecto “Los Durmientes” es una intervención urbana que –como se indica en el proyecto adjunto en el anexo de este informe- se inserta dentro de una serie de investigaciones y obras realizadas (y expuestas en Santiago de Chile, en Cochabamba, Bolivia y en la Ciudad de Mendoza), que buscan la articulación de arte y tecnología en muestras de carácter experimental. Al igual que las obras anteriores, “Los Durmientes” es diseñada para su lugar específico, social e histórico. A través de la integración de dos áreas artísticas y culturales: las artes visuales y la música contemporánea, recursos de alta tecnología y un lenguaje técnico ingenieril, la transdisciplinariedad y horizontalidad de la propuesta artística busca abrirse al encuentro ciudadano. De allí su carácter interactivo-público y su propuesta de reflexión e intercambio entre los distintos sectores de la cultura, desde donde cobra valor la convergencia entre arte, nuevas tecnologías, memoria histórica y sociedad actual. Mas la relevancia específica de esta muestra está, entonces, dada por las características simbólicas del lugar escogido. Estas últimas son las que se abordarán a continuación, desde su aspecto histórico, principalmente.

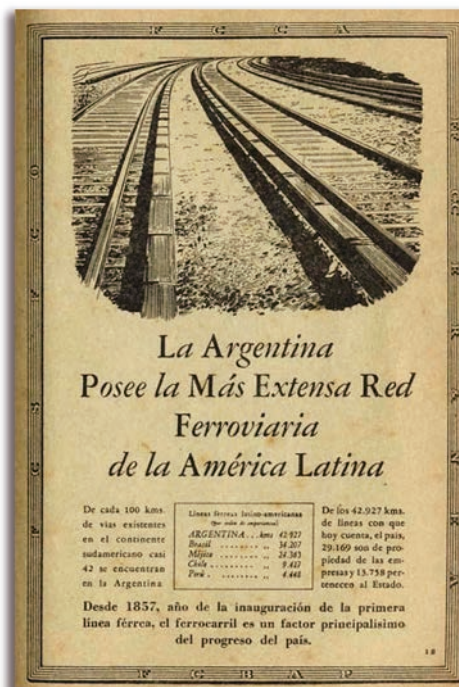


Ilustración 9: De cada 100 Kms. de vías existentes en Sudamérica, 42 Kms. pertenecían a la República Argentina. Pero de los 42.927 Kms de trazado ferroviario argentino, sólo 13.758 pertenecían al Estado. El resto era privado.



Ilustración 10: Festejos populares con motivo de la llegada de Ferrocarril a San Rafael - Mendoza 1903

Si en 1853 el Gobierno Provincial de Buenos Aires atiende la solicitud de iniciativa y capitales netamente argentinos y otorga la concesión para construir la primera línea férrea, una vez llegado el ferrocarril a la ciudad de Mendoza, en 1885, se genera una versión particular del proceso económico, político y social en el cual derivó aquella promesa de desarrollo civilizador

y unificador del país. Hay desarrollo de la ciudad y fundación de nuevas zonas paralelo a la ampliación de los caminos de hierro. Pero Mendoza no

queda ajena a quejas sociales y protestas sindicales de este corrosivo proceso desde el Estado empresario, la nacionalización de los ferrocarriles y el ulterior neoliberalismo global. Problemas relacionados con el cambio de propietarios,



Ilustración 11: Estado del interior del Edificio de la Estación FFCC de Ciudad- Mendoza, previo a su clausura en 2010.-

usuarios, gremios, balances negativos y, finalmente, el estado de abandono o estancamiento en que hoy se encuentra queda plasmado en la propia imagen de la Estación Mendoza del Ferrocarril ex San Martín (Ciudad de Mendoza).

Tanto la estación de trenes de Ciudad Mendoza como la Estación de Palmira, pueden ser consideradas –cada cual en su contexto urbano próximo- **“la imagen”** que dicho lugar obtiene proveniente de

toda una historia nacional e internacional, cargada de matices que mucho tienen que relatar acerca del particular paisaje de la sociedad actual.

III.1.b. Los Durmientes de Palmira

Para el caso de la ciudad de Palmira, localizada en el importante corredor carretero y ferroviario que une a Buenos Aires con la ciudad de Mendoza y con Santiago de Chile, la carga significativa del FFCC y “sus historias” es teñida de matices propios. Esto hace que la intervención artística encuentre allí otro “lugar específico” y un sentido diferente.

La Ciudad de Palmira (20.000 habitantes) es la tercera por su grado de importancia en el este mendocino. Junto con localidades cercanas, San Martín y La Colonia, constituyen un conglomerado urbano de alto protagonismo para “el gran Mendoza”. Desde la llegada del ferrocarril a la Provincia en 1885, Palmira tuvo trascendental importancia como centro ferroviario. En años sucesivos, se construyeron la estación de pasajeros y carga, se instalaron depósitos de locomotoras y talleres, a tal punto que la ciudad creció al amparo de la actividad ferroviaria y se convirtió en un centro de servicios comerciales, personales, financieros, de salud, educación, con fuerte influencia en las áreas rurales inmediatas. En 1959, luego de la incorporación de locomotoras diesel, Ferrocarriles Argentinos determinó el traslado de todos los talleres a la Ciudad de Mendoza. Desde ese momento Palmira comenzó a decaer, llegando a una difícil situación socio económica como consecuencia de



Ilustración 12: Imagen extraída del sitio on line de ALL: www.all-logistica.com.ar

UNIDADES ALL

UNIDADES

UP OESTE

Informaciones

Leandro N. Alem 50
 Palmira (5584)
 Teléfono: 02623 461708

- Unidades Ferroviarias
- Unidades Carreteras
- Terminales
- Red Ferroviaria

Principales Unidades

Central de Productos de Consumo y Contenedores
 Producto: Industriales

Región: Palmira - Alianza/Retiro

Referencias

— Red ALL — Ramal Fuera de Concesión ● Puerto ● Sede de UP ● Ciudades

Medio siglo más tarde, el 16 de julio del 2010, aparece en Palmira un importante Comunicado de Prensa⁹⁷: “Ya se *firmaron los contratos de obra que*



permitirán a la Ciudad de Palmira la ejecución de la primera etapa del Parque de Servicios e Industrias Palmira (PASIP). El proyecto fue pensado en la época de los años 90' para combatir y disminuir el desempleo que dejó en ésta ciudad el cierre de los

ferrocarriles", rezaba el primer párrafo. El objetivo de PASIP, en su

45

aproximadamente 120 hectáreas estaba destinado a integrar más de 40 Pymes, consolidando, a futuro, el nuevo parque industrial.

El actual Gobernador Celso Alejandro Jaque firmó el acta de acuerdo por el cual el PASIP⁹⁸ inició sus actividades, a su vez, aseguró que *“el tren rápido para Palmira es el eje para mejorar las comunicaciones con Buenos Aires, en términos comerciales fundamentalmente, despertando el viejo anhelo de devolverle a la provincia la ansiada herramienta de intercambio comercial, sobre todo en un momento clave para el transporte multimodal”*. Fue Jorge Omar Giménez , Intendente de San Martín quien destacó que, por su ubicación sobre la ruta del corredor bioceánico y el nudo ferroviario que conecta a Chile con Argentina y el sur de Brasil, el PASIP es una obra esencial para la

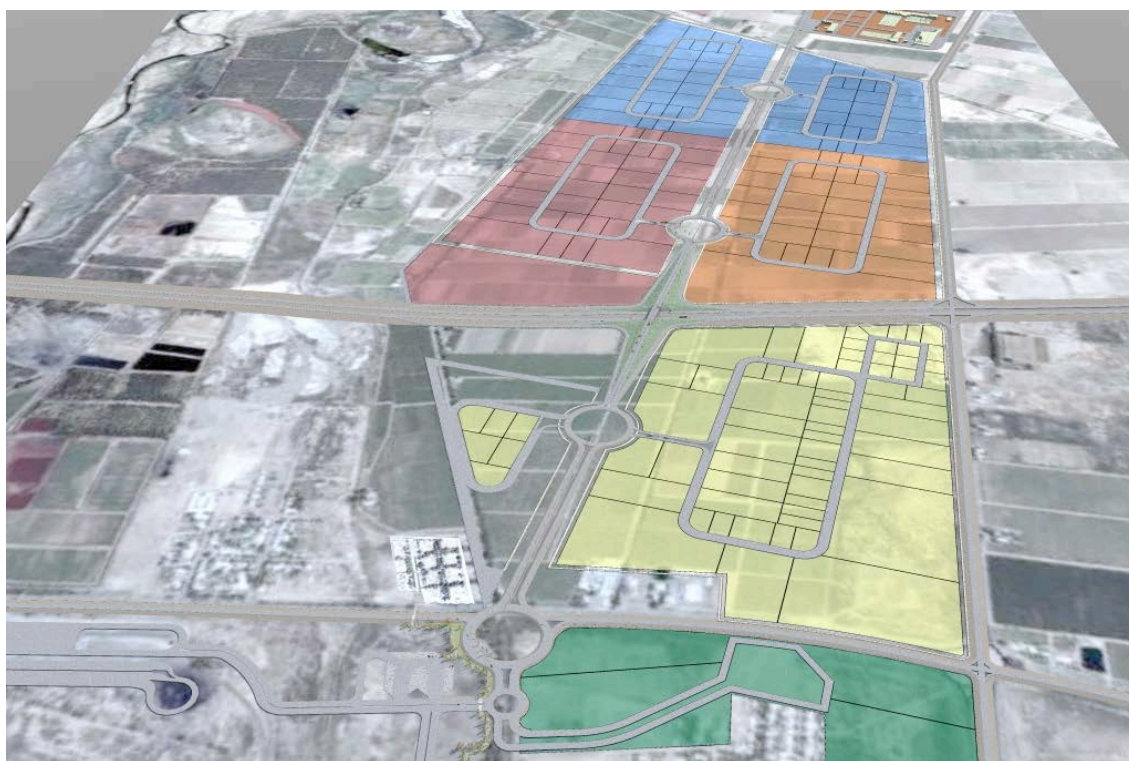


Ilustración15: Maqueta del PACIP que ofrece el sitio online <http://pasip.net/>. Palmira – Mendoza.

Provincia de Mendoza. Sería ésta una enorme generadora de fuentes de trabajo, en una ciudad como Palmira , muy castigada como consecuencia del cierre de los servicios ferroviarios en los años 90. Esta información fue ampliamente difundida por el Diario Los Andes⁹⁹, quien el 24 de julio titula: *“A partir de octubre vuelve el tren de pasajeros Buenos Aires- Mendoza”*. Y aclara que después de 17 años se reactivará el servicio, que el anuncio lo hizo el subsecretario de Asuntos Ferroviarios de la Nación y que la intención es mantener el viejo recorrido.

⁹⁸ <http://pasip.net/>

⁹⁹ Artículo disponible on line en la url: <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/7/24/un-504163.asp>

Pero el 19 de octubre del mismo reciente año, el Diario El Sol¹⁰⁰ titula duramente: “PESE A LAS PROMESAS: El tren Mendoza-Buenos Aires no estará listo este mes y será subsidiado”. En su desarrollo, el artículo expone frases tales como: *“El subsecretario de Asuntos Ferroviarios de la Nación [Antonio Luna] había anunciado que la línea se reiniciaría en octubre. Sin embargo, no hay plazos definidos”*. Aclara ciertos datos curiosos, tales como que *“el sistema estará subvencionado para evitar que el boleto cueste más que el del avión”* y da varias explicaciones correspondientes al porqué de las demoras que están afectando el cumplimiento de lo ofrecido meses atrás¹⁰¹. Aclara, entre otras cosas, el incidente de San Luis: *“El primer obstáculo del proyecto ferroviario fue la decisión del gobernador de San Luis, Alberto Rodríguez Saá, de presentar un proyecto de ley para expropiarle a la Nación terrenos del ramal General San Martín, donde obligatoriamente debería pasar el trazado ferroviario de marras”*¹⁰². Esto no dejaría de ser sólo un dato anecdótico, sino delataría las pugnas de intereses que hacen a la burocracia ser la protagonista de la mayoría de las decisiones que terminan postergando económicamente a los sectores sociales en ruina. Las autoridades provinciales admitieron que el ferrocarril no vuelve en octubre del 2010. *“Para ser prudente y evitar nuevas confusiones, no vamos a dar plazos y sólo diremos que el tema depende del Gobierno nacional y que nos han dado fe de que están trabajando en eso”*, explicó Quiroga al Diario El Sol.

Mendoza, desde su fundación motivada y concebida como una “ciudad de tránsito”; Una “estación de paso para cruzar la Cordillera de los Andes en el camino comercial que iba desde el Río de la Plata hasta Santiago de Chile”¹⁰³ Una ciudad cuyo foco de esperanza de prosperidad es –en estos términos- su ciudad de Palmira, se ve potentemente significada por su historia ferroviaria. Histórica, política y económicamente, el tren en Mendoza se ha convertido en todo un argumento que imbrica progreso y retroceso, accesibilidad y abandono. Se han trazado relaciones que, en su aplicación, no han logrado aún integrar el ámbito provinciano con el nacional e internacional, quedando esto todavía a nivel de promesa. Evidentemente, se está trabajando en ello, pero ¿Qué avatares llenan de fantasmagorías todos estos años de incertidumbre y cómo se sobrepone hoy todo un segmento social a la inercia de dichas circunstancias? Se han llevado a cabo estudios, se ha medido hasta el impacto

¹⁰⁰ Artículo disponible *on line* en la url: <http://www.noticiasaiic.com.ar/2010/10/el-tren-buenos-aires-mendoza-no-estara.html> ; <http://elsolonline.com/noticias/viewold/49746/>

¹⁰¹ *“Ya es octubre, y a dos semanas del Día D, desde el Ministerio de Infraestructura local salieron a admitir que, pese a que se está trabajando y a los plazos estipulados, el tren Buenos Aires-Mendoza aún no tiene fecha de inauguración ya que están demoradas la compra de los vagones y la refacción de las vías y estaciones. Es que, según comentó Sergio Quiroga, asesor del ministerio, el Gobierno nacional está estudiando las distintas ofertas para comprar el material rodante. Entre las propuestas está la posibilidad de adquirirlo en España, Portugal o China.”*

¹⁰² El mismo diario aclara: *Según comentó el asesor de Francisco Pérez, lo de San Luis no es un problema. No sólo ocurre que la Nación tiene competencia sobre esos territorios, sino que, además, el tren no pasaría por la zona en litigio. El mismo Schiavi argumentó tiempo después: “Las tierras y los edificios del Ferrocarril son patrimonio de todos los argentinos y no pueden ser expropiados por un gobierno provincial, como pretende hacer San Luis”*

¹⁰³ <http://www.ciudaddemendoza.gov.ar/la-ciudad/historia>

territorial de la privatización del FFCC¹⁰⁴. Es un hecho que el FFCC vuelve, pero así mismo, sobra decirlo, no ha regresado aún.

III.1.c. Los Durmientes en Ciudad otra vez

¿Por qué sería apropiado llevar a cabo el proyecto “Los Durmientes” en este contexto? Se citará a continuación una idea principal que se mantuvo en los dos proyectos presentados bajo el nombre de “Los Durmientes”.

Existe a primera vista una relación de **inadecuación** entre la forma y técnica con que “Los Durmientes” se plantea como obra de arte y el contexto social producido por el modelo político-económico neoliberal en su versión mendocina. Dicha **inadecuación** no se produce por la lógica interna del “mundo del arte o sus reglas de juego” -que históricamente tienden a expandirse inclusiva e invasivamente-, sino más bien **a una determinante local** que se hace visible cuando examinamos el circuito artístico internacional. Ya el arte argentino, en su calidad de arte Latinoamericano, tiende a aparecer como *elemento “exótico”* en ciertos circuitos del primer mundo; tan exótico como exógeno le es a Argentina el sistema económico que la rige. Mendoza, particularmente, responde al mercado mundial en estos mismos **términos de “exotismo”**: aparece como reducto de producción semi-artesanal cuya imagen anacrónica se vuelve turísticamente atractiva gracias a los **inversores que explotan esta apariencia provinciana**. La sociedad y la cultura en Mendoza ingresan en esta lógica, invadidas por la misma imagen que el turismo pretende conservar por **intereses económicos**.

Pero la globalización también tiene otra cara: **¿desde dónde y cómo nos llegan las imágenes de nuestra propia sociedad? ¿cuál es la mirada del ciudadano de Mendoza y para qué tipo de imagen está preparada?**

Esto plantea el problema en términos ya de producción y recepción de la imagen de arte. Quienes trabajan en el área de *marketing* y publicidad bien manejan el funcionamiento de este lenguaje, pero ¿debe ser este comportamiento ajeno a la formación del artista visual? La imagen de la publicidad transforma al sujeto en un usuario, asumiendo el imperativo del consumismo. El arte, que **no tiene vocación de mercado**, también opera con la imagen, pero la experiencia estética consiste en transformar al sujeto en un nuevo sujeto. Es decir: en **obrar significativamente en ese individuo, en ese ciudadano cuya mirada ya está entrenada en un cierto tipo de recepción**.

¹⁰⁴ **Lic. Berta María Emma Fernández**. Investigadora del Instituto de Geografía, F.F. y L. - U.N. Cuyo. Mendoza. Jefa de Departamento de la Dirección de Ordenamiento Territorial de la Municipalidad de General San Martín. Mendoza, Argentina.

IV. PERSPECTIVA EXPERIMENTAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Algunas reflexiones críticas

IV.1. Estado de crisis performática

El marco descrito en el punto anterior advierte una situación que en principio puede sonar obvia: un estado de *crisis performática*¹⁰⁵. Para analizar dicha crisis cabe realizar una pregunta, que tal vez suena retórica, pero que no constituye en sí una certeza. La pregunta es la siguiente “¿No es el capitalismo una poderosa máquina de desterritorialización que genera nuevos modos de territorialización?”¹⁰⁶ Y si acaso lo es ¿es lo único que responde a ser interpretado como “maquinaria de desterritorialización / territorialización? ¿A qué idea de “territorialidad” refiere(n) estas máquinas? Queda planteado como interrogante hasta acá, para regresar al “objeto”, a “la cosa” u “hecho” artístico que hace de motor a esta reflexión. Se volverá al tema posteriormente.

Existen clichés muy arraigados al concepto de arte bajo el cual funciona aún hoy en Mendoza el sector más estable de la institución Arte. Cabe aclarar en primer instancia, que se considera acá algo así como la “Institución Arte” dentro del mismo “*close up*” al que responde la “*noción de campo*” en Bourdieu. Así, el “campo arte” tiene su sector institucionalizado. Dicho sector, para nombrarlo en términos concretos, es el correspondiente a quienes pregnadamente aparecen como productores de arte en las muestras (pintura, escultura, grabado) que, por ejemplo, suelen encontrarse ofertadas en la publicación mensual llamada La Guía Cultural de Mendoza.¹⁰⁷ Estos “agentes” (expositores) constituyen “la institucionalidad”, pero no por el hecho de participar del circuito institucional galerístico, sino –sobre todo- porque coinciden además en su mayoría con los “formadores” de artistas, pues son los catedráticos de la única Institución de educación artística en Mendoza. Desde el circuito académico y desde el galerístico (sea este último “comercial” o “estatal”), estos “agentes institucionalizantes” se ordenan bajo ciertos clichés de una manera completamente anacrónica.

Nociones tales como “autoría”, “originalidad”, el “novum” (como último estandarte del progreso y la visión evolutiva de una cultura naturalizada), la “contemplación”, la “expresión de una singularidad”, la figura del “genio”; todas ellas colaboran en conservar un sistema (arte) con -al menos- dos formas de corrupción: 1. La malversación de su “capital simbólico”, en tanto artistas que se predicán pero no se ejercen como tales. 2. La deshonestidad al conservar (antigüedad académica) y refundar (en cada “nueva” muestra) la autorreferencialidad de su rol “ejemplar” frente al “educando”. Es evidente acá que lo que menos importa es la capacidad de participación histórica del sujeto social, actividad en la cual sí tiene mucho por hacer el artista en tanto productor

¹⁰⁵ En torno a la palabra crítica y a la idea de crítica / crisis se volverá en la parte V, a fin de hacer de ella “el asunto” de este análisis.

¹⁰⁶ Esta pregunta es planteada por Slavoj Žižek en su libro *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*; disponible *on line* en:

<http://es.scribd.com/doc/29078256/Slavoj-Zizek-Organos-Sin-Cuerpo-Sobre-Deleuze-y-Consecuencias>

¹⁰⁷ Guía Cultural de Mendoza. Disponible *on line* en: <http://www.cultura.mendoza.gov.ar/cultura/>

de cultura (una vez que descubra la falsedad de su propia “torre de marfil”; cosa bastante difícil).

¿Por qué esta “denuncia” explícita acerca de los “secretos” del sistema artísticos? ¿Se está planteando acá un discurso “contraoficial”? No. No es lo mismo tener un discurso contrasistémico que una visión deconstructiva.

La acción vertical exclusiva y el hermetismo institucional del sistema arte en Mendoza provoca –es sabido– su reacción. Con esto, lo que se consigue es, por su puesto, re-afirmar la autoridad. Por eso son cada vez más los movimientos “contrahegemónicos”, “contraoficiales”. A la rígida elite cultural se le “contrapone” lo alternativo. Esto último genera una identificación con los discursos “minoritarios” y someten la actividad artística, transparentada en la tematización de “el otro” (género, etnia, clase, etc.), a la reappropriación por parte del “campo-legitimador”. Por este motivo basta con enunciar los clichés sostenidos por el segmento más rancio del arte en Mendoza –el que coincide con su permanente pretensión de actualización– para saber cuáles son los clichés que atraviesan también el sector “re-activo”, denominado “alternativo”. Esta bipolaridad es patológica y sintomática a la vez: en el “campo” del arte no todo tiene cabida.

Pero mejor aún, la idea de arte como acción política, como encuentro, como generador de sentidos múltiples en el sinsentido o como actividad comunitaria no tiene ya ninguna relación con estos “altercados” propios de un sistema despreciable (por su ineficiencia y su ineptitud).

“...La verdadera utopía surge cuando la situación no puede ser pensada, cuando no hay camino que nos guíe a la resolución de un problema. Cuando no hay coordenadas posibles que nos saquen de la pura urgencia de sobrevivir, tenemos que inventar un nuevo espacio. La utopía no es una especie de libre imaginación. La utopía es una cuestión de la más profunda urgencia. Eres forzado a imaginarlo como el único camino posible y eso es lo que necesitamos hoy...”

Žižek!
Zeitgeist Films¹⁰⁸

Se revisó ya en este informe cómo Bourdieu resiste a la idea de máquina: “...Un aparato es una máquina infernal, programada para alcanzar ciertos objetivos. (Ese fantasma del complot, la idea de que una voluntad demoníaca es responsable de todo lo que sucede en el mundo social, frecuente el pensamiento «crítico»). El sistema escolar, el Estado, la Iglesia, los partidos políticos o los sindicatos no son aparatos, sino campos.”¹⁰⁹ En

¹⁰⁸ Discurso de Slavoj Žižek en la UBA, documentado Žižek!: <http://youtu.be/0IDPjn0pTqg>

¹⁰⁹ BOURDIEU, Pierre. *La Lógica de los Campos*. Zona Erógena. N° 16. 1993.

referencia a este fragmento –y a su continuación en la entrevista- se planteó un número de interrogantes. Una de ellas era la siguiente: ¿Se puede acaso concebir una situación de campo diferente a “la excepción”¹¹⁰ que marca Bourdieu?

IV.2. El lenguaje en crisis

En el año 2002, Belén Gache¹¹¹ es invitada a realizar una ponencia¹¹², en el marco de la exposición Arte y Política en los '60 cuyo curador fue Alberto Giudici¹¹³. En dicha ponencia, bajo el subtítulo de “Sociedades de la vigilancia y sociedades de control”, Gache expone lo siguiente: *“Michel Foucault analizaba dos tipos de sociedades. La sociedad disciplinaria, que se caracteriza por la presencia de lugares de encierro: cárceles, escuelas, hospitales, etc. Y otro tipo de sociedad: la sociedad de control. Y este término lo toma de William Burroughs. La sociedad de control se basa sobre una serie de sistemas impuestos: incluso sistemas de micro-control, hábitos en el pensar, hábitos del vestir, hábitos alimenticios, etc. Y también, por supuesto, hábitos en el lenguaje. Estos hábitos se reproducirían al igual que un virus.”* Y prosigue: *“La máquina de control que cita Burroughs es la maquinaria (policíaca, educacional, sanitaria, etc.) usada por un grupo de poder para mantenerse en el poder. (La máquina de control funciona en forma muy parecida a la ideología althusseriana, es decir, como un conjunto de acepciones compartidas que mantienen a las estructuras sociales unidas. Mientras que el aparato represivo del estado pertenece al dominio público, el aparato ideológico del estado lo hará en el dominio privado).* Posteriormente, la escritora española-argentina, prosigue con la idea de que *“el arte debe crear armas imaginarias para resistirse a los poderes establecidos”*, entre otras frases concluyentes.

En determinado momento de su ponencia Gache recuerda un pasaje de Lewis Carroll:¹¹⁴

"(...)
--Cuando yo uso una palabra --insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdeñoso-- quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.
--La cuestión --insistió Alicia-- es si ud. puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
--La cuestión --zanjó Humpty Dumpty-- es saber quién es el Amo..., eso es todo.
(...)"

Disponible On line en :

<http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/cp/tecadm/La%20l%F3gica%20de%20los%20campos%20%20Entrevista%20a%20Bourdieu.pdf>

¹¹⁰ “Cuando el dominador logra anular y aplastar la resistencia”. Pierre Bourdieu, Op Cit.

¹¹¹ <http://belengache.net/>

¹¹² <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/arteypolitica60.htm>

¹¹³ <http://www.resonancias.org/content/read/9/arte-y-politica-en-los-60-en-buenos-aires-por-hector-loaiza/>

¹¹⁴ CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo*. Cap.6

Luego Gache vuelve a Burroughs para señalar que: *“todo lenguaje lleva implícita una violencia y que el único antídoto contra la misma es el silencio.”*

Antes de desarrollar esta “idea del silencio como antídoto”, un repaso: En el inicio de este ítem del informe se enunció lo siguiente: Existe un estado de *crisis performática*¹¹⁵. Dicha crisis se puede relacionar con la pregunta deleuziana *“¿No es el capitalismo una poderosa máquina de desterritorialización que genera nuevos modos de territorialización?”* A su vez, dicha pregunta, conduce a otras dos: Si acaso lo es ¿es lo único que responde a ser interpretado como “maquinaria de desterritorialización / territorialización? ¿A qué idea de “territorialidad” refiere(n) estas máquinas?

Belén Gache comenzó su ponencia analizando las relaciones entre Arte y Política. Allí, Gache explicitó algunas consideraciones acerca de esta idea de desterritorialización/territorialización, en relación a Derrida y a Deleuze:

“La política es entendida como un discurso fuerte que se alinea (en términos derridianos) del lado del Logos, de la Voz, de la Ley, del Yo-Digo-la-Única-Verdad.

El arte, en cambio, es el quiebre de todo discurso del Uno (silencio, margen, resistencia).

La política contesta; el arte pregunta. La política cierra; el arte abre. La política tiene certezas; el arte tiene dudas.

Hablar de arte político ¿sería una contradicción?

*Definitivamente no. Todo arte es un acto de resistencia frente a un discurso que se pretenda único. Todo arte debería entenderse como desterritorialización de este tipo de discurso.”*¹¹⁶

Una primera idea será, entonces, que el arte es desterritorialización de un discurso que se pretende único, logocéntrico (falocéntrico, se podría añadir). Desterritorialización de “la verdad”, de las certezas, de las respuestas. Desterritorialización de la política entendida en estos términos. Pero también hay otra idea acá. La idea de silencio: *¿Cómo no hablar?* –para ponerlo en términos derridianos, otra vez-. Idea de quiebre de todo discurso del Uno, idea de apertura, idea de incertidumbre.

Pero también Gache repara en la “esquizofrenización” de Deleuze-Guattari, la que se da tanto en el campo del inconsciente como en el campo social y que produce un quiebre de códigos tanto en las relaciones familiares como en las del Estado. Respecto de esto dirá: *“La similitud entre capitalismo y esquizofrenia se da en que ambas instancias emiten flujos descodificados y desterritorializados. La diferencia entre ambas es que el capitalismo intenta reterritorializar dichos flujos en su poderosa axiomática abstracta de valores y de cantidades monetarias, mientras que el esquizofrénico emprende por el contrario, la fuga de todo territorio codificado e intenta desterritorializarlo*

¹¹⁵ En torno a la palabra crítica y a la idea de crítica / crisis se volverá más adelante, a fin de hacer de ella “el asunto” de este análisis.

¹¹⁶ GACHE, Belén. *Op cit.*

todo”¹¹⁷. Así, mientras que la meta del Estado es disciplinar, totalizar, unificar y dominar, el arte actuaría –como el esquizofrénico- sólo desterritorializando.

¿Qué significa esto para Gache? Que el arte emite flujos descodificados en(tre) el lenguaje y el imaginario cotidiano. Medio opresor habitado por clichés y estereotipos que *“juegan un rol tan significativo en nuestra formación como sujetos sociales y que van armando una verdadera dictadura del discurso. El arte se sitúa en el lugar del conflicto semiótico y de la consciencia de la capacidad de los signos para afectar creencias sociales (...) El arte libera fuerzas (...) Hace explotar el discurso del Logos y desautoriza la identidad totalizante, la interpretación habitual y es, en cada caso, conflictuante. Denuncia, ante todo, el presunto derecho a la propiedad del sentido y la pretensión de plenitud y veracidad de los enunciados.”* Y prosigue: *“Devenir artista es quebrar automatismos, dar visibilidad a los costados invisibles o silenciados”*. Finalmente, se puede deducir, el arte desconoce la autoridad unívoca del discurso, pero no la violencia que imprime en ello.

¹¹⁷ GACHE, Belén. *Op cit.*

V. MOMENTO DECONSTRUCTIVO

V.1.a. Arte crítico sí. Pero ¿cómo? Linealidad de la construcción racional

*“Sin embargo, éste no fue siempre el orden esperado de las cosas. Durante cientos de miles de años, la humanidad vivió sin una línea recta en la naturaleza. Los objetos en este mundo resonaban unos con otros. Para el hombre de las cavernas, el griego montañés, el cazador indio (de hecho, incluso para los chinos de Manchuria de nuestros días), el mundo tenía múltiples centros y era reverberante. Era giroscópico. La vida era como estar dentro de una esfera, 360 grados sin márgenes; nadar bajo el agua o hacer equilibrio en una bicicleta. La vida de las tribus era, y sigue siendo, conducida como un juego de ajedrez tridimensional; sin prioridades piramidales. El orden del tiempo antiguo o prehistórico era circular y no progresivo. La imaginación acústica moraba en el reino del flujo y reflujo, el **logos**. El hecho de que un día se repitiera al amanecer era una bendición. Mientras este mundo comenzaba a completarse para los primeros primitivos, el oído de la mente comenzó a dominar en forma gradual la vista de la mente. El habla, antes de la era de Platón, era el depósito glorioso de la memoria.”*¹¹⁸

Una de las cosas que desde un comienzo entraron en conflicto en la intervención Los Durmientes es haberla imaginado como un “objeto sonoro” y, posteriormente, haber investigado las posibilidades de articular la composición electroacústica con imágenes. Porque entonces se plantean varias dudas. ¿Es necesario sobredeterminar el lugar, el sitio de emplazamiento, con otro contenido visual extra al que ya está entregando la estación de FFCC? Claro está, la intervención fue concebida para las ruinas de la Estación Belgrano y luego fue completamente resemantizada al proyectarla en Palmira.

Pero queda una cuestión a analizar y es gracias a la imposibilidad de haberla efectuado aún que puede esto quedar enunciado a nivel de pregunta. Como si de algún modo este pedazo de informe pasara a ser croquis aún.

La situación planteada a modo de “Introducción” a este Informe condensaba los diferentes discursos que hoy entran en la producción de imágenes. ¿Significa esto que la imagen visual ya no sirve? Evidentemente, no se trata de esto. Pero así como se ha planteado la *desobra*¹¹⁹, la desaparición

¹¹⁸ McLuhan, Herbert Marshall – POWERS, B.R. La Aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el sXXI. Editorial Gedisea, Barcelona, 1993. ; p.50. Disponible *On line* en: <http://es.scribd.com/doc/47940059/La-Aldea-Global-Marshall-Mcluhan>

¹¹⁹ La idea de *desobra* puede rastrearse en los estudios literarios de Maurice Blanchot, en El libro que vendrá (1992), por ejemplo. Blanchot escribe acerca de la literatura enfrentada a su

de la obra en su circulación, la efectividad potencial de lo efímero como acontecimiento o la preeminencia del proceso constructivo sobre el producto (sobre todo en las acciones performáticas), también puede –y es pertinente– reflexionar en torno a la relación imagen visual/imagen sonora.

V.1.b. Espacio y oralidad

Es muy interesante al respecto lo que plantea McLuhan¹²⁰ en su libro La Aldea Global, sobre todo, en el capítulo El espacio visual y el espacio acústico. Allí se lee: *“Tal como los psicólogos entienden la relación de los sentidos, el sobreestímulo y el subestímulo pueden hacer que el pensamiento se separe del sentimiento. Se puede considerar el hecho de dormir como un debilitamiento de una o dos entradas sensoriales. Por otro lado, la hipnosis es un ataque continuo a uno de los sentidos, como el toque de tambor de una tribu. Los torturadores modernos en Chile someten a sus prisioneros colocándolos en celdas donde todo (las paredes, el mobiliario los utensilios Y los cubreventanas) es blanco. En Vietnam, los interrogadores comunistas descubrieron (al igual que los Interrogadores policiales de todo el mundo) que las palizas inesperadas y las descargas eléctricas fortuitas creaban picos agudos de ansiedad fluctuante y, por lo tanto, una convicción incondicional.”* Y a continuación dice: *“Sin saberlo los norteamericanos han creado el mismo tipo de violencia para sí mismos. El hombre occidental piensa con una sola parte de su cerebro y congela el resto. Al pasar por alto la cultura del oído, que es demasiado difusa para las jerarquías categóricas del lado izquierdo del cerebro, se han encerrado en una posición donde sólo es aceptable la conceptualización lineal”* Finalmente: *“Lo que queremos decir es el que el ojo humano parece ser el padre de la lógica lineal. Su misma naturaleza alienta el razonamiento por exclusión: algo está en este espacio o no lo está.”*¹²¹

La relación entre el oído y el lenguaje tiene un amplio desarrollo. No es casual que Roland Barthes hable de “La muerte del autor” en El Susurro del Lenguaje¹²². Tampoco es casual que Sigmund Freud centre su confianza en el oído, mediante la técnica de “*atención flotante*”¹²³. Theodor Adorno (1903-1969) dedica gran parte de su obra a la filosofía, los escritos y una sociología de la música. Es también “el concepto de música” el que atraviesa (se podría decir, vertebralmente) la filosofía de Nietzsche (1844-1900), quien fue músico, filólogo, filósofo y escritor (poeta). En Dispositivos pulsionales, de 1981, Jean François Lyotard, desarrolla un muy interesante ensayo llamado “Varios silencios”, donde incorpora la percepción del oído a su psicoanálisis de filiación lacaniana.

propio silencio: la “*desobra*” que habita su centro. Plantea una visión del hecho literario basada en la disfuncionalidad del lenguaje que, en un movimiento contradictorio, usa las palabras que solicitan la ausencia de la palabra. La obra coincide con su vacío y el libro con la falta de libro.

¹²⁰ Herbert Marshall McLuhan (1911–1980); escritor y filósofo canadiense.

¹²¹ McLUHAN, Herbert Marshall – POWERS, B.R. . *Op.Cit.* pp.51y52

¹²² BARTHES, Roland. Disponible On line en : <http://es.scribd.com/doc/6708190/BARTHES-El-Susurro-Del-Lenguaje>

¹²³ FREUD, Sigmund. *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*. Disponible On line en : <http://es.scribd.com/doc/55510980/Consejos-Al-Medico-Sobre-El-Tratamiento-Psicoanalitico>

¿Y qué puede haber de interesante en la audición para las artes visuales? El desarrollo de esta pregunta sería eterno. De momento se señalará, específicamente, la espacialidad.

“La estructura del espacio acústico es el espacio natural de la naturaleza desnuda habitada por las personas analfabetas. Es como el “oído de la mente” o la imaginación acústica que domina el pensamiento de los humanos pre-y post-alfabetos (un vídeo de rock tiene tanto poder acústico como una danza watusi). Es discontinua y no-homogénea. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados en forma simultánea con centros en todas partes y ningún límite. Al igual que la música, tal como lo explica el ingeniero Barrington Nevitt, el espacio acústico no requiere ni prueba ni explicación alguna pero se hace manifiesto a través de su contenido cultural.”¹²⁴

McLuhan lee la historia del mundo occidental como la creciente especialización lingüística, donde la imprenta ha jugado el rol de homogenizar el discurso. La oralidad decae desde la cultura manuscrita medieval (la que McLuhan describe como oral/aural) con la tecnología de Gutenberg. Desde allí, se establece una sistemática del lenguaje, una normalización de la forma de pronunciar y un significado definido para cada palabra. La “buena” gramática como el sentido “correcto”, se adueña de la discursividad con la aceptación masiva del libro, que data de los siglos XIV y XV. Allí, todo conocimiento no clasificado fue ocultado en el “inconsciente colectivo”. Sea en el cuento popular, en el mito o en posteriores apariciones bajo la forma de reacción romántica. Queda determinada así la linealidad del pensamiento que se inscribe bajo la forma de textos normalizados, regulados.

V.2.a. Normalizaciones y estado de excepción

Acá se torna muy interesante indagar en los ulteriores desarrollos de la producción escritural de Walter Benjamin, Deleuze y Derrida. Y resultan particularmente atrayentes para este informe, algunas ideas desarrolladas por William Thayer Morel¹²⁵ en uno de sus últimos libros: *Tecnologías de la Crítica*¹²⁶.

Cuando Thayer expone la relación entre crítica y vida, refiere a la siguiente expresión benjaminiana: *“nuestra tarea histórica consistirá, entonces, en suscitar la venida del verdadero estado de excepción”*. Respecto de esta, explica: *Benjamin alude a una excepcionalidad sin soberanía, a una suspensión de la regla, del derecho, ya no como resorte constitutivo del orden jurídico soberano que conserva, funda o refunda el derecho, sino como potencia suspensiva, no jurídica, no judicativa que se libre incondicionalmente*

¹²⁴ McLuhan, *Op Cit.*, p58

¹²⁵ <http://alcances.cl/curriculum.php?id=28>

¹²⁶ Thayer, Willy: *Tecnologías de la crítica*. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze. Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2010.

a un acontecer sin marco.”¹²⁷ Y refiere, entonces, a la descripción que Deleuze hace de la vida “en su instante”, en “su afirmación continua”¹²⁸, un ensamblaje, un montaje, explicando: “Porque como ensamblaje la vida, su afirmación, es irreducible a la diferencia presencia / representación, condicionado / incondicionado, espontaneidad / ley, excepción / regla, mediato / inmediato.” Y dice: “Es en los hiatos, las intermitencias, vacilaciones y estratos de ese montaje, en los bordes, los términos, las orillas, que la vida oscila, funciona. Funciona en los hiatos como hiato, cortes-flujo o pliegues que se definen por la escisión. Esta última no es un corte simple que cree polos binarios, diferencias representacionales. Se trata de una cisión que ‘relanza los términos por ella creados unos sobre los otros’ (Deleuze) infectándolos mutuamente, de manera que nacen ya sin la posibilidad de constituirse como mismos, dislocados de la identidad o de la presencia así de sí”¹²⁹. Esta es la idea de intervención de la linealidad del discurso: **suspensión**; que no hace síntesis.

La relación entre “verdadero estado de excepción” y el ensamble-vida no es casual. El verdadero estado de excepción, en Benjamin, es aquel momento no fundacional. Es lo que plantea al hablar de huelga general obrera, de suspensión del juicio y no de aplicación de un juicio como momento fundacional, como oportunismo que viola la ley para refundarla. Es la suspensión total de las relaciones de poder (en su discursividad política, social, cultural, histórica) y tiene lugar en la irreductibilidad de la vida. La vida en su virtualidad, que no se vuelve homogénea ni es reductible a la censura de su representación en la linealidad de una gramática “correcta”, de una textualidad “buena”, de una estética “canonizada”, según lo ordene la razón.

*“Si en algo ha de consistir la vida en sí, su cifra, su imagen lo será en la constelación, el montaje, la virtualidad de tecnologías, marcos y entre-marcos; constelación no reductible a una suma o síntesis general que medie o trascendentalice los términos y virtualidades en una categoría general (...) cifra crispada de la vida (bíos) que no se estabiliza dialécticamente en una totalidad o proceso de síntesis y más bien vacila en su multiplicidad”*¹³⁰ Esta idea de vida que no hace síntesis, es la que escapa a la sistematización que de su idea hace la jerarquización tradicional del discurso conservador tesis/antítesis. Esta es la idea “descentrada” que escapa al logos. Vida/muerte, tensión /distención, bíos/biós¹³¹, son todos pares oposicionales tradicionales que pertenecen al organismo en relación a un centro. No obstante existen también las tensiones y distensiones en un “escenario sin (función) centro, donde la virtualidad de la vida no es relativa, ni en primer ni en última instancia, ni a una mediación general, ni a un fundamento irreducible en torno al cual ésta vacila”. Este es el

¹²⁷ Thayer, Willy. *Op.Cit.* Nota 10, p.186.

¹²⁸ Jortack-Taich Dawson, Jessica. Entrevista a Willy Thayer. “Respecto de lo afirmativo, es una modulación de lo deconstructivo que desarma sin fundar, sin reaccionar o ser “reactivo a”. O sea, sin dialéctica, que siempre es fundante, reactiva o “crítica de”. Lo deconstructivo no es deconstructivo de esto o esto otro; ni tampoco funda en su devenir. No hay deconstrucción de la metafísica, o de las ciencias sociales, o de el estructuralismo. Si lo lees así, entonces ya abandonaste lo deconstructivo que es no está referido a A, ni va a fundar B. Esto es difícil, pero es así.” - Willy Thayer, 2011.

¹²⁹ Thayer, Willy. *Op.Cit.* p.14

¹³⁰ Thayer, Willy. *Op.Cit.* p.19

¹³¹ Thayer, Willy. *Op.Cit.* p.p. 19 y 20

modo en que Thayer propone considerar la virtualidad de la vida: como constelación de tecnologías en coexistencia, irreducibles entre sí. Donde cualquier reducción, **cualquier síntesis**, no es más que otra tecnología que hace constelación en la idea de vida.

Idea de vida que no es anterior/posterior, ni preside/precede a sus “*tecnologías de vida*”. Vida que es inmanente a “*las tecnologías de vida, en cada caso y –que aparece, relampaguea- en la crispación de unas con otras*”; vida que “*tampoco se estabilizan en una mediación general o síntesis*”. A esto apunta el concepto de virtualidad: “*Virtual no sólo es la vida que crece inmanente a las tecnologías. Virtuales son las tecnologías mismas en devenir, lejos de toda identidad pero en el cruce de muchas*”¹³² - explica Thayer.

Este asunto es en la práctica teórica algo difícil de aceptar; sobre todo debido a los intereses del sectarismo contraoficial. En ello, otra vez el discurso contrahegemónico repite el movimiento conservador de su posibilidad de ser: el discurso hegemónico contra el cual se levanta. Precisamente esta es la gracia de la deconstrucción con que Derrida marca una apertura en el discurso conservador: discurso conservador de las categorías que lo jerarquizan y lo centran en el lugar de quien sanciona, ostentando auto-ratificarse y autofundarse en dicho lugar. Este es –tal vez- el momento más difícil de aceptar, sobre todo, en relación a la lectura que Walter Benjamin hace de la historia; puesto que implica una concepción del materialismo histórico que –siendo una reflexión nítida e insoslayable- parece inadecuarse demasiado a los intereses del consabido “discurso contraoficial”. Termina (de)mostrándose en el exilio más radical: inútil, descentrado, desestabilizador. Se trata de la idea de “suspensión de la dialéctica” en la propia lectura histórica de Walter Benjamin, que a continuación se repasará.

V.2.b. Estética fascista y noción de progreso

Los escritos de Walter Benjamin han sido producto de numerosos análisis, por la actualidad de su mirada. En el ámbito de la producción artística, sus textos corren el riesgo de ser ya sometidos a un proceso de institucionalización¹³³. Es admirable hoy la perspicacia con la que se adelantó a

¹³² Thayer, Willy. *Op.Cit.* p.21: “La vida, su virtualidad, no sería reductible ni a una tecnología privilegiada ni a un afuera de las tecnologías ni a una síntesis de ellas, tal afuera, **tal síntesis o tecnología privilegiada constituiría una tecnología más de la virtualidad**, un afuera vicario”.

¹³³ BENJAMÍN, WALTER. *Discursos Interrumpidos en La Obra de Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica*. Primera Edición: 1972. Edición Electrónica disponible *on line* en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> p.p. 1-25. Este escrito de Walter Benjamin es ya referencia ineludible en cualquier escuela de arte. En él, el autor explica el modo en que la reproductibilidad técnica del arte transforma el nombre mismo de éste. Aniquila los valores vinculados al origen de su obra: su autenticidad, su unicidad, su originalidad. Literalmente, transforma el arte: En tanto le retira valor al instante individual y ritual de la percepción para concedérselo a la masividad de las prácticas de la recepción de las nuevas formas de arte, convierte su contenido cultural en valor exhibitivo y político. Así, lo exhibitivo es dado por la autonomización de un campo artístico, acorde a los intereses burgueses. La producción artística -cuya relación con la tecnorreproductibilidad de la imagen “*consistió en delimitaciones de los respectivos territorios en constante desplazamiento y los*

concebir el desarrollo de la política en la sociedad de masas. Benjamín advierte: *“También en la política es perceptible la modificación que constatamos trae consigo la técnica reproductiva en el modo de exposición. La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis de las condiciones determinantes de cómo deben presentarse los gobernantes. [...] Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión [...] se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. [...] La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. [...] la dirección de dicho cambio [...] aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección [...] y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.”*¹³⁴ Con esto, Benjamin está explicitando cómo la política se ha vuelto el espectáculo de sí misma. Para ratificar su autoridad se maquilla con conceptos propios de la estética conservadora y es tal el grado de interés de conservadurismo en relación a las condiciones de la propiedad, que encuentra en el espectáculo la teatralización de sí misma, de acuerdo a los criterios estéticos tradicionales¹³⁵. Vale decir, a la política fascista no le interesa la índole de la imagen de arte en términos de intervención cultural. No le interesa que se genere un espacio de apertura en la linealidad del sentido ni en su centralización; ambas coordenadas que garantizan su verticalidad en cada caso. Antes bien, el interés está en la utilización de los cánones estéticos tradicionales de la imagen. Por eso actúa custodiando la sujeción a un modelo cuyos valores retrógrados e inconsistentes en el contexto de la tecnorreproducción, vienen a corroborarle el poderío ganado. Esto es la estética fascista.

Benjamín explica *“El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones.”*¹³⁶ Así, se organiza la expresión de la masa desde una política que moviliza su energía, silenciando las necesidades sociales a partir de su reemplazo por deseos posibles de saciar con la aplicación de una estética de la política.

Esto decanta en la estetización absoluta; es decir, en la aplicación arbitraria de categorías estéticas tradicionales -obsoletas en el arte contemporáneo- de manera generalizada. Los antiguos vencedores de la

movimientos internos de cada una en la búsqueda de armas y de estrategias de subsistencia y conquista”[90]- viendo que el trofeo es el mercado, ámbito hacia el que la técnica tiene orientación y dedicación exclusiva, pero el arte no, busca su politización. Es decir, se levanta a partir de la no admisión de categorías tradicionales ligadas desde siempre al fascismo y a su necesidad de un *continuum*.

¹³⁴ BENJAMÍN, WALTER. Op. Cit. Nota 20, p. 13.

¹³⁵ Habrá, entonces, que volver a insistir en lo ya dicho (Parte IV de este Informe) acerca de los modos de institucionalización del arte en Mendoza. Sobre todo para subrayar en qué consiste la radical diferencia que marca la práctica artística experimental.

¹³⁶ BENJAMÍN, WALTER. Op. Cit. Epílogo, p. 23

historia no sólo ratifican su lugar a través de postulados tales como: autenticidad, singularidad, unicidad, pureza, sublimidad, contemplación; sino que también fomentan el valor dichas nociones, como herramienta para ejercer su política de control y dominio de las masas. Sumado a tal vigilancia de categorías estéticas tradicionales, la política fascista se enriquece con la incorporación de las nuevas técnicas de imagen¹³⁷. Así, adopta, en su imaginería, efectos “escenográficos” provenientes del medio cinematográfico: misterio, quimera, profundidad, etc.; sometidos estos al rigor de la visión conservadora. La culminación lógica del esteticismo se halla irrevocablemente en la guerra: en esta hallará satisfacción artística “el aparato perceptivo” de una sociedad modificada por la técnica. Pues la guerra, a juicio de Benjamín, por un lado dota de objetivo a los movimientos de masas sin poner en riesgo las condiciones de propiedad y, por el otro, consigue la movilización total de la técnica avanzada manteniendo dichas condiciones.

Esta idea es desarrollada por Benjamín el epílogo a La Obra de Arte en la época de la Reproducibilidad Técnica. Allí indica de qué manera la guerra resulta el fin propio de las fuerzas productivas que, impedidas por el orden de la propiedad de ser aprovechadas naturalmente y acrecentadas en sus medios técnicos, ritmos, fuentes de energía, exigen su aprovechamiento en dirección de su función fascista. Este aprovechamiento es el que otorga la guerra. Las consecuencias, vienen a demostrar que la sociedad no estaba todavía en condiciones de hacer de la técnica su órgano y que la técnica, por su parte, tampoco reunía las condiciones, en tanto su estadio fue deficiente a la hora de dominar las fuerzas elementales de la sociedad¹³⁸. Acá no hay síntesis. La muerte masificada es la alarmante imposibilidad del *continuum* que plantea la noción de progreso¹³⁹.

V.2.c. Intervención en el *continuum*

Ahora bien, en un mundo tramado desde una política estetizada, la imagen se ha vuelto instrumento del capital (y acá ya no es tan sencillo –como lo plantea Bourdieu- diferenciar económico o simbólico). Por esto cabe preguntarse ¿cuál es la operación artística capaz de producir una intervención en la cultura? El arte de la reproductibilidad técnica –si aún puede denominarse el arte- estaría caracterizado, en un primer esbozo, por la destreza práctica en el manejo de las imágenes en circulación; es decir: como una política referida a la forma de organización sintáctica de las imágenes. De manera tal que si algún nexo vuelven a construir ellas con la producción artística contemporánea –de cualquier manera, arte: institucional y, desde su manipulación fascista, institucionalizante- este eludiría su funcionalización sólo a través del carácter crítico-analítico, generando otro sentido allí donde debiera ocurrir la escena de recepción estética. Esto es lo que ha convenido en llamarse, politización del arte. A su vez, si la persistencia de categorías tradicionales resulta, para

¹³⁷ Este es un punto particularmente relevante para el proyecto “Los Durmientes”. Se analizará en la Parte VI de este informe.

¹³⁸ BENJAMÍN, WALTER. Op. Cit. Epílogo, p. 24

¹³⁹ La noción de “progreso” se retomará en la Parte VI de este informe, pues también resulta de gran importancia para la construcción de “Los Durmientes”

Benjamín, la chance al fascismo, el arte politizado no sólo está en necesidad de desecharlas sino que, a partir de su estrategia de desementización de imágenes “sobredeterminadas”, enunciarse en una suspensión dialéctica del *continuum* que estas enmascaran. ¿Cómo leer la producción artística de la era digital? Queda planteado sólo a nivel de interrogante.

Acá es donde aparece con mayor pregnancia la idea de una deconstrucción de la oposición tradicional tesis/antítesis que caracteriza la visión materialista en clave conservadora. **Donde permanecen criterios tradicionales, una vez acontecida la reproductibilidad técnica, existe la chance al fascismo.** Esto ocurre debido a que lo que está prevaleciendo en esa persistencia es la ratificación de que nada ha ocurrido. Si se sostiene que nada ha cambiado en el aparato ideológico del hombre, matriz de la actividad artística, entre otras, es porque de manera preliminar se niega rotundamente la incidencia de la modificación transversal que ha acontecido a la estructura social. Y si no se genera un estado de conciencia respecto de las transformaciones que históricamente vienen reestructurando y desestructurando los términos de la sociedad, nada impedirá que siga imponiéndose una política de dominio y castración como medio de sometimiento social. En consecuencia, castración también de su producto y -en este caso particular- de la actividad artística.

V.3. Percepción e Historia

V.3.a. Lo que omite la síntesis

A la política de dominación le es inherente la operatoria de encubrimiento por omisión. Su ventaja reside justamente en levantar la convicción de pertinencia de su dominio sobre la base de una borratura sistemática. Dicha borratura se establece premeditadamente bajo criterios de selectividad en relación a todo documento que testifique a favor de la liberación de su yugo. Evidentemente, lo que está en juego aquí es un tipo de concepción histórica donde su objeto, una vez descontextualizado, conduce al sometimiento de su potencial revolucionario, y, rearticulado con la grafía del presente, es manipulado como certeza referente al futuro. En sus apuntes Sobre el concepto de Historia¹⁴⁰, Benjamín advierte respecto de dicha manipulación, al decir en relación al fascismo: “*La chance de este consiste, y no en última instancia, en que sus adversarios lo enfrenten en nombre del progreso como norma histórica.*”¹⁴¹ Una historia basada en el supuesto del progreso, fomenta, según Benjamín, un tipo de conformismo que amenaza a la tradición y a su sociedad, con terminar por convertirlas en herramienta de la clase dominante. Este conformismo sería, pues, aquel que tras heredar la predeterminación de su presente según lo documentado por una historia de omisiones, es cómplice de su propio sometimiento. Es un tipo de conformismo que sólo puede autoconcebirse desde la figura imposible del ‘fuera de

¹⁴⁰ OYARZUN ROBLES, PABLO. La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre Historia. Santiago, LOM Ediciones. 183 pág. (Traducción, Introducción y notas a BENJAMÍN, WALTER, en las Tesis sobre el concepto de historia. Primera Edición: 1940). p.p. 47-68.

¹⁴¹ OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.53

contexto'; imposible que, a su vez, dotaría de causa a un presente ahistórico, enmascarando el absurdo de una "historia del fuera de contexto".

Lo que Benjamín activa es la necesidad urgente de abandonar toda aproximación conservadora respecto de la historia. Con esto, no sólo el optimismo trascendental del progresismo ideológico se convierte en concepción pasiva, sino que también el conservador historicismo, en tanto teoría positivista que, aunque no desplaza su centro gravitacional del pretérito hacia el futuro, sí realiza cierta operación de abstracción relativa a su eternización¹⁴². La consecución de un tiempo homogéneo y vacío confabula con la idea de continuidad desde la borradura impuesta por la fuerza del dominio. La importancia de la exhortación de Benjamin procede del estado susceptible en que queda todo contexto sustraído de sí, abandonado a la mismidad homogénea. Este es el lugar apto a la chance fascista de la dominación absoluta¹⁴³. Vale decir, el fascismo, que se levanta sobre la base de la reducción de toda historia a su naturalización y -desde allí- a la facticidad del presente, halla su verosímil en la desaparición del documento histórico. En relación con lo cual Benjamin indica: "*No hay documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie.*"¹⁴⁴ Pues bien, aceptar la historia de una sociedad como naturaleza, es mantener una complicidad en la reducción de su civilización al estado de barbarie.

Pareciera ser inevitable: cualquiera concepción histórica, como genealogía de los vencedores desplaza su base real en el ocultamiento de su barbarie. Esto advierte Benjamin al decir: "*La empatía con el vencedor favorece en cada caso al dominador del momento. Quienquiera que haya obtenido la victoria hasta el día de hoy, marcha en el cortejo triunfal que lleva a los dominadores de hoy sobre los vencidos que hoy yacen en el suelo.*"-Y, entonces, describe el botín- "*Se lo designa como el patrimonio cultural. [...] No sólo debe su existencia a los grandes genios que lo han creado, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. [...] Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros.*" Es aquí donde juega un rol fundamental aquella idea benjaminiana de politización (en la cual la producción artística será una más de las aristas). Politizar la historia es convertirla en un campo de batalla. En él, los oprimidos cobran figura -ilustración del *autómata de Kempelen*- en aquel "*muñeco al que se llama materialismo histórico*"¹⁴⁵. Una lectura

¹⁴² OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.p. 36-41

¹⁴³ OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.p. 41 y 42

¹⁴⁴ OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.52

¹⁴⁵ OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.47. En el fragmento I, Benjamin narra: "Se cuenta que hubo un autómata construido de tal manera que cada jugada de un ajedrecista oponente replicaba con una jugada que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco en atuendo turco, con la pipa del narguile en la boca, sentado ante el tablero que descansaba sobre una mesa espaciosa. Mediante un sistema de espejos se despertaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. En verdad, dentro de ella había un enano jorobado, que era un maestro en el juego del ajedrez y conducía la mano del muñeco por medio de hilos. Se puede uno imaginar un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre debe ganar el muñeco al que se llama 'materialismo histórico'. Puede competir sin más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología (...)"

politizada de la historia, es la que impediría el fragüe de una tradición de barbarie que ha sido arrebatada -con el nombre de patrimonio- a sus productores, desde siempre y para siempre vencidos. Y un arte politizado, a su vez, tendrá que ver con un tipo de producción, como administración de imágenes, que opere en la lógica de interrupción del *continuum* homogéneo y vacío; invalidando, en consecuencia, todo valor ligado a la tradición.

Resulta de interés para el trabajo artístico revisar cómo funciona el materialismo histórico en Walter Benjamin. Este, lee la historia desplazando el momento de síntesis y abriendo en el relato la idea de suspensión. Con la noción de tercero como suspensión de la dialéctica, no sólo aparece el término ‘*otro*’ entre los dos polos de la oposición, sino que dicho tercero viene a potenciar cada extremo de dicha oposición en su irreconciliabilidad a la vez que los unifica como condición de posibilidad. **Una lectura materialista histórica benjaminiana no positiviza como síntesis la relación dialéctica**, absteniéndose así de abrigar una ilusión progresista. Antes bien, en su imposibilidad de solución, tesis y antítesis se intensifican en la diferencia que las posibilita y las relaciona como mismo objeto. Allí donde la dialéctica hallaba solución de continuidad, Benjamin suspenderá todo tránsito histórico mediante una acción violenta de interrupción. Dicho accionar, “violento” es el que caracteriza la lectura histórica en su filosofía y es lo que –en palabras de este- se denomina “*carácter destructivo*”¹⁴⁶.

La relación entre campo de batalla y producción ideológica es enunciada por Benjamin cuando este dice: “*La lucha de clases que el historiador educado en Marx tiene siempre ante sus ojos, es una lucha por las cosas rudas y materiales, sin las cuales no hay las finas y espirituales. No obstante, estas últimas están presentes en la lucha de clases de otro modo que como la mera representación de un botín que le cae en suerte al vencedor. Están vivas [...] y ejercen su eficacia remontándose a lo remoto del tiempo. Una y otra vez pondrán en cuestión cada victoria que logren los dominadores.*”¹⁴⁷ Pues bien, la producción ideológica ligada al arte se hace presente actualizándose como descongelamiento de su eternización en el ámbito de la tradición e irrumpiendo de lleno en cualquier recorte, en toda “escena” vigente. Es decir, benjaminianamente, politizándose.

V.3.b. Imagen y memoria

Benjamín explica: “*La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado.*” –y prosigue- “[...] en la imagen de la historia del historicismo, el punto en que ésta es atravesada por el materialismo histórico [...] es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido a ella.”¹⁴⁸ Y en relación con la índole de esta imagen, cabe citar el modo en que

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. Discursos Interrumpidos I. Taurus Ediciones, 1982. Disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/52809216/Discursos-interrumpidos-I-W-Benjamin>

¹⁴⁷ OYARZUN ROBLES, PABLO. *Op. Cit.*, p.50

¹⁴⁸ *Ibídem*

vería el ángel de la historia de Benjamin: *“Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos parece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina [...]”*¹⁴⁹. Se puede deducir, entonces, que aquella imagen que el materialismo hace salir de su estado de ocultamiento histórico es precisamente aquella que da cuenta de la estratificación de ruinas como la barbarie sobre cuya borradura se ha erguido la tradición que avala los vencedores de hoy.

Esta es la clave de la operación citacional benjaminiana, cuyo rendimiento reside en dar lugar a aquello que había ido a pérdida. Una vez más refiere Benjamin a mecanismos que adoptan el funcionamiento de la memoria. Se trata, pues, de una treta que tiene como fin recoger la inmediatez hacia el pasado, haciendo presente una imagen del archivo de la memoria histórica. Benjamin describirá este movimiento con la imagen del salto del tigre que perfora el continuum, y dirá: *“El [...] salto bajo el libre cielo de la historia es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución”*. Este comportamiento de la cita como acción revolucionaria, entonces, ya nada tiene que ver con la referencia erudita a una herencia que prestigia la autoridad, ni tiene que ver con la mirada melancólica que gusta a los discursos fascistas, hegemónicos o contrahegemónicos. Sino como aquel trabajo de actualización, en y con las imágenes, que equipara memoria e inteligibilidad del pasado. Esto da la idea de un arte político revolucionario, no ya entendiendo la revolución según la idea de progreso, sino muy distanciado de este facilismo ideológico, refiriendo a un trabajo de relectura de lo material de lo social y lo simbólico, a fin de que siempre encarne en la irrupción -en tanto aparición de lo otro- lo que quedó como pérdida. En ello reside la suspensión de la dialéctica materialista: a saber, en el reemplazo de la idea de progreso histórico por la operación de actualización citacional que cobija la demanda de revolución.

V.3.c. Cuerpo, imagen y espacio.

El trabajo de cita en Benjamin es entendido, de esta manera, como operación de actualización, donde el pensamiento revolucionario es irrigado desde la acción. No es reacción. La actualidad en Benjamin se traduce en dar lugar en el presente al espíritu redencionario hecho cuerpo. Es liberar el ocultamiento de la historia, haciendo saltar de su tiempo homogéneo y vacío su ser plétórico de presente en la idea de corte-flujo. Así, en esta lucha por el pasado oprimido la chance revolucionaria está dada no por el discurso histórico que homogeniza, sino antes bien, por su interrupción. Dicha interrupción opera como producción de imágenes que no sólo se contienen a sí mismas, sino que absorben y emanan la condición de posibilidad histórica: la historia en una época, la época en una vida, la vida en una obra como obra de la vida vivida¹⁵⁰.

Esta relación de imagen como actualización en Benjamin ha sido analizada por Sigrid Weigel, en Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter

¹⁴⁹ OYARZUN ROBLES, PABLO. Op. Cit., p.54

¹⁵⁰ OYARZUN ROBLES, PABLO. Op. Cit. p.55

Benjamin¹⁵¹. Desde una visión psicoanalítica, la autora indica primariamente la peculiaridad de la imagen benjaminiana entendida como medio operativo para su análisis teórico-filosófico desde y hacia la historia. Respecto de ello dirá: "Benjamin procede con las imágenes desde el aspecto de la escritura y no de la representación. [...] No presenta ninguna relación con la historia de las imágenes en su materialidad, pero tampoco con la idea de una "imagen mental". [...] El concepto benjaminiano [...] recurre más bien a una función representacional que remite a una tradición previa que ve el sentido literal de la palabra imagen como una noción absolutamente no pictórica o incluso antipictórica."¹⁵² Posteriormente, la autora aclara que Benjamin caracteriza la noción de imagen como una "constelación de similitud" que obtiene su forma en un tercer elemento, más allá de la relación forma-contenido. En este tercer elemento se potencian ambos términos en su fusión: forma y contenido, como el envoltorio y lo envuelto, configurando una misma imagen¹⁵³. Esta imagen, como cualidad de lo tercero, como fenómeno no material de una singularidad impenetrablemente similar a sí misma¹⁵⁴, dota de dimensionalidad visible tanto a la historia colectiva, como a la experiencia individual, manifestándose, según señala Weigel, como una imagen del recuerdo. Y, en dicha filiación con la configuración de las imágenes del recuerdo, es entendida como **escritura mnemónica capaz de tornarse legible desde una analítica de interrupción**.

De este modo, se devela la categoría de aquellas imágenes que puede suministrar la politización del arte. Es decir, si la imagen que comporta la revelación de aquello que quedó borrado en el proceso que la produjo, es una imagen que emerge como legibilidad de la borradura a partir de la **crisis** de su división en forma y contenido, el producto de la politización del arte será el que resulta de la administración de la configuración de dichas imágenes en relación a su propio medio técnico. De la configuración de su modo productivo y su medio de circulación. Vale decir, la política en el arte está intrínsecamente

¹⁵¹ WEIGEL, SIGRID. *Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamin, Una Relectura*. Primera Edición en Español: 1999. Buenos Aires, Piados, 1999. 303pp.

¹⁵² WEIGEL, SIGRID. Op. Cit. p.97

¹⁵³ WEIGEL, SIGRID. Op. Cit. p.p.97 y 98. Weigel refiere aquí a la historia que Benjamin narra en relación a un hecho de su infancia: la práctica que este llevaba a cabo con unas medias. (BENJAMIN, WALTER: *Infancia en Berlín hacia 1900*, publicado póstumamente en 1950) Relata: *"Cada par tenía el aspecto de un pequeño bolsillo. Nada me interesaba más que el placer de meter la mano en su interior tan profundamente como podía. Pero no lo hacía por el calor que allí encontraba. Era siempre 'lo que me habían traído' (que apresaba enrollado en el interior con la mano) lo que me atraía hacia la profundidad. Cuando con el puño apretado me había apoderado con todas mis fuerzas de la suave masa de lana, comenzaba la segunda parte del juego que terminaba en la revelación. Entonces me dedicaba a desenrollar desde el bolsillo de lana 'lo que me habían traído'. Iba atrayendo el objeto cada vez más cerca de mí, hasta que ocurría lo desconcertante. 'Lo que me habían traído' salía a la luz, pero 'el bolsillo' en el que eso se había mantenido, ya no existía. No me cansaba así de repetir la prueba de ese proceso. Eso me enseñó que forma y contenido, el envoltorio y lo envuelto son lo mismo."*

¹⁵⁴ Thayer, William. Op.Cit., Nota 57, p.200: *"La noción de singularidad hace mosaico en una constelación de nociones tales como Virus (Deleuze), parásito (Serres), fósil (Benjamin), espectro (Benjamin, Derrida), pliegue (Deleuze), ready-made (Duchamp), montaje, collage, patchwork, multiplicidad, devenir, deseo (Deleuze) y otras no reducibles entre sí. Nociones que aluden a un plano de vacilaciones y turbulencias que averían la función centrante o trascendente, el principio general de composición; la totalidad, la funcionalidad teleológica, la orgánica; el alma, el aura de la estructura."*

ligada a un tipo **reflexión crítica** en torno a todo aquello que, como producto de un aparato ideológico marcado desde su contexto material de producción, lo predetermine en tanto arte, a fin de interrumpir la ilusión de *continuum* en el discurso arte. Tal analítica se hace legible en la imagen de arte por dos vías: una, en tanto, se consume en el pensamiento del sujeto “lector”, como reflexión analítica; otra, como figura de pensamiento –en tanto cobra visibilidad-, en una relación crítica entre el lenguaje cognoscible y el lenguaje del medio técnico del arte.

Ahora bien, en estricto sentido esta concepción de arte politizado, ha desplazado el acento en la metaforización (propio del arte de contenido temático mitologizante y, en ese sentido, ingenuamente retrógrado), hacia un tipo de producción visual que lidia con aquello que aún conserva de tradicional: su **ser arte**.

V.4.a. Constelación de KRINO

Si bien el epígrafe de Slavoj Žižek que precede la Parte II.2 de este Informe habla de la réplica deleuziana al “*lugar común del historicismo*”, diciendo: “*no sólo (...) un exceso de contexto histórico puede obstruir el contacto adecuado con una obra de arte (es decir, que para establecer este contacto hay que abstraerse del contexto de la obra), sino además que es más bien la propia obra de arte la que procura el contexto que nos permite comprender correctamente una situación histórica determinada*”¹⁵⁵. También es de sobra sabido que la comprensión naturalista resulta siempre de la no tematización del marco, sea el que sea¹⁵⁶.

Lo interesante es ver el modo en que se relaciona la obra con su(s) marco(s), pues esta relación puede darse -aún bajo la figura de “crítica”- pasivamente, como a continuación lo explica Thayer:

"Los criterios y posibilidades según los cuales la crítica se ejerce, en cada caso, penderían de marcos, categorías y regímenes de comprensión o de las tensiones, choques o cruces entre tales marcos, categorías y regímenes, en que la vida se halla heterogéneamente precomprendida cada vez. Son esos marcos o modelos de vida, el choque entre ellos (considerando este choque como una tecnología más) los que presiden, en cada caso, el comportamiento de la crítica, mientras esta se aplica pasivamente a partir de ellos, sin aplicarse activamente sobre ellos."

¹⁵⁵ Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*; disponible *on line* en: <http://es.scribd.com/doc/29078256/Slavoj-Zizek-Organos-Sin-Cuerpo-Sobre-Deleuze-y-Consecuencias>

¹⁵⁶ Thayer, William. *Op.Cit.* Nota p. 21

Para comprender en qué consiste esto, se revisará la etimología que Willy Thayer presenta de la palabra crítica. Los modos de comprenderla en diferentes contextos y las operaciones de reducción de sentido que enmascara su aplicación conservadora, es decir: fundacional. Thayer habla de “*la constelación etimológica de la palabra griega kríno*”¹⁵⁷, como también de sus derivas y traducciones idiomáticas a las que denomina ruinas; ruinas que pueblan lenguas y escrituras.

Las traducciones de la palabra *kríno* que presenta el libro son:

- Acción de separar, entresacar, excluir, cribar, examinar, abrir, distinguir, diferenciar, un quehacer analítico-contemplativo a la vez manual. En latín, “*cerno*” es la ruina de la palabra griega *kríno*, ruina que se encuentra también en el castellano en los vocablos: discernir, discernimiento; pero también en cernícalo y en ciernes. Extendiéndose su significado desde el sentido de analizar, separar, observar el detalle, contemplar detenidamente -como el cernícalo que aletea inmóvil en el aire, hipnotizándose a su presa antes de cernirse sobre ella- hacia la vacilación –como la del borracho, que se tambalea en ciernes-. Vacilación que ya no responde al ritmo del argumento, del juicio, sino que se balancea en estado de indecisión.
- Uso médico de *krísis*: que vincula dos niveles:
 - a) El performativo: el punto de quiebre de la enfermedad
 - b) El especulativo: de observación.Pero, *crisis* también, en voz pasiva, como *estar en agonía*.
- El uso político y jurídico de *crisis* es referido a la *decisión y determinación de la ley*, a la *fundación* de la constitución por cuya mediación los individuos quedan vinculados en “*la ordenación política de la comunidad cívica*”. El establecimiento y creación del derecho. Crisis como inclinación decisiva de la balanza o como suspensión del derecho en el estado de excepción como política soberana, como decisión sobre la guerra y la paz. Pues en el uso político y jurídico de *kríno* están recogidos ambos momentos: *el performativo de crisis como punto de quiebre y el subjetivo de crítica como análisis*, discernimiento. Pero también “juzgar” en *diakrino*, que no es igual al “juicio” de *dikatho* (que viene de *diké*: justicia). *Dikatho* abre un registro distinto al teórico-contemplativo, apático, beato o melancólico, más propio de la constelación de *kríno*. *Dikatho* compromete un registro dramático de condena y salvación, de absolución y castigo, veracidad y mentira.
- El uso teológico de *crisis* (crisis y también crítica), se desliga del “*registro apático, teórico-contemplativo que se abisma y disgrega en el infinito detalle sin buscar síntesis alguna, modalidad propia de kríno*”¹⁵⁸. Y se ensambla con la patética de la justicia (*diké*) que salva y condena, como un saber de implicancia moral y sentencia judicial (*katadiké*), que es la que caracteriza a la figura de dios.

¹⁵⁷ Thayer, William. *Op.Cit.* p.22

¹⁵⁸ Thayer, William. *Op.Cit.* p.23

- En la tragedia, *crisis* anuncia el nudo y el conflicto. *Epítasis* (tensión) que precede a la catástrofe del desenlace y es también la crisis psicológico-moral del personaje.
- A las anteriores, se suman los modos de existencia de la crítica avistables en las constelaciones latinas *jus* y *cerno* de los diccionarios filológicos correspondientes, que anfitrionan otros modos de existencia y traducen otras tantas.

V.4.b. Kríno y juicium

Los diversos modos de existencia de *crítica* anunciados en la constelación de *kríno*, sus criterios de percepción y acción, sus formas y sus rangos de apertura son -en cada caso- consecuencia de la relación con el marco en que la obra y la vida son pre-comprendidos. Marcos como regímenes comprensivos; marcos como tecnologías de la crítica. Y es según la comprensión del caso, el choque de comprensiones diferentes y de las tensiones que entre ellas se ejercen, que la crítica cobra hostilidad, hospitalidad, parasitarismo, refugio o crispaciones múltiples.

Habitualmente, la “definición” de crítica está ligada a “*la ruina romántica del juicio*” (*juicium*). Esto es, como facultad del alma que distingue el bien y el mal, la verdad y la falsedad, operación del entendimiento que consiste en comparar, atribuir, predicar, o un estado mental o un punto de vista.¹⁵⁹ Esta persistencia de la conceptualización a través de ruinas románticas –como se ha visto en este informe- afectan al mismo concepto de arte y a la sujeción que de éste hace la política, a través de la perduración de los criterios estéticos tradicionales por parte de la política fascista.

En el caso de la palabra crítica, Willy Thayer advierte: “La traducción de crítica por juicio, opera sobre la crítica una reducción que la sustrae de la apatía propia o más propia del registro teórico-contemplativo de las actividades inscritas bajo *kríno*, actividades que remiten a un discernimiento que separa, distingue, selecciona, analiza, observa diferencias, y en ese sentido juzga (*diakrino*), pero desde el vértigo contemplativo que se deja llevar por lo que el asunto dicta, que propone criterios (*kriterion*) a partir de la obediencia minuciosa del investigador, del árbitro (*krites*), el juez (*kriter*), el crítico (*kritikos*), la magistratura (*arkhé kritike*) a la contemplación (*theorein*) y discernimiento del infinito detalle contemplativamente abierto en el *krinein*. La traducción de crítica por juicio, opera sobre la crítica una reducción que la vincula con el *pathos*, la intencionalidad de la salvación o la condena, de la absolución la sentencia (moral, jurídica, teológica). Dicha traducción, en la medida en que fetichiza la virtualidad de la crítica en el horizonte del juicio, clausura la posibilidad de la crítica y de la justicia, por ejemplo, como muerte del juicio, como *verdadero estado de excepción* que no se deja reducir a una intención, una sentencia o posición”.¹⁶⁰

¹⁵⁹ De los modos de pre-comprensión de la palabra crítica el escrito de Willy Thayer presenta un amplio desarrollo entre las páginas 21 y –sobre todo- 31 y 32, de su mencionado libro. Es interesante constatar el **recorte** que se presenta en este informe, con dicha fuente.

¹⁶⁰ Thayer, William. *Op.Cit.* p.33

Durante mucho tiempo se ha relacionado, y no en última instancia, la crítica con el juicio como sentencia. Esto es notable en el modo en que suele ejercerse la crítica de arte, así como también en el denominado “arte crítico” (habitualmente asociado a una vehiculización del discurso contrahegemónico, sea en el ámbito social o en el formal). No obstante, considerar la crítica, antes que como facultad subjetiva de emitir juicios o como facultad o tribunal que se aplica a otra cosa distinta de ella misma, deja de lado la idea de crisis performativa. Crisis performativa que –en esta apertura dada por la constelación de *kríno-* es “*instante excepcional inmanente al desarrollo de procesos físicos, históricos, económicos, espirituales*”¹⁶¹. Crisis que en “la cuestión histórica”, es perfilada ya por Marx en 1843 como crisis performativa de las relaciones de producción. Esto es, como el “*derrocamiento práctico de tales relaciones por obra de la revolución*”. Crisis “*como zurra, ruptura en la refriega, punto de quiebre efecto que no abastece meramente la relaciones de propiedad, sino que las satisface excediéndolas, generando un desborde y una transformación de su presupuesto*”¹⁶². Dicho pre-supuesto es con el que se encuentra la crítica hoy también, en circunstancias no elegidas por ella, sino legadas por un pasado, por una tradición de generaciones muertas que le oprimen. Esta es la relación entre crítica e historia, entre filosofía de la historia y suspensión del materialismo dialéctico. Acá cobra importancia la interrupción del continuum en la linealidad del sentido y de los relatos sobre el sentido.

V.5. Arte y desobra

En cierto sentido, la crítica ejercida desde determinado marco dado por la estética relacional, considera un detalle no menor. A saber, que “*la posición del artista crítico puede ser puesta en duda cuando ésta consiste en juzgar el mundo como si estuviera fuera de él, sin ninguna participación. Se puede contraponer esta actitud idealista a la idea de Marx según la cual una verdadera crítica no es otra cosa que la crítica de lo real por la realidad misma. Porque no existe ningún lugar mental donde el artista pueda excluirse del mundo que representa.*”¹⁶³ Desde acá, entonces, se repasarán algunas ideas mencionadas al inicio de esta Parte V del informe: espacio, linealidad, desobra, intervención como interrupción del *continuum* y sonido.

Rirkrit Tiravanija (tailandés, nacido en Bs.As. en 1961) es uno de los artistas contemporáneos más inquietantes en cuanto a la construcción de obra, en el límite y desde el límite de la institucionalidad Arte. Denominado *multiculturalista, postvanguardista, posthistórico*¹⁶⁴, etc.; es reconocido por un trabajo “*desmarcado del sistema artístico convencional*”, que propone “*la precariedad de un encuentro improvisado e informal frente a la solemnidad del*

¹⁶¹ Thayer, William. *Op.Cit.* p.34

¹⁶² Thayer, William. *Op.Cit.* p.p. 35 y 36

¹⁶³ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora. Colección: Los sentidos; Buenos Aires, 2006. 2da edición 2008. En la parte VI de este Informe se desarrollará mayormente esta y otras ideas retomadas por Bourriaud, explicitando puntos de encuentro y desencuentro con la teoría de este autor.

¹⁶⁴ Nota de SUR. es, disponible *on line* en: <http://www.diariosur.es/20090307/cultura/propuesta-multiculturalista-tiravanija-20090307.html>

habitual espacio destinado a albergar arte (...) apostando asimismo por la condición efímera del fenómeno artístico frente a la pretensión de permanencia del objeto tradicional”¹⁶⁵. Pero más allá de las denominaciones, resulta interesante el enfoque dado en la entrevista aparecida en la Revista Lápis¹⁶⁶, ya que aborda el momento en que la obra se constituye como tal a pesar de sí.

En la entrevista, se hace mención de la noción de “*estética relacional*”, acotándola como *un criterio de lectura*¹⁶⁷ para abordar un subtipo del híbrido género instalatorio. Género nacido con las vanguardias, posible de rastrear ya en las *Merzbau* de Kurt Schwitters. Este subgénero, leído relacionamente, trasciende la idea de “vivencia subjetiva”, para acercarse a un tipo experimental de arte de intercambio (más cercano al *happening* o arte de acción). El trabajo de Tiravanija se produce entre las personas involucradas, como experiencia. Y respecto de ello, Cirauqui dice: “*Pero la apertura del ámbito de la exposición que aquellas obras proporcionaban a la experiencia contenía tanta ilusión como desengaño: tomar como material artístico algo irreductiblemente real implica presuponer que ese núcleo de realidad es ya equivalente a su propia copia o efigie.*” La entrevista gira en torno a ideas tales como el antiguo problema de la representación, pero también del actual problema de la representación desde la dislocación del espacio, la indistinción entre lo público y lo privado y la irrepresentable libertad;



Ilustración 16: *Tomorrow is another fine day*
Tiravanija, 2005

donde el trabajo de Tiravanija confunde “*el habitar, el ver y el producir tanto de la obra de arte como del espacio extraño a ella*”. Y aunque la obra de Tiravanija es extensa y pluriformal, se verá a continuación sólo tres de sus más recientes trabajos, que retornan al espacio galerístico.

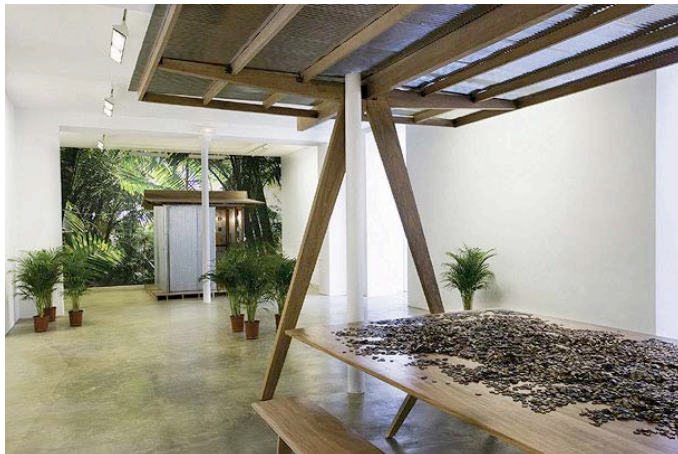


Ilustración 17: Sin título. Tiravanija, París, 2006

Su primera retrospectiva, titulada

Tomorrow is another fine day (con posteriores variables en ciudades de Europa, entre 2004 y 2005), no presentaba obras pasadas. No había nada que

¹⁶⁵ VALDÉS, Diego. 2007. Texto para la Bienal ART BASEL-38. Información disponible *on line* en: <http://www.artbasel.com/>

¹⁶⁶ CIRAUQUI, Manuel. *La incertidumbre del contexto*. Entrevista a Rirkrit Tiravanija. Lápis. Revista Internacional de Arte nº 222, Abril 2006.

¹⁶⁷ *Ibidem*. Cita textual: “*Tal vez el destino final del concepto de estética relacional sea el de permanecer a título indefinido en el banco de pruebas, antes de ser olvidado. Pero este hecho, lejos de conllevar el olvido de ciertas obras afines, permite percibir en ellas su exquisita indefinición. Es el caso del trabajo de Rirkrit Tiravanija (1961), a menudo tomado como modelo de dicha vanguardia inexistente.*”

ver, literalmente. Sólo , un guía simulando presentar cada instalación allí donde solo existía un espacio blanco. Su exposición en la galería Chantal Crousel de París (enero / febrero, 2006) presenta un espacio "decorado" con plantas y fotografías murales de las playas del Pacífico. En él, Tiravanija instala un soporte horizontal en el cual reconstruir, bajo forma de puzzle, *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Cerca de este, un "cuadro" con la frase "*No se puede simular la libertad*". Y un tercer elemento: una letrina de madera y chapa *Asian style* en cuyo interior había sido integrada una pequeña oficina de inmigración (pie de la fosa séptica).

Tiravanija reflexiona sobre sus muestras *Untitled* (2005) y *Tomorrow is another fine day* (2005) del siguiente modo: "*Acabo de estar en una conferencia sobre Marcel Broodthaers, quien fundó un museo ficticio [Musée des Aigles , 1968], y quien, hacia el final de su vida, cuando organizó una especie de retrospectiva, comenzó a utilizar la palabra décor . Esto significa que Broodthaers pasó de una cierta estructura "activa" a una "pasiva". Con respecto a la idea de mi exposición, de alguna manera hay "actividad", aunque diferente, pero refiere también a ese mismo espíritu "décor" del último Broodthaers. Es algo así como un puente entre ambos puntos de vista, el activo y el pasivo. La retrospectiva de mi trabajo realizada en París el año pasado ya tenía que ver con esto: con el hecho de mostrarse completamente activo, pero estando a la vez, en cierta forma, en una situación muy pasiva. Creo que esta relación actividad-pasividad nace de la observación de la misma condición de observación-interacción con la obra.*" Y refiere al trabajo en Chantal Crousel, *Untitled (House)*, del siguiente modo: "*Sí, la imagen de la Libertad es problemática. Creo que realmente no es "reconstruible". Es imposible volver a "ensamblar" todas las piezas. Incluso si se conoce bien la imagen, uno es incapaz de reconfigurarla. Es precisamente acerca de esa inhabilidad sobre lo que me gustaría tratar, aunque el trabajo de reconstrucción de la imagen sea colectivo, pues no es la imagen lo que habría que reconstruir, sino la relación real entre nosotros, y no su representación.*" Por ello habría integrado este puzzle gigante e inasible, cita de la consagradísima pintura de Delacroix, que acompaña con la frase enmarcada –cuadro- "*No se puede simular la libertad*".

Pero también reflexiona sobre el tercer elemento de su muestra *Untitled (House)*, la letrina *Asian style* y su oficina de migraciones al pie: "*...resulta bastante irónico oír que todos vivimos en un mundo globalizado. Éste no es un mundo globalizado; lo es solamente para algunas personas, que no son, ni mucho menos, la mayoría. A pesar de que hoy todo está en circulación, también hay muchas fronteras. En realidad, no todos somos conscientes de esas cosas que componen nuestra realidad. De hecho, si uno no pertenece a una especie de espacio "periférico", no tiene que enfrentarse a estos asuntos. Ahora ya es una realidad que los europeos tengan que hacer cola para conseguir un visado para Estados Unidos. Creo que éste es un tema sobre el que habría que reflexionar. Deberíamos discutir acerca de nuestra "coexistencia". De todas formas, siempre he trabajado en ese "espacio", del que creo que la gente no se da cuenta. No es para mí fácil venir aquí, o desplazarme desde París a Berlín. Todavía ahora me resulta bastante difícil viajar a Londres, por ejemplo, cosa que sorprende a mucha gente. Estas pequeñas cosas son realidades que, al afectarme a mí, afectan mi trabajo. Hay*

mucha gente que está intentando transgredir estas fronteras, y me parece que dichas transgresiones son interesantes. No podemos evitar que exista la idea de que de hecho no hay una frontera real, una línea; de que el mundo está mucho más abierto que eso. No obstante, pienso constantemente en que cada vez se están construyendo más y más fronteras. El hecho de que ahora el Gobierno de Estados Unidos pueda pinchar la línea telefónica es un buen ejemplo de eso. (Pueden pinchar la línea de cualquiera, lo que no significa que esa persona esté haciendo algo malo; ellos simplemente tienen la potestad de espiarle.) El que yo viva a la vez en Tailandia, en Nueva York y en Europa me ayuda a percibir todas estas cosas con cierta claridad... Quizá no consigamos cambiar nada, pero al menos debemos alzar nuestra voz, que ya es una manera de transgredir estas barreras." Alzar la voz como manera de transgredir las barreras. Es llamativa esta frase final. Pero antes de ahondar en ello, una cita más de la entrevista al artista.

No se puede simular la libertad. Esta leyenda que aparece en Untitled (House) es retomada por el artista en una de sus más recientes muestras: La instalación para el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC), que lleva por nombre: A long march (2009). Como se ve en la Ilustración 3, la muestra consiste en una proyección intervenida con las sombras de un cúmulo de camisetas estampadas. Cada concurrente puede llevarse una de estas camisetas, tras ser fotografiado tres veces. El estampado reza: Uno no puede simular la libertad". Respecto de esto, Tiravanija dice: *"Es muy difícil pensar en la libertad como no sea de forma utópica. Es fácil que este tipo de cosas se conviertan en meros simulacros. Ese texto está tomado de una protesta en Alemania del Este, así que es de hace bastante tiempo. Tuve que traducirlo del alemán y no sé si la traducción es realmente precisa. Creo que es muy específico en relación con la situación a la que se refería originalmente, pero, en todo caso, es una aseveración acerca de la cual hemos de reflexionar,*



Ilustración 18: Uno no puede simular la libertad. Tiravanija

porque la gente está hablando de esta noción de ser libre y la están utilizando como una especie de excusa para enfrentarse a la realidad de una manera superficial." Y – refiriendo a otras de sus obras- vuelve sobre el tema, aclarando: "...he dicho que la utopía es caos. No le encuentro orden porque, a menudo, cuando uno intenta racionalizarla, fracasa. La estructura utópica viene de la distancia desde la que las personas la miran. (...) La

gente confunde los conceptos de "utopía" y "esperanza" para desprenderse un poco de su parte de responsabilidad. La utopía no es un lugar, ni un edificio; está dentro de cada uno. No creo que mis obras estén "dentro", ni "fuera", ni "en contra" de algo, sino que simplemente están allí."

En el caso de esta última muestra que se cita acá, “A long march”, el desmantelamiento de la muestra en la galería es prolongado infinitamente en la marcha silenciosa de quienes, vistiendo la frase de la imposibilidad representacional de la libertad, diluyen el estatuto artístico y ponen en crisis la “desfuncionalización” del objeto-arte. A la vez, se diluyen las categorías de público, de autor, de espacio artístico, de mundo privado y esfera pública. Mientras tanto la inscripción en la vestimenta se disemina gracias a cada “usuario” en su entorno cotidiano, proclamando el enunciado.

Silenciosamente, se ha alzado la voz.

Quedaba pendiente abordar la idea –postulada por Tiravanija- de hacer visible cierto estado, y transgredirlo, alzando la voz. En este punto habrá que traer a colación las primeras reflexiones de esta Parte V del Informe. Reflexiones sobre la oralidad y el sonido, sobre la linealidad del sentido y la imagen unívoca.

“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha.

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruido de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.”

Attali ¹⁶⁸

El sonido se convierte en materia para quien hace de éste su objeto de trabajo. Desde la visualidad, más específicamente: desde el arte visual, lo sonoro presenta un espacio más de investigación, sobre todo cuando la razón ha sobredeterminado la producción de imágenes. Esta sobredeterminación de la imagen obedece a un proceso de especificidad de las esferas del conocimiento, proceso que hizo del diseño y la publicidad los abanderados en el mercado del desarrollo tecnológico, consiguiendo así la superpoblación de imágenes “transparentes”. La transparencia de la imagen refiere acá a la cualidad en el modo de construirse: una imagen cuyo sustrato material se evoca a sí mismo significando su sentido, haciéndose vehículo de un mensaje pre-establecido. Imagen que desaparece como tal para convertirse en la portadora de un discurso codificado. Una imagen territorializante.

¹⁶⁸ ATTALI, Jacques. Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música. México, siglo veintiuno editores, 1995. p.11; Disponible *on line* en: <http://books.google.com.ar/books?id=TSABbRncdAsC&lpg=PP1&dq=Ruidos%3A%20ensayo%20sobre%20la%20econom%C3%ADa%20pol%C3%ADtica%20de%20la%20m%C3%BAsica&hl=es&pg=PA6#v=onepage&q&f=false>

Paradójicamente, existe una *ciencia* llamada Arqueoacústica. Ésta centra sus estudios en el papel que juegan los sonidos en el comportamiento de las diversas sociedades en su historia. Desde tiempos remotos sitios tales como: cuevas, templos, espacios sagrados prehistóricos, tumbas megalíticas, iglesias, edificios y sitios al aire libre; han sido utilizados por sus características acústicas y por sus cualidades sonoras especiales.

En El oficio de cuidador de sonidos¹⁶⁹, Sol Rezza explica que la civilización maya, en México prehispánico, tenía un amplio conocimiento de las características de los sonidos, lo que involucraba un desarrollo profundo de la escucha y, por ende, de la imitación. El variado espectro auditivo de los mayas hoy puede estudiarse en los diccionarios realizados por los españoles. Este es el caso de los *tzet-tales*¹⁷⁰ de Copanaguastla (Chiapas). De su lengua aborígen se describen sonidos vinculados con las estridencias, roces, graznidos y murmullos. Sonidos de animales, de maderas, piedras o de cosas que se rozan o se quiebran. También de las que se extraen sonidos musicales, incluso diferenciando estos según el utensilio con que se obtiene el sonido y clasificando –además– la suavidad, estridencia e incluso la “soberbia” del sonido obtenido. Se emplean voces que dan cuenta desde el rumor del fluir del agua o el correr del viento (tinitet). En cuanto a los sonidos del cuerpo humano, se especifica el ruido que hace la gente que pasa, el transcurrir del gentío sobre la tierra, el murmullo “descomedido” que provoca una multitud (cunan: juntarse, amontonarse), que hormiguea (tictonet), bulle (nic) y se atropella. De entre los animales, el canto de las aves, por ejemplo (sus gorjeos o graznidos) estos era conocido al tal extremo que era –más que un hábito– una necesidad imitarlas para atraerlas hacia el cazador.

Pero también el sonido ha atravesado sus propios procesos de funcionalización y mercantilización. Es en la Parte VI de este Informe, en la descripción del proyecto “Los Durmientes”, donde se analizará la elección de la materia sonora y cuáles son las imágenes de la intervención.

¹⁶⁹ REZZA, Sol. El oficio de cuidador de sonidos. Revista de pensamiento musical. N°007, 2010. Disponible *on line* en: http://www.sonograma.org/num_07/articles/sonograma07_Sol-Rezza_El-oficio-de-cuidador-de-sonidos.pdf

¹⁷⁰ Las lenguas tzeltales pertenecen al grupo cholano-tzeltalano de la familia lingüística maya. El nombre *tzeltal*, empleado históricamente por la población mexicana, designa a un grupo indígena y a un conjunto de lenguas indígenas estrechamente relacionadas entre sí. Dicho nombre es la forma castellanizada de *tseltal*, que en la propia lengua significa *persona que anda ladeada*. Los hablantes de lenguas *tzeltales* llaman a su lengua *bats’il k’op*, que significa *palabra verdadera*. Este grupo se nombra a sí mismo *bats’il winik*, que se traduce como *hombres verdaderos*.

VI. LOS DURMIENTES

VI.1. Antecedentes operacionales

*“Fluxus purga el mundo
de la locura burguesa, de la cultura
intelectual, profesional y comercializada.
Purga el mundo del arte muerto, de imitación,
del arte artificial...”*
George Maciunas
Fluxus

En New Jersey, 1957, la producción artística comienza a nutrirse del impulso Fluxus, sobre todo con la aparición del Manifiesto Proyecto en múltiples dimensiones, suscrito por George Brecht (1926-2008), Allan Kaprow (1927-2006) y Robert Watts (1923-1988). En sentido estricto, se llamó Fluxus a varios conciertos ejecutados entre 1962 y 1964, a modo de actuaciones muy elementales, generalmente independientes unas de otras, y orientadas primordialmente a la producción de sonidos. En general, Fluxus¹⁷¹ –en su desplazamiento de la visualidad hacia la música indeterminada y experimental de los “ruidos” (J.Cage) – provoca un giro de la obra de arte hacia el acontecimiento artístico, concentrándose sobre todo en la vivencia de una improvisación de acciones muy simples, tales como sentarse en una mesa y beber cerveza. Siendo una corriente aún deudora de las vanguardias manifiestas de comienzos de siglos, termina ya por desmitificar del todo nociones tales como la sublimación del proceso artístico, de la obra y de su autor. Se convierte en un importante referente –digno de un análisis mucho más acabado que este sencillo enunciado- para el modo de pensar el arte con posterioridad, desde las nociones de interactividad, transdisciplinariedad, multimedia hasta la misma idea de “acto estético”. Es decir, plantea una gran reflexión en torno a preguntas básicas pero determinantes: ¿Quién y qué convierte un objeto en obra de arte? ¿Cómo, para qué y en qué dimensión actúa dicho objeto? ¿Cuáles son las características que definen a un objeto artístico como tal?

Entre 2007 y 2008, en Alemania, Julius von Bismarck realiza una serie de performances interactivas en el espacio público con su *Fulgurator*. El *Fulgurator* es una herramienta que sirve para manipular físicamente fotografías. Interviene en el momento en el cual una fotografía ajena es capturada, mas esta intervención del *Fulgurator* no puede ser detectada en la ejecución. Es decir, actúa sin que el fotógrafo tenga la posibilidad de detectar algo extraño. La manipulación que Julius von Bismarck produce a modo de

¹⁷¹ Una interesante nota al respecto puede encontrarse en el sitio de la revista digital Salon Kritik. Publicación *On Line* disponible en:
http://salonkritik.net/archivo/2006/07/george_brecht_y.php#more

intervención en la imagen sólo es visible por el fotógrafo ocasional después de la captura.

El *Fulgurator* funciona en cualquier lugar donde haya otra cámara de mano que se utilice con un flash. Opera a través de una especie de proyección de flash reactivo. Este produce una imagen que se proyecta sobre un objeto exactamente en el momento en que alguien más lo está fotografiando. La intervención es discreta, ya que sólo toma unos pocos milisegundos. La fotografía ajena es el objetivo del *Fulgurator*. Ella es la que se ve afectada por la manipulación del artista. De este modo, la información visual puede ser objeto de tráfico inadvertido, revelado en las imágenes de los usuarios corrientes (turistas).

Estas referencias vienen a lugar a propósito de una reflexión con la cual hoy concuerdan diferentes críticos del arte contemporáneo: desde hace años existe una disolución de la oposición viejos/nuevos medios. En los '90 aún era notorio el proceso de autoafirmación del arte digital, interactivo y multimedia, conjuntamente ocurría un fenómeno de delimitación de sus fronteras en relación al resto del arte contemporáneo. Hoy “*se está viviendo un proceso de convergencia*”¹⁷², que no atañe sólo a la “artisticidad” de los recursos, sino a la hibridez que, en las prácticas artísticas, desplaza al mismo concepto de género. Convergencia que atañe a los mismos **espacios** en los que tiene lugar el arte interactivo, donde las tecnologías que inventaron las “*fachadas mediáticas*” se han convertido en “la *diva*” de los laboratorios de arte (de los que poseen los recursos suficientes). Laboratorios que son ya una manera distinta de producir arte cuando los intereses de los productores de cultura no se corresponden con los predicados por Escuelas de Arte o Academias y su lenguaje propio conservado por las Universidades. Los proyectos de arte interactivo tienen su lugar operacional en el entorno cotidiano. Ese cotidiano es cada vez más sólo espacio de tránsito y –en tanto comienza a desterritorializarse– es emplazamiento potencial para ser operado –obrado, intervenido– estéticamente como “lugar”, como “hábitat”¹⁷³.

¹⁷² LIESER, Wolf. Arte digital. H.F. Ullmann, Berlín, 2008. Capítulo: Objetos interactivos y Arte en el espacio público. JASCHKO, Susanne: Cuando lo real y lo virtual se unifican; pp.246-247.

¹⁷³ HEIDEGGER, Martín. Conferencia Construir, Habitar, Pensar. Darmstadt; 1951. Edición electrónica disponible *on line* en : http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

En este su ensayo “Construir, Habitar, Pensar”, M. Heidegger advierte sobre el significado de construir, a través de una investigación etimológica de este vocablo. La palabra correspondiente a construir, en el alemán antiguo, es BUAN, que significa habitar. ¿Cómo debe interpretarse, según el filósofo, este habitar? BAUEN, BUAN, BHU, BEO es la actual palabra alemana BIN, que alude al verbo ser. Debido a esto, se puede deducir que **construir es habitar**, entendiendo el habitar como el modo que el hombre es en la tierra (la fórmula heideggereana es: ser-en-el-mundo) Dicho en otras palabras : el hombre es en la medida que habita y, en tanto habita, construye. Pero BAUEN también significa abrigar, cuidar, cultivar. Respecto a esto, la palabra gótica WUNIAN esclarece la contención de habitar y cuidar. WUNIAN significa permanecer, residir, pero permanecer a buen recaudo, en lo libre que cuida toda cosa en su “esencia”. El habitar tiene como fundamento el cuidar.

En la “esencia” de construir por medio del arte se da la **relación del lugar al espacio** y la referencia de aquél con el hombre que reside cercano a las cosas. Según Heidegger, todo lugar que “otorga plaza a la *Cuaternidad*” (concepto que atraviesa longitudinalmente su ensayo) avía un espacio, y con este, se dan dos relaciones : (a) En el espacio que recibe su “esencia” desde el lugar, se encuentra el espacio como espacio intermedio (griego STADION, latín

La actual época es resultado de un proceso de aparición de una larga serie de novedades, como la implementación del ordenador en la vida cotidiana, el teléfono móvil, los medios de grabación y registro digitales, las memorias portátiles, los dispositivos de orientación y las comunicaciones simultáneas entre diferentes plataformas informáticas que conectan la producción de conocimiento¹⁷⁴ con diferentes puertos de información (disolución de la oposición información/conocimiento). El debate fuerte se ha trasladado al plano de la virtualidad. No al mundo virtual de las redes de comunicación “invisibles”, sino al efecto de lo virtual en lo real. A su efecto de sentido. Esta es la idea que se ha desarrollado ampliamente en el presente informe.

Antes de pasar a analizar “Los Durmientes” detenidamente, se hará mención de dos trabajos posteriores al conocido *Fulgurator* de Julius von Bismarck. Uno de ellos es “Loca”. El proyecto puede ser definido como “híbrido” pues hay una combinación de espacios: el espacio normalmente invisible de las corrientes de datos digitales y el espacio dado por el marco visible y cotidiano de la ciudad.¹⁷⁵ La acción deviene intervención del espacio público urbano. Se ubica un sistema en determinado espacio de transmisiones dentro de la ciudad. Dicho sistema detecta la presencia de teléfonos móviles con la función de *bluetooth* activada y utiliza este canal para enviar mensajes. El transeúnte recibe una serie de mensajes aparentemente personales en su teléfono. Los mensajes “hacen suponer” que un “emisor” sabe donde se encuentra situado el “receptor”; posteriormente (una vez que el artista reconoce el punto exacto en el que se encuentra el “receptor”), envía una serie de mensajes a éste. Los mensajes tienen el objeto de crear, en primer lugar, la

SPATIUM). En éste último, el espacio como extensión (latín EXTENSIO, EXTENSION). Por otra parte: (b) En su ser, el hombre habita el espacio, soportándolo en su residencia siempre referente a las cosas y lugares. Conforme a esta esencia, el hombre atraviesa lugares. Esta capacidad esencial de atravesar lugares, es obtenida a partir del no abandono de su sostener lugares; estando aquí y allí a la vez, puede atravesar el lugar.

Los conceptos que Martín Heidegger desarrolla, abre, en este ensayo derivan en una amplia producción teórica y artística que atañe a prácticas tales como la escultura (Javier Maderuelo: La Pérdida del Pedestal), al espacio en el arte instalatorio (Rosalind Krauss: La escultura en el campo expandido) y al lugar de producción simbólica, en reflexiones de notable repercusión (Marc Augé, Los no lugares, espacios de anonimato). Las vanguardias y, posteriormente, el Situacionismo (que llega hasta el presente) no hacen más que trabajar en relación a estas “diferencias” entre espacio(s)-lugar(es).

¹⁷⁴ BREA, José Luis. Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Edición electrónica 2008, disponible *On Line* en: http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf.

En su análisis de la colisión sistémica de los “registros de la economía” y de la “producción simbólica” que han transformado la esfera del trabajo, Brea habla de una puesta en circulación de “*puros efectos de información*”, como “*meros*” contenidos inmateriales de conocimiento, donde el trabajo inmaterial propio de las “*sociedades del conocimiento*” respondería a la demanda de la vida psíquica de la ciudadanía en sus dimensiones intelectual e intensiva. Ante tal panorama, lo que queda al artista —a juicio del autor— es la labor crítica para que estas “*sociedades del conocimiento*” lleguen a constituirse como tales con propiedad. Esto es, generar dispositivos para que la vertiginosa circulación de los “*efectos de significancia*” se conviertan en conocimiento. O sea, propiciar la recepción crítica que acreciente la experiencia intensificando la vida psíquica y la producción simbólica. Dicha recepción crítica determinaría la nueva noción del trabajador cultural: los *know-workers*.

¹⁷⁵ JASCHKO, Susanne, *Op.Cit.*, p.248.

consciencia de que existe algún tipo de tecnología de vigilancia para ese individuo. Por otra parte, esta conjunción de espacios hace visible el modo en que un “espacio ficticio” tiene sus efectos de sentido en el “espacio real”. Respecto de esta estrategia, Nicolás Bourriaud plantea, en su *Estética Relacional*¹⁷⁶, en su capítulo: “En vista del Ascenso de lo visual”, la siguiente reflexión: “*La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir ‘información sin fin’.*” Puede notarse acá otra vez un juicio de valoración que coloca “*la imagen*” en un lugar diferente respecto al de “*la información sin fin*”; pues habría que ahondar en este punto ¿a qué refiere Bourriaud cuando habla de imágenes?. De momento, se sabe que es el producto del encuentro entre dos planos de realidad. No se habla acá de realidad virtual o ficticia -por un lado- y de “realidad real” o plano real, por otro. Se habla de un “*encuentro*” que produce una “*forma*”, una “*imagen*”, pero no “*información sin fin*”. De algún modo, a través del análisis de “*Los Durmientes*”, se irá retomando el punto de vista de Bourriaud¹⁷⁷ (ampliamente discutido por su filiación sociológica en desmedro de sus interpretaciones de autores tales como Benjamin y Guattari, entre otros), pues básicamente lo que se irá citando son los “encuentros” que su estética consume (en amplio sentido) como obras de arte.

La otra obra de Julius von Bismarck que queda por mencionar es “Smile”¹⁷⁸. El reciente 2010, Bismarck construyó un “emoticon” monumental, que fue ubicado en la parte superior de un faro en Lindau, Alemania. Este dispositivo delata las emociones colectivas de los transeúntes: una cámara toma fotos de los peatones al azar y un ordenador traduce las emociones de la gente en cuatro categorías: feliz, triste, enojado o sorprendido. Según la cantidad de “muestras”, el emoticon arma la infografía resultante. Posteriormente, traduce a escala la “imagen emocional” de toda la ciudad. Esta instalación es parte de la exposición *Provinz*; se proyectó el 28 de agosto del 2010. No es sin embargo la primera aparición de este “Smile” y dispone repetirse en el Empire State Building. Evidentemente, el último emprendimiento de Bismarck está modificando el nivel de impacto, conjunto con la escala.

¹⁷⁶ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora. Colección: Los sentidos; Buenos Aires, 2006. 2da edición 2008. p.25.
Edición electrónica disponible *on line* en:
<http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2010/08/Estetica-relacional-Nicolas-Bourriaud.pdf>

¹⁷⁷ Nicolás Bourriaud y su menospreciada “estética relacional”, no deja de ser uno de los “agentes” del “circuito artístico internacional” mejor posicionados a nivel “galerístico”, gracias a su claridad para “funcionalizar” al pensamiento teórico a fin de ejercerse como “curador” de un interesantísimo fenómeno que atraviesa a la más reciente producción de obras sin pretensiones artísticas. Vale decir, como crítico del arte invierte los términos ya tan habituales: no funcionaliza la obra de arte para ejemplificar una teoría predada; no obstante ello, su discurso simple (por no llamarle simplista) obedece al “formato curatorial” necesariamente fundacional. Doblemente atacado, no ha pasado desapercibido ni se niega radicalmente el “buen tino” de sus ensayos. Paralelo a esto (¿causa o efecto?) ha logrado consolidarse como co-curador del Palais de Tokyo de París (entre 1999 y el 2006) y como curador de la Galería Tate Britain, de Londres (desde 2008).

¹⁷⁸ Oficialmente titulada Public Face (I y II), como se puede constatar en su sitio *on line*:
<http://www.juliusvonbismarck.com/>

La primera intervención de este tipo fue realizada en Berlín (2008). Cuando habla de ella¹⁷⁹, el artista explica que se apropió de la misma tecnología desarrollada por la empresa alemana creadora del mp3, ahora responsable del diseño de un *software* que detecta, en foto o en video, la expresión del rostro (o del “objetivo”). Bismarck declara desconocer el motivo por el cual se desarrolló el *software*, no obstante supone –muy lógicamente– que se hizo para **controlar** el comportamiento en estaciones de tren o en aeropuertos, lugares que operan con cámaras de seguridad. La toma de consciencia de estar cometiendo –o, sencillamente, pensando en cometer– un ilícito podría ser delatada por el rostro de un sujeto y “capturada” por una cámara. O sea, se trata de un mecanismo represivo más, que actúa a un nivel demasiado invasivo. Llevar el sistema a una escala monumental e ironizar la lógica panóptica del mecanismo convirtiéndolo en una pantalla publicitaria, es la operación artística en “Smile”. Por supuesto, la intervención sólo cobra sentido en la vía “pública”, *donde cada vez es más difícil sentirse libre* –según lo explica el mismo artista.



Ilustración 19:
Julius von Bismarck,
Lindau, Bodensee, 2010.

VI.2.a. Descripción general de Los Durmientes

Lo que propone el trabajo Los Durmientes es en términos muy sencillos juntar en un lugar no convencional –en ningún aspecto convencional, pero sí cotidiano– a un público no específico que se vuelva **habitante** de ese espacio de reunión, abandonando su rol pasivo de **público-espectador** para convertirse en principal productor de una modificación “**formal**” en su entorno “**mediato**”. Para esto, deben considerarse todas las coordenadas posibles que definen la dimensión objetual y significativa del “**encuentro** Los Durmientes”.

¹⁷⁹ <http://lalulula.tv/cortitos/la-tecnoguerrilla>

En primer instancia, como se ha expuesto en el proyecto presentado¹⁸⁰ en Ciudad de Mendoza y en Palmira, San Martín, se trata de una intervención cuya significación procede ya desde su emplazamiento. Este, es un espacio cotidiano, urbano, cuya ocupación actual es totalmente distante del pretencioso uso predeterminado para dicho suelo (territorialización y funcionalización del espacio urbano). Pero no es tan sencillo. Se escoge como emplazamiento para la intervención un espacio urbano que ha sido –en apariencia- despojado de función conjuntamente ha ido convirtiéndose en receptáculo de la caída del discurso nacional de progreso social, político y económico que históricamente lo potenció como “lugar significativo”. Se trata de los terrenos fiscales donde funcionó alguna vez el Ferrocarril de Argentina. Por supuesto, hay que aclarar que el Ferrocarril Argentino nunca fue uno solo, pocas veces fue argentino y nunca unificó en ningún sentido el territorio ni representó progreso alguno, más allá de la insistencia crédula en que su regreso sí lo será.

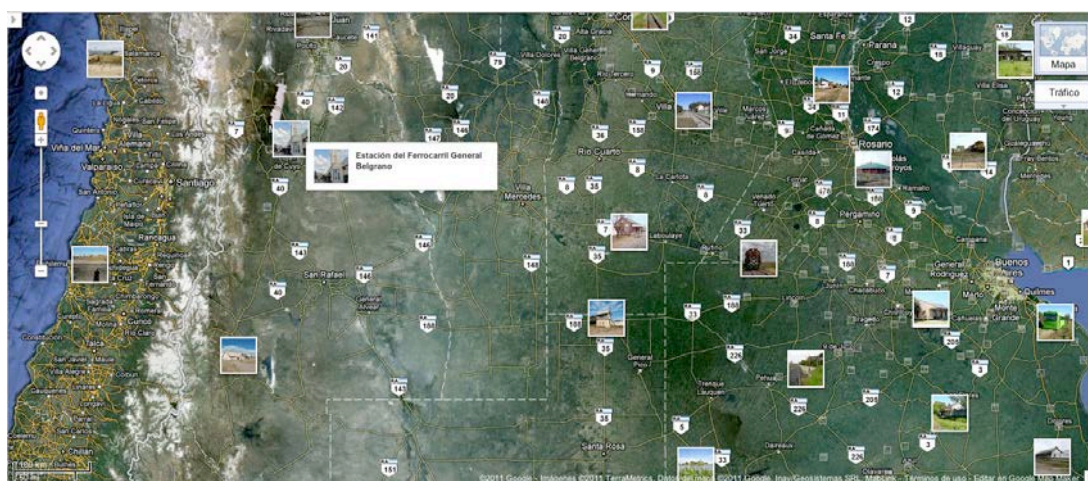


Ilustración 20 : Muestra a la Estación del Ferrocarril Belgrano, ubicada en el departamento de Guaymallén, provincia de Mendoza como la primera en orden de aparición/escala. Se desconoce el criterio con el cual Google Maps otorga mayor o menor relevancia a las diferentes imágenes que los usuarios de internet suben a la web.

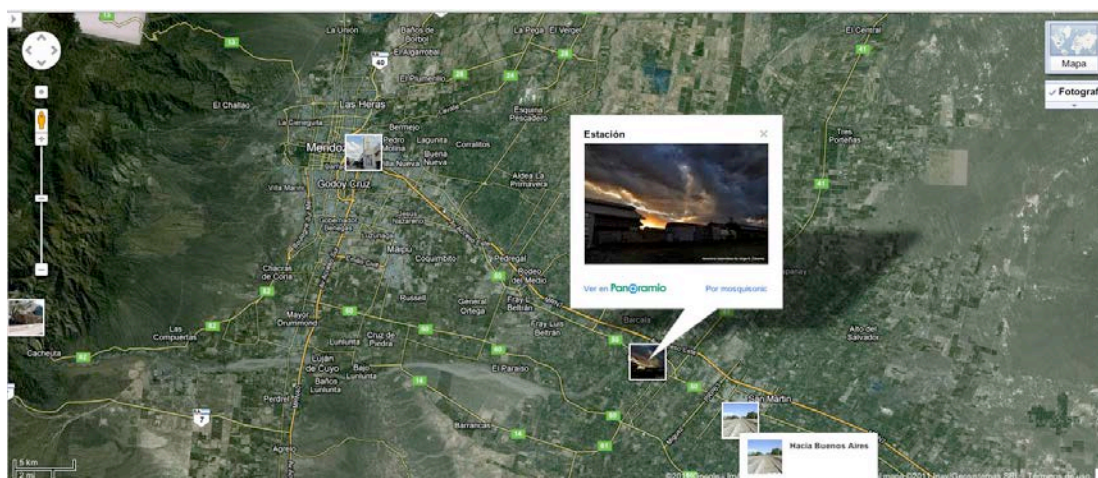


Ilustración 21: Estación de Ferrocarriles de Palmira, Municipio de San Martín, provincia de Mendoza. En relación a ella puede observarse, hacia el Oeste, la Estación de Guaymallén y hacia el Sudeste, la ubicación del centro de San Martín. Se aprecia la ubicación cercana a la Ruta MRN7 (Acceso Este), que es la carretera hacia Buenos Aires.

¹⁸⁰ Proyecto presentado, aceptado y discutido; pero sin ningún éxito concreto hasta el momento.



Ilustración 22: En la imagen se aprecia un espacio destinado a talleres de arte en la Estación de Ciudad. Hoy en desuso (tanto el edificio pequeño, como la Estación que predica reactivarse para fines comerciales de inversionistas privados, mientras la “construcción” ha sido promovida como gestión del Gobierno Nacional de la actual Presidenta).

Tanto en la primera versión del proyecto Los Durmientes, como en su traslado a San Martín se intenta generar un espacio de interacción donde los productores del objeto sean indisolublemente receptores-productores; en tanto que su acceso a “la muestra” se produzca del modo más cotidiano posible, siendo los mismos habitantes (ocupas, residentes o usuarios) de las instalaciones del Ferrocarril, quienes sean invadidos en su propio contexto por un medio automatizado de producción de sonido y luz.

¿Cómo se conseguiría esto? Bien, acá hay que hacer una distinción. En el primer caso, al proyectarse para la ciudad de Mendoza, en el predio delimitado por las calles: Tiburcio Benegas, Juan B. Justo y Perú (desde Suipacha hacia el sur); se trata específicamente de generar un espacio de reunión principalmente entre los residentes que –en ese entonces- se resistían a abandonar dicho emplazamiento (asentamientos no regulares, tomas y ocupaciones transitorias). Es decir, el dispositivo sería activado por los mismos habitantes del lugar; sin embargo, debido a la ubicación estratégica en la trama urbana, sumado a las dimensiones previstas y a lo inusual del efecto (sobre todo en cuanto a su escala de impacto), la acción de pocos sujetos atraería inevitablemente a una mayor cantidad de interactuantes. Estos serían los habituales transeúntes de las avenidas aledañas, quienes reiniciarían el proceso.

¿En qué consiste exactamente el dispositivo?

Se trata de tres mecanismos diferentes. En primer lugar los sensores de movimiento y sonido¹⁸¹. Éstos detectan la presencia y la acción del sujeto. Se

¹⁸¹ Para comprender acabadamente el modo de operar de los sensores y el por qué de dicha elección técnica, ver en el Anexo: Datos Técnicos de “Los Durmientes”, bajo el subtítulo “Sistema de sensores”; en este mismo informe.

captura la señal y se transforma en sonido amplificado. Este sonido amplificado es, más específicamente, parte de una pieza de música electroacústica trabajada en vivo mediante un sistema de composición en tiempo real. Por su parte, el mismo dato entregado por los sensores, en combinación con los datos aportados por la acción directa del compositor de la pieza de música electroacústica, son disparadores de diferentes composiciones de luz, trabajadas mediante proyección de *video mapping 3D*¹⁸². Esto, en términos muy sintéticos¹⁸³.

Dicho “**dispositivo**” (cuya complejidad es realmente alta y cuya relación con el espacio arquitectónico está descrita en el primer ítem a continuación) tiene una función concreta: generar un “**espacio de reunión**” mediante una modificación “**formal**” del entorno “**mediato**” en un “**lugar cotidiano**”. A continuación se verá detalladamente cada entrecorrido de este párrafo:



Ilustración 23: Imagen de la Estación de FFCC en Ciudad – Mendoza.

VI.2.b. Descripción técnica de Los Durmientes

Para la disposición de los sensores se llevó a cabo en ciudad una delimitación del espacio (Ilustración 24). Se hizo un relevamiento de los locales y espacios abiertos, distinguiendo:

- **Zonas accesibles no techadas** en las que se instalarían los sensores. En un inicio fue previsto la sola utilización de sensores de sonido; ahora se determinó la utilización de otros sensores, específicamente: de movimiento.
- **Zonas accesibles (locales cerradas)** donde se instalaría la amplificación de audio y otros sensores de sonido.
- **Zonas accesibles y no accesibles en el espacio abierto** donde se instalaría fundamentalmente la amplificación del audio. En estos espacios mayores (en cuanto a tamaño) y distantes de la zona de acceso (la primera mencionada) se trabajaría paralelamente con proyecciones en *video mapping 3D*, mientras que en las dos primeras zonas se utilizaría una mezcla digital de luces preestablecida y de baja intensidad.

¹⁸² Para comprender acabadamente el proceso constructivo de una proyección de video mapping 3D, al modo en que se pretende llevar a cabo en la intervención “*Los Durmientes*”, es necesario dirigirse al Anexo: Datos Técnicos de “*Los Durmientes*”, bajo el subtítulo “Video Mapping 3D y Proyección”; en este mismo informe.

¹⁸³ Sobre aclarar que la intervención se realizaría de noche.

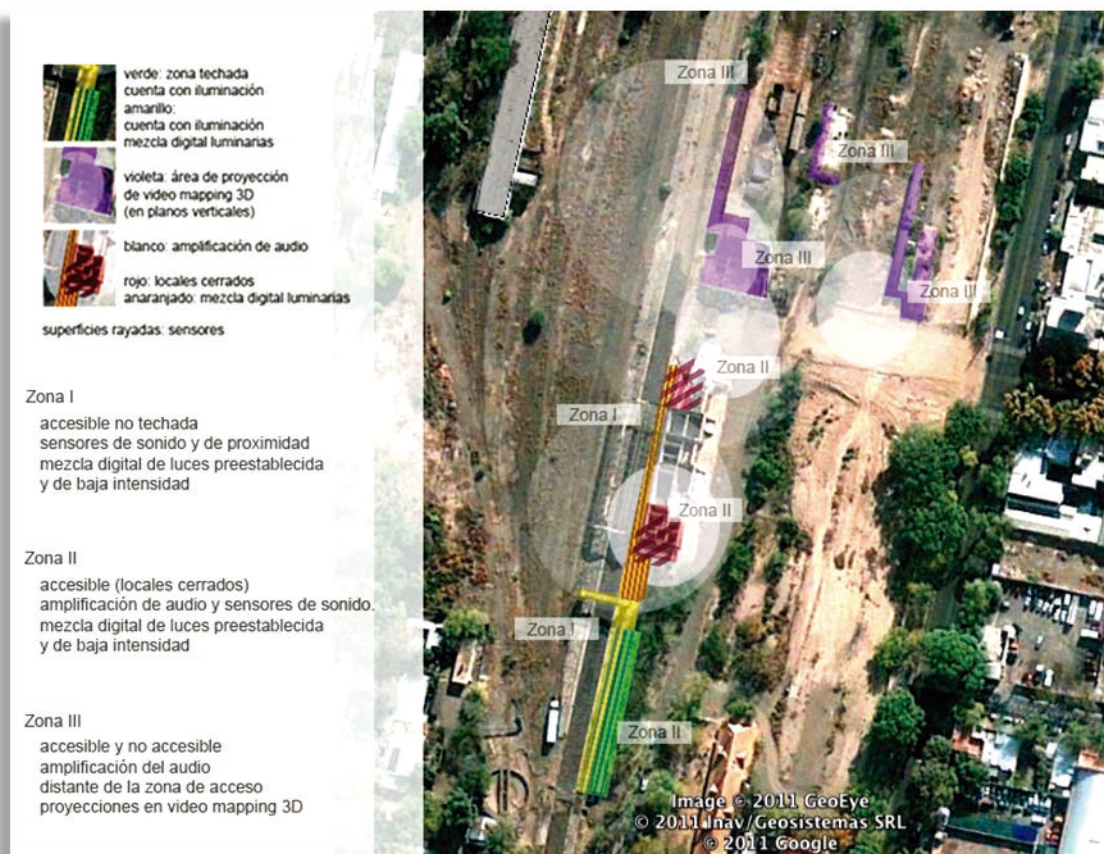


ilustración 24 zonificación del predio a trabajar en ciudad.

El trabajo sonoro corresponde a la disciplina musical contemporánea denominada “Electroacústica”. El soporte técnico con el cual se operará es el de “Procesamiento en tiempo real”. Ambas elecciones permiten la modificación instantánea y controlada del sonido, a la vez que responde a las señales audibles captadas por el sistema de sensores previamente descrito. Vale decir, los movimientos y sonidos de los sujetos que ingresen en el espacio delimitado, será captado por sensores. Estos sensores comunicarán (mediante un software específico) la orden de disparar por los parlantes correspondientes secciones de una obra electroacústica específicamente compuesta para trabajarla *in situ*. En la elaboración de dicha pieza se habrán integrado previamente sonidos de trenes, diálogos grabados en entrevistas (a ferroviarios, familias residentes en el predio, ocupas, desalojados, policía, etc.) y sonido de ambiente.

Para tener una idea del tipo de trabajo de sonido¹⁸⁴, pueden citarse a modo de ejemplo las siguientes obras, correspondientes a diversos lenguajes musicales de hace ya décadas: Pierre Schaeffer¹⁸⁵: *Étude aux chemins de fer*

¹⁸⁴ Visitar Ars Sonora: Trenes diferentes, 02 de mayo del 2009. Radodifusora *On Line*. Publicación disponible en: <http://www.arssonora.es/?p=69>

¹⁸⁵ Pierre Schaeffer fue un compositor musical y escritor francés. Es considerado el principal creador de la **música concreta**, estilo que utiliza materiales sonoros grabados y elaborados como un collage. Uno de los pioneros de la música electrónica. En 1942 creó el *Studio d'Essai*, principal centro de trabajo de la música concreta y de la radio experimental. En 1958 reformó

(2'53"). Andrés Lewin-Richter: *Homenaje a Pierre Schaeffer* (2'52")¹⁸⁶. Carlos D. Perales: *Creaky Motion* (2'50"). Miguel Molina: *Etude aux chemins de Schaeffer* (2'51"). Eduardo Polonio: *Escena* (2'50"). Miguel Ángel Tolosa: *Black and Red* (8'20")¹⁸⁷. Steve Reich¹⁸⁸: *Different Trains* (27').

El trabajo de arte lumínico¹⁸⁹ consiste en dos partes. Una de ellas implementa la luminotecnica digital de un modo bastante periférico respecto al funcionamiento del “objeto técnico”, subordinándose a requerimientos propios de la intervención “Los Durmientes”. Se trata de una iluminación controlada mediante una consola digital¹⁹⁰. Esto permite memorizar niveles y cambios de iluminación: iniciar automáticamente la graduación programada, movimiento y cambio de tonalidad, controlar los cambios de luz por medio de una señal acústica, etc. También posibilita apagar instantáneamente algunos canales o todo el circuito de luces, lo que es muy importante a la hora de coordinar el final de la intervención.

un antiguo centro de investigación musical y lo convirtió en el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), que en la actualidad sigue siendo pionero en la creación de **música electrónica**. En 1968 fue nombrado profesor de música electrónica del Conservatorio de París. Las primeras composiciones de Schaeffer fueron posibles gracias al desarrollo de la técnica fonográfica en la década de 1950. Su práctica compositiva corre pareja a su interés por conceptos teóricos referentes a la audición y la percepción musical. Sus obras teóricas han sido muy apreciadas por los jóvenes compositores de **música electroacústica**, en especial el *Tratado de los objetos musicales* (París, 1966), que propone una teoría de audición reducida como camino para el tratamiento de los objetos sonoros (conversaciones, ruidos, gritos de animales, un portazo) como material musical.

¹⁸⁶ Las incursiones pioneras de Pierre Schaeffer en la música concreta es objeto de homenaje en obras de Andrés Lewin-Richter, Carlos D. Perales, Miguel Molina y Eduardo Polonio.

¹⁸⁷ Miguel Ángel Tolosa ofrece una propuesta que surge del paisaje sonoro propio de las vías del metro para adentrarse en otros dominios del procesamiento digital del sonido.

¹⁸⁸ Steve Reich (Stephen Michael Reich) fue un compositor e intérprete estadounidense, uno de los principales representantes del **minimalismo**. Varias de sus primeras obras como *It's gonna rain* (1965) y *Come out* (1966) están compuestas para grabación en cinta magnetofónica con pequeños fragmentos hablados que se repiten, se unen y se entretienen, haciendo del ritmo su principal característica y desarrollando un contrapunto basado también en valores rítmicos. Este tipo de música, que recibe el nombre de 'minimalista', surgió en Nueva York en la década de 1960 especialmente de la mano de **Terry Riley**, quien ejerció una influencia directa en Reich y más tarde en **Philip Glass**. A finales de los sesenta, Reich desarrolló la técnica conocida como 'de fases', en donde dos o más instrumentos interpretan una frase idéntica pero a velocidades diferentes. En la década de 1970 su trabajo fue transformándose con el uso de frases rítmicas que se interpretan a una misma velocidad pero *en forma de canon*, para formar una textura compleja a partir de un material sencillo. En sus últimas obras Reich vuelve a utilizar voces pregrabadas en cinta magnetofónica, aunque ahora la melodía de las frases habladas, de mayor longitud, así como el ritmo, son utilizados como motivos por los instrumentos acompañantes, muy al estilo de **Leoš Janáček**. Reich utiliza esta técnica en *Different trains* (1988) para cinta y cuarteto de cuerda y en *The Cave* (1993), obra multimedia realizada en colaboración con su mujer **Beryl Korot**, especialista en vídeo. Este es uno de sus proyectos más ambiciosos.

¹⁸⁹ Para comprender cabalmente a qué refiere acá el término de “arte lumínico”, es necesario dirigirse al Anexo, en el apartado: “Arte Lumínico Interventivo y Mención de la luz en la Pintura Tradicional”, donde se aborda temáticamente la luz, mediante un análisis de la obra de Daniel Canogar.

¹⁹⁰ Para una información detallada de cómo funciona esta parte de la iluminación, debe consultarse el Anexo, en el apartado “Datos Técnicos de “Los Durmientes”, bajo el subtítulo “Sistema de control de iluminación y DMX”, en este mismo informe.

Lo importante es distinguir que este dispositivo atañe sólo a una sección reducida del espacio delimitado para la intervención. Y que su función es mantener dicha sección “habilitada”, pues de no existir tal iluminación nadie caminaría por una zona tan oscura como peligrosa.

La segunda parte del trabajo lumínico es la que está más estrechamente vinculada al trabajo de audio. Ésta es la que responde al nombre genérico de “*fachadas virtuales*”. No obstante, no se trata acá de fachadas precisamente. Se describieron ya “zonas” de trabajo. Pues bien, mientras la iluminación de los artefactos digitales atañe a las dos primeras zonas, la *proyección de Video Mapping 3D* ocurre en la tercera de estas (llamadas previamente: zonas accesibles y no accesibles en el espacio abierto), aprovechando la distancia y la escala.

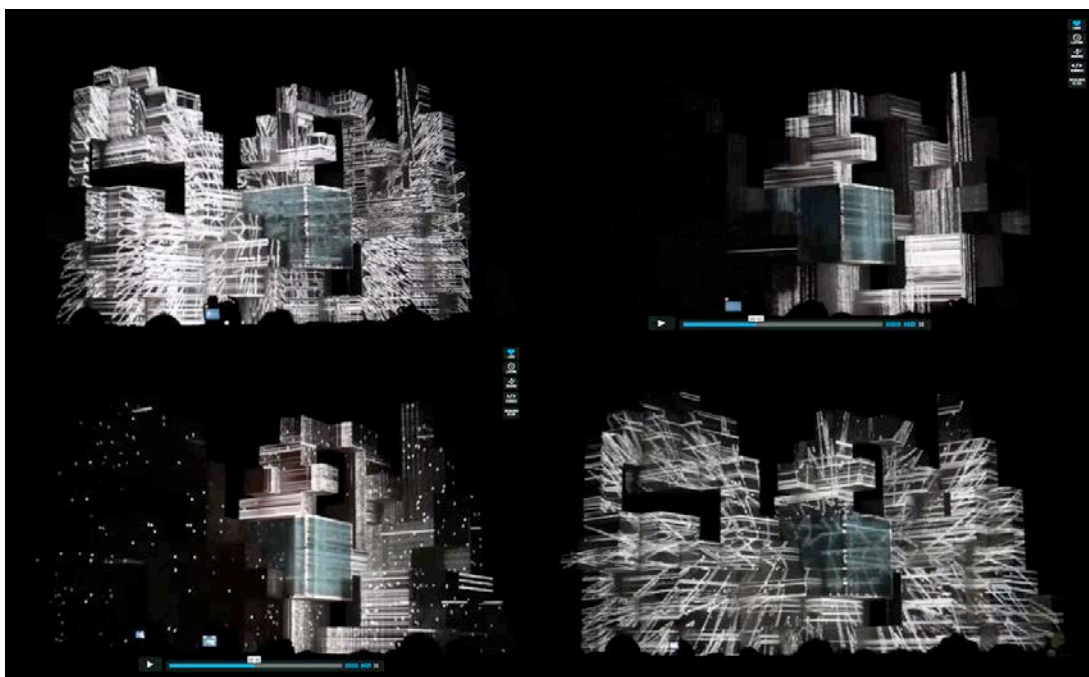


Ilustración 7: Cuatro *frames* de una proyección de *video mapping* a escala urbana. Es una composición abstracta (no figurativa) extraída de *vimeo*. Puede observarse en ella el modo en que los volúmenes que corresponden a la arquitectura del edificio son los que determinan los límites y disposición de la proyección.

Al igual que la composición musical, se realiza también una composición, pero de video-proyecciones en base a un “mapeo” previo de las zonas a proyectar (superficies sobre las cuales se arrojará la luz del cañón proyector). Dicha composición tiene la particularidad de poder rearmarse de múltiples modos –en tiempo real- de acuerdo a la señal que los sensores de audio y de movimiento entreguen a la computadora. Vale decir, los habitantes de ese espacio activan, con sus movimientos y sonidos cierta información que se traduce en órdenes para la computadora; misma computadora desde la que instantáneamente se disparan los videos hacia los proyectores¹⁹¹. Así, se establece una relación entre las señales -discriminando frecuencia e intensidad

¹⁹¹ Para mayor detalle técnico de cómo funciona el proceso de producción y postproducción en el *video mapping*, debe consultarse el Anexo, en el apartado “Datos Técnicos de “Los Durmientes”.

del sonido, así como también la proximidad relativa (de las personas) a los sensores- y las proyecciones de los diferentes videos.

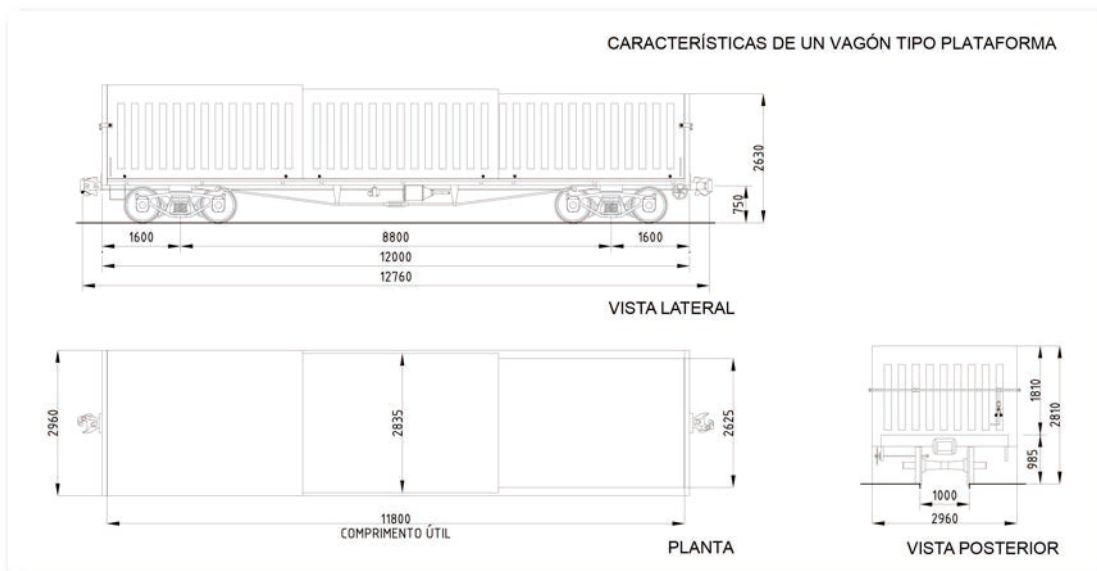


Ilustración 26: Material de relevamiento de maquinarias en uso en Palmira; necesario para la generación de la maqueta virtual en 3DMax, a partir de la cual realizar el *mappeo* necesario para videos (en 3Dmax y After Effects)

La composición de videos es básicamente –y es importante entender que esta es la parte técnica de mayor complejidad en cuanto a precisión- el mapeo y la infografía de un encuadre determinado de la arquitectura u otros inmuebles. En el caso de haberse realizado en la estación de trenes de Ciudad, se habría trabajado con sus ruinas edilicias, pero también con la maquinaria abandonada en el lugar¹⁹². En el caso de haberse llevado a cabo en Palmira, “Los Durmientes” habría integrado la arquitectura de los antiguos barrios, además de la maquinaria en uso. Pero en Palmira, las condiciones de zonificación que se están manejando acá no tendrían absolutamente nada que ver (pues se trata de otro emplazamiento para la obra).



Ilustración 27:

"Trabajo serca* de ese lugar y saben que?? esos estaban antes en el asentamiento que estaba en Peru* y Suipacha, se llamaba 'costa esperanza' ese asentamiento, les dieron casas en guaymellen* y las vendieron. Se dedican a robar (no digo que todos pero si la mayoría*) por esa zona porque se esconden rapido* en ese lugar y los demas* los encubren". Los conosco*!!!, por pelicano.-

Cita extraída de los comentarios de los lectores, bajo una nota de MDZ *on line* del 04 de Mayo del 2010
*se respeta la ortografía de la cita.

El hecho de haber cambiado de locación para el proyecto tiene estricta relación también con el material con el cual se trabajaría en los videos y sus efectos. El caso de Ciudad (Estación San Martín de Ciudad) es completamente diferente en términos de “implicancias socio-económicas” puntuales. Dicho “en

¹⁹² Durante el año 2010 se produjeron dos video-registros de las locaciones previstas para “Los Durmientes” en Ciudad. Estos se encuentran disponibles *on line* en :

http://www.youtube.com/watch?v=CHj5nksNbMI&feature=player_profilepage
y en: http://www.youtube.com/watch?v=bNqEHnx8Zpl&feature=player_profilepage

sencillo”: el segmento social oriundo de la Estación es en su mayoría “lumpen” y su estado es de abandono radical.

VI.2.c. Emplazamiento de Los Durmientes

No es ninguna novedad que se utilice el espacio público como soporte para una obra de arte. Y si lo fuera, tampoco **lo novedoso** aportaría, a la intervención, su **cualidad artística**. A la vez, que el hecho sea o no “artístico”, ya se ha mencionado con anterioridad, no es un punto interesante a discutir. Lo interesante es ver cómo opera.

Los objetivos planteados para esta investigación¹⁹³ suponen de antemano que se está trabajando en un lugar no preestablecido como “circuito oficial” del arte mendocino. Lugar cuyas particularidades simbólicas y significativas, en tanto Estación de FFCC –con las connotaciones diferentes, explicitadas para cada caso, sea Ciudad o Palmira- son las que definirían el “comportamiento estético” de la obra. ¿Por qué se puede sostener que la Estación no es parte del “circuito oficial” del arte mendocino contemporáneo y hasta dónde es válida esta afirmación?

En primer lugar, existe en Mendoza una relación entre turismo y cultura, que expresa su aspecto mercantil en una idea tal como: “Los Caminos del Vino y El Arte”¹⁹⁴. No obstante ello, es evidente que la relación no viene al caso, pues los caminos del vino son un paisaje preparado para funcionar como atractivo turístico, mientras las bodegas hacen su negocio, ratificando –de paso- su poder económico a través de las “obras de arte” a las que prestan



Ilustración 28: Captura de pantalla del sitio web de la secretaría de turismo de la provincia de Mendoza. Puede observarse a primera vista la relación entre patrimonio, agenda cultural y producción vitivinícola.

¹⁹³ Ver los objetivos en el proyecto VÍNCULOS ENTRE TEORÍA Y PRAXIS ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA. *Implicancias conceptuales del contexto histórico, político-económico y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental*; adjunto en este informe.

¹⁹⁴ La secretaría de cultura ofrece ciclos tales como : Música Clásica por los Caminos del Vino. De éste, el sitio *on line* <http://www.cultura.mendoza.gov.ar/cultura> dice: “Un ciclo que le puso el sentido que le faltaba a la experiencia única de degustar un buen vino mendocino. El evento amplía la propuesta turística y cultural de la provincia y acerca la música clásica a escenarios naturales, iglesias y bodegas.” También existen: El ciclo Tango por los Caminos del Vino, administrado directamente por el Ministerio de Turismo, según informa el sitio *on line* <http://www.turismo.mendoza.gov.ar/>. También existe información detallada sobre muestras de plástica, en el sitio *on line* <http://www.caminosdelvino.com/>.

lugar. Se trata de un hábito propio de la clase burguesa, que perdura hoy a diferentes escalas y cuya eficacia ha quedado demostrada por los siglos que lleva implementándose. Las versiones contemporáneas de *los Medicis* (mecenas) son Petrobras, Telefónica, Siemens, etc.¹⁹⁵.

La pregunta se torna interesante si se analiza desde otro punto de vista: Si la urbe es potencialmente soporte para la actividad artística y este proyecto de obra esta siendo desarrollado por una artista que, además, es tesista de la Facultad de Artes y Diseño de Mendoza ¿cómo puede sostenerse que la Estación –lugar escogido por una artista para desarrollar su trabajo- no es parte del “circuito oficial” del arte mendocino contemporáneo? ¿Es parte entonces del “circuito no oficial”? La segunda pregunta es, más retórica, irónica –incluso, sónica-. Se vuelve a caer en la consabida trampa gramatical de los pares oposicionales del discurso conservador. Si se plantea la intervención como “antisistémica”, entonces más que nunca se está hablando de una **obra de arte legitimada**; por oposición al “sistema arte”, bajo el disimulo de “lo alternativo”¹⁹⁶.

Al inicio de este Parte VI, se cita a *Fluxus*. Uno de los puntos más discutidos de la estética de Bourriaud es su insistencia en poner a prueba los límites del “campo artístico” recurriendo a prácticas propias de los ’60-’70, para perpetuarlas como constante en las prácticas de los ’90. Efectivamente, Bourriaud dice: *“La participación del espectador, teorizada por los happenings y las performances fluxus, se ha vuelto una constante de la práctica artística. El espacio de la reflexión abierto por el “coeficiente del arte” de Marcel Duchamp - que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte- se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido.”*¹⁹⁷ ¿En qué sentido será transitivo el objeto cultural para Bourriaud? Aparentemente, quiere decir lo siguiente: *“Esta noción de lo transitivo introduce en el área artística un desorden formal, propio del diálogo: niega la existencia de un “espacio del arte” específico, valorizando el discurso inacabado y el deseo insatisfecho de la diseminación”*¹⁹⁸. Bien, acá es preferible tomar con pinzas las citas. Seguramente, viene al caso la “herencia *fluxus*”, principalmente en su componente performático e interactivo. También es una referencia “*ad hoc*” la reflexión como espacio artístico profusamente trabajado por Marcel Duchamp. Y también tiene que ver con la intervención “Los Durmientes” esta idea de “desorden formal propio del diálogo” que termina valorizando el “discurso inacabado y el deseo insatisfecho de la diseminación”. Lo que se aparta -en relación a la propuesta artística de “Los Durmientes”- es esta idea de “*negar la existencia de un espacio del arte específico*”. Y es en la interpretación que Bourriaud hace de la operatoria duchampiana donde queda en evidencia el tipo

¹⁹⁵ Por internet ofrecen su auspicio: Coca-Cola, Citibank NA, Petrobras, Páginas Doradas, Telefónica de Argentina, Pernod Ricard, Grupo Peñaflo, Trapiche, Plusbelle, The Value Brand Company, Siderar, ATS, BASF, Cablevisión, Fibertel, Edenor, Edesur, ESPN, Ford, Hutchinson Telecomunicaciones, Nickelodeon, MTV, Temaikén, Emerson, Nobleza Piccard, ABN AMRO, Pfizer, Metlife, Molinos Río de la Plata, Dellepiane, Monsanto, Peugeot Citröen.

¹⁹⁶ El asunto fue desarrollado con detalle en la parte I.2. Eso de la “autonomía relativa”, en este mismo informe.

¹⁹⁷ BOURRIAUD, Nicolás., *Op.Cit.* p27 y 28.

¹⁹⁸ BOURRIAUD, Nicolás., *Op.Cit.* p 28.

de recorte propio de la teoría de campo de Bourdieu (a la que intenta oponer resistencia Bourriaud). Cuando Bourriaud dice sobre el espacio abierto por Duchamp: *“que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte”*, repite la lectura de campo de Bourdieu, pero lo enuncia desde el lugar del receptor de la obra¹⁹⁹.

Hay varios conceptos acá que no atañen al “encuentro” que se daría en Los Durmientes. El “receptor” de un “emisor” es una figura extraña a la intervención propuesta, ya que receptor y emisor son papeles (más o menos ficticios) de algo que ha convenido llamado “mensaje”. Si la obra de arte pudiera igualarse a un mensaje, pues bastaría con el mensaje. Pero hay un sustrato material, una densidad del significante, que dificulta la inteligibilidad del sentido. Es lamentable en este punto no haber conseguido aún llevar a cabo la intervención.



Ilustración 8: *Frames* correspondientes a los dos videos registro que se llevaron a cabo para documentar espacios y el estado en el que estos se encuentran, en la estación de FFCC de Ciudad, durante el año 2010.-

¹⁹⁹ “El problema ya no es desplazar los límites del arte (...) sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llamaba a subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde las obra de arte resiste a la aplanadora de la ‘sociedad del espectáculo’.” BOURRIAUD, Nicolás., *Op.Cit.* p.34

Si lo que dota de sentido a “Los Durmientes” es su relación con lugar específico, lo hace en tanto la obra se estudió con los recursos técnicos y con los procedimientos artísticos menos indicados por el sentido común para dicho emplazamiento. Una producción de tan exagerado nivel tecnológico, con tanto personal involucrado, de tal transversalidad disciplinar es “indicada” para ser llevada a cabo en otro contexto. Es decir, *lo normal* sería adecuarse al contexto de las fiestas del bicentenario, el carnaval de la vendimia o el dado por la ortodoxia “moderna” de los museos más consagrados por la tradicional Institución del Arte mendocino contemporáneo. Pero esta producción-con las características ampliamente desarrolladas en este informe- en su contexto “lógico” no es posible bajo las condiciones de anonimato, hibridez, complicidad e interferencia que diluyen el límite entre productor y espectador de la obra de arte. Por eso, “lo lógico” o “lo normal” no tiene nada que ver con la elección de diseño o de construcción de “Los Durmientes”. No es azaroso el encuentro entre el dispositivo de ensambles altamente desarrollados a nivel técnico-operativo y las ruinas que atestiguan –cual monumento viviente- el plano discursivo en que quedó aquello de progreso de la Nación argentina: su promesa incumplida.

¿Por qué si no Los Durmientes habría de llevarse a cabo en el lugar donde es notoria la ulterior **profanación de los durmientes**?

VI.2.d. Lugar no convencional, pero sí cotidiano

Pese a la carga simbólica que posee la Estación de trenes –en general, y particularmente la de Ciudad, que es la que se está analizando acá-, el espacio urbano que le da emplazamiento no deja ser un lugar cotidiano. ¿En qué aspectos se nota esto? Bueno, en primer lugar, ya el Proyecto Los Durmientes lo advierte cuando enuncia en su Memoria Conceptual: *“El proyecto propone indagar en la “experiencia estética” a partir del tratamiento perceptual de un “lugar específico” de la provincia de Mendoza; lugar que, sin ser ajeno al ideario cotidiano del habitante, sí sea susceptible de convertirse en disparador de sentidos diversos, una vez intervenido.”* Es decir, el espacio es percibido en términos de cotidianeidad. Está inserto en la trama urbana de la ciudad de Mendoza. Las avenidas Las Heras y Juan B. Justo, son ejes comerciales relevantes (baste mirar una planimetría de zonificación urbana). Ambas cuentan con una concentración de tránsito peatonal que supera en número de individuos al número de residentes. Además, Av. Las Heras se ha convertido en un importante lugar de tránsito turístico y de esto atestigua la concentración de locales de venta de *suvenires* y productos regionales.

El edificio de calle Perú y Las Heras es, a su vez, un espacio que –si bien pertenece a la Unión Ferroviaria- consta de un área destinada a la “cultura”. Específicamente, se trata de “taller permanente de coro” destinado a la 3ª edad y a diversas oficinas de funcionamiento específico. En su lateral Este, coincidente con la calle Covadonga (continuación de la calle Belgrano) dispone de una galería semicubierta, un antejardín o zona de acceso y una plaza. En dicha plaza –por resolución de las gestiones higienistas del intendente V.Fayad- se ha dispuesto un espacio para feria permanente de artesanías. En la esquina de Las Heras y Covadonga, tienen lugar diferentes recitales gratuitos -al aire libre- de bandas locales de música de diversos géneros, por lo habitual: música popular. Sobre las calles Belgrano, Las Heras y, en menor medida, la calle Juan B. Justo, existen también locales comerciales asociados a la dispersión: bares, restaurantes. Sumado a ello, uno de los supermercados con más clientela en Mendoza (Carrefour) funciona como atractivo para esta zona. Las calles Perú y Tiburcio Benegas, disminuyen paulatinamente la concentración de locales comerciales y van transformándose en zonas residenciales, a medida que se van alejando de las Avenidas Las Heras y Juan B. Justo.

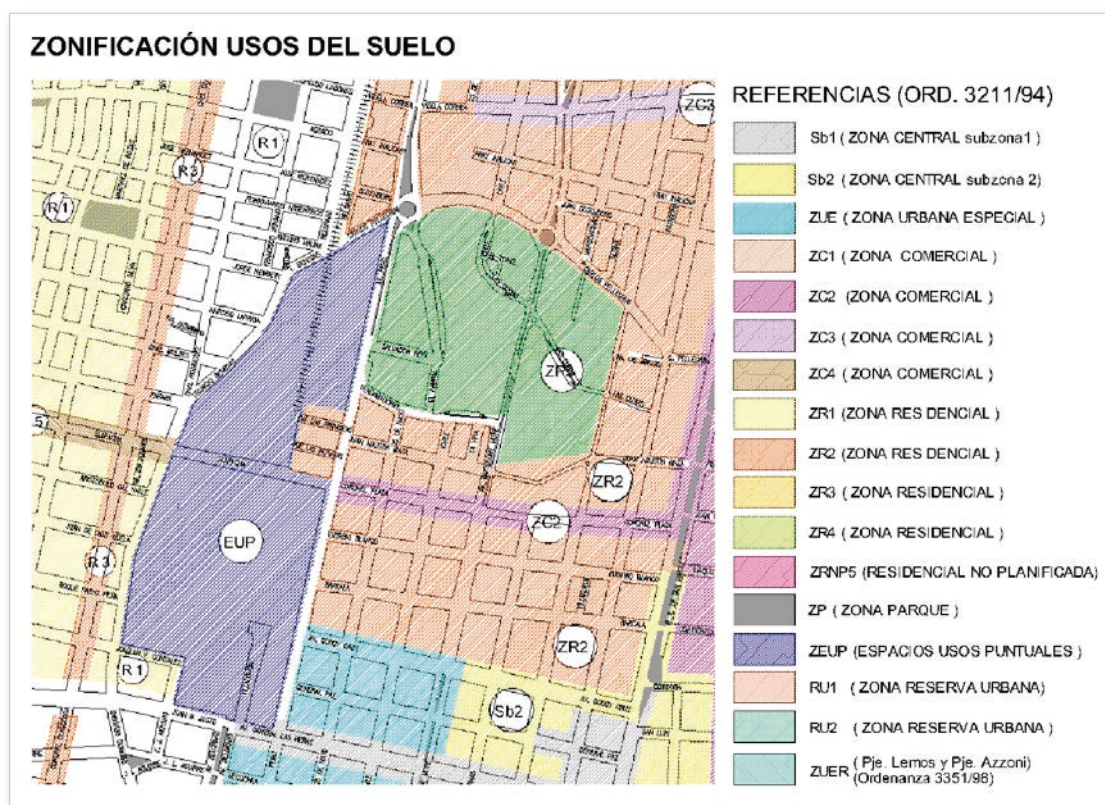


Ilustración 30: DIRECCIÓN DE PLANIFICACIÓN URBANÍSTICA -MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE MENDOZA. Versión 01/05 - 15 de febrero de 2005 - Ordenanzas 3211/1994 y 3607/2004 (5ta y 6ta sección) ESI



Ilustración 31: imagen extraída de Internet.

No obstante lo anterior, el funcionamiento del espacio urbano allí cambia notablemente una vez que se ingresa a los amplios terrenos fiscales²⁰⁰ de la Estación. Este cambio es notorio sobre todo de noche. No porque en el día circule “libremente” el peatón por dicho “baldío”, sino porque el estado de abandono

general se disimula con unas luminarias corrientes dispuestas sólo en las intersecciones mencionadas. Con esta medida –extrañamente- tenues luces tapan los cientos de metros abandonados tras de ellas: sin servicios públicos ni suministros privados. La policía que “hace como que” vigila la zona, funciona sólo hasta el atardecer. ¿Quiénes “habitan” ese lugar abandonado? ¿Cómo se sabe de ellos?



Ilustración 32: Desde hace unos diez años, un grupo de cincuenta familias, con cien niños, sobrevive en el llamado asentamiento Escorihuela, una villa miseria a cinco minutos de Peatonal y San Martín. Se ubica sobre terrenos del ferrocarril, a 500 metros de la estación de trenes, al borde de la coqueta calle Tiburcio Benegas, atrás del club Pacífico, al costado de la calle Suipacha, en fin, allí se ubica." (MDZ on line- 4 de Mayo de 2010)

Los periódicos locales²⁰¹ acusaron una serie de maniobras de desalojo, llevadas a cabo por el intendente de la municipalidad (y esto es raro, pues los terrenos no le pertenecen al municipio). Más exactamente lo que acusaron las publicaciones impresas fueron las protestas realizadas por “los habitantes” (anónimos) que ocupaban “no regularmente” dichos terrenos, haciendo de las maquinarias abandonadas, sus hogares.

²⁰⁰ La nomenclatura o categoría de terrenos fiscales acarrear consecuencias reales de sobra conocidas a nivel nacional: <http://www.lachacritaonline.com.ar/sobre-los-terrenos-fiscales/>

²⁰¹ <http://www.mdzol.com/mdz/nota/207570>

Bourriaud tiene la habilidad –propia del oficio *marchante*- de reunir una serie de acciones bajo el halo del “arte relacional”. Estas acciones quedan administradas como intervenciones artísticas en el espacio cotidiano, del siguiente modo:

“Algunas manifestaciones artísticas, entre las cuales Unité es el mejor ejemplo (Firminy, junio de 1993), permitieron que los artistas trabajaran sobre un modelo relacional informe, como el que propone la población de un gran conjunto habitacional. Varios de los participantes trabajaron directamente para modificar u objetivar las relaciones sociales, como el grupo Premiata Ditta, que interrogó sistemáticamente a los habitantes del edificio en el que se llevaba a cabo la exposición con el fin de elaborar estadísticas. (...) Clegg & Guttman presentaron en el centro de su dispositivo una suerte de mueble biblioteca, cuya forma evocaba la arquitectura de Le Corbusier, y estaba destinado a recoger en cassettes los fragmentos de música preferida de cada habitante. Los hábitos culturales de los residentes eran así objetivados por una estructura arquitectónica y reunidos, para cada piso en una cinta. Las compilaciones resultantes -la Discothèque de prêt de Clegg & Guttman - se podían consultar durante la exposición.”²⁰²

Sólo haber logrado llevar a cabo la intervención “Los Durmientes” arrojaría respuestas posibles a las interrogantes siguientes: ¿Está preparado el consumidor de imágenes residente en la ciudad de Mendoza, específicamente en las cercanías del emplazamiento, para ser partícipe de un “encuentro” artístico experimental? ¿En qué términos se relaciona con una obra de arte que se *sale a su encuentro*? Y, posiblemente, haber llevado a cabo la experiencia abriría aún más interrogantes, que es la productividad del trabajo artístico.

VI.2.e. Público no específico: habitantes

Es común escuchar hablar de “belleza formal” –o sencillamente, de “estética”, para referir a ella-. Al respecto, Bourriaud propone una interesante reflexión: *“...la estética modernista habla de “belleza formal” refiriéndose a una suerte (con)fusión entre forma y fondo, a una adecuación inventiva de ésta hacia aquélla. Se juzga una obra a través de su forma plástica; la crítica más común, en relación a las nuevas prácticas artísticas, consiste desde ya en negarles toda ‘eficacia formal’ o en subrayar sus carencias en la ‘resolución formal’. Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las ‘formas’, deberíamos hablar de ‘formaciones’ lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma.”* Ahora bien, ¿en qué consistirían estas **formaciones**?

Bourriaud prosigue así: *“El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.”²⁰³* Entonces una **formación difiere de una forma en tanto es un encuentro, una relación dinámica** de éste –de su propuesta artística- con otras propuestas provenientes de cualquier otro

²⁰² BOURRIAUD, Nicolás., *Op.Cit.* p39

²⁰³ BOURRIAUD, Nicolás., *Op.Cit.* p.p. 21 y 22

ámbito. Y la definición es bastante interesante, pero lo que no se constata es la necesidad de entender “formación” en oposición a “forma cerrada”, si pueden incluso convivir en una misma idea²⁰⁴. Idea, más amplia que un concepto o definición, por supuesto. Idea, de esas cuyo concepto las recortan.

Esto se advierte en las demás acotaciones que el mismo autor continúa haciendo para definir “formalmente” el objeto relacional. Por ejemplo, al decir: *"El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. Para algunos la forma artística escaparía a esta fatalidad por estar mediatizada por una obra. Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible."*²⁰⁵ Y prosigue aclarando: *"La forma es la delegada del deseo en la imagen. Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir."*²⁰⁶ La oposición formación/forma no es tal. Sólo se trata de otro enfoque.

Las primeras obras de Rirkrit Tiravanija, así como también las de Carsten Höller resultan precisas para el concepto de forma que Bourriaud propone, aunque también lo exceden. En el caso de Höller, el autor dice: *"Carsten Höller, por su parte, aplicó su formación científica de alto nivel inventando situaciones u objetos que ponen en juego el comportamiento humano: una droga que provoca el sentimiento amoroso, escenografías barrocas o experimentos paracientíficos."*²⁰⁷ Una obra del artista particularmente interesante es aquella en la que recrea la fórmula química de las moléculas segregadas por el cerebro del hombre cuando está enamorado; otra, cuando cría pájaros, alimentándolos con migas de pan alcoholizadas, con lo que afirma enseñarles un nuevo canto. En ambas, se valora su aspecto procesual. La forma de la obra se abre hacia la idea de proceso formal. El arte procesual data –como tipología– ya desde el impacto del arte conceptual, el minimalismo, el *land art* o el arte *povera*, entre otras vertientes. Por lo demás, el mismo dadaísmo era, en su mayoría, sólo proceso.

Bourriaud toma de Deleuze y Guattari la definición de “obra de arte como un ‘bloque de afectos y de percepciones’ diciendo que, en consecuencia: “el arte mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares”²⁰⁸. Construye acá una teorización que organiza la intersubjetividad de un modo tal que no es ya marco de recepción sino “esencia” de la producción artística. Producción que “mantiene juntos” los momentos de subjetividad. Ahora bien, en una intervención “desde” las subjetividades, como lo serían las acciones de arte (el *happening*) ¿Qué es **mantener juntos**?

²⁰⁴ DOBERTI, Roberto. *El Decir de las Formas* Capítulo del libro *Variaciones del Habla*. Buenos Aires: ed. Altamira, 2004, 13 pp.; Acá se presenta un desarrollo poético contundente del amplio espectro semántico que posee la palabra “forma”.

²⁰⁵ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 22 y 23

²⁰⁶ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 24

²⁰⁷ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 42

²⁰⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 20

Bourriaud explica: *"Hoy el 'pegamento' es menos visible, ya que nuestra experiencia visual se ha vuelto compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas -que introdujeron el plano secuencia como nueva unidad dinámica- permitiéndonos reconocer como 'mundo' una colección de elementos dispersos (la instalación por ejemplo) que no reúne ningún material unificador, ningún bronce."* Hay algo –entonces- que le permite a la subjetividad reconocer una colección de elementos dispersos como "un mundo". No se trataría ya de las leyes gestálticas correspondientes al campo visual (o a procesos formativos de la escucha). Se trata de formas en un proceso más amplio, formas abiertas en los infinitos pliegues de una "compleja experiencia de lo visual". Bourriaud al respecto dice: *"Porque la 'cosa' artística se plantea a veces como un 'hecho' o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad -que hace de ella una forma, un mundo- sea replanteada (...) La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico"*²⁰⁹

Una vez más, cabe preguntarse ¿Cómo entender la idea de forma en esta "estética relacional" que **plantea no ser una "teoría del arte"**? Su autor define la forma así: *"...una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes (...) Este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro (decimos que el hielo "se solidifica"). La forma puede definirse como un encuentro duradero."*²¹⁰ Lo duradero, efectivamente, refiere a la dimensión temporal. De esta última, mucho tiene para dar a experimentar, el sonido y su dimensión espacial-temporal que no obedece al orden normado del discurso de la razón y sus imágenes.

Una última reflexión en torno a esta idea de forma. Si en el arte relacional las subjetividades son las que encuentran el aglutinante²¹¹ para su "experiencia" ¿se convierte el habitante de un espacio de encuentro de subjetividades en autor de la obra? Tal vez la respuesta adecuada sea sencillamente que ya nada de eso importa. Es evidente que la categoría de autor ha sido favorablemente devastada. Obras tales como *Les ready-made appartiennent a tout le monde* de Philippe Thomas, agencia en que las piezas producidas eran firmadas por el comprador, ponía de manifiesto la turbia economía relacional que vincula al artista y el coleccionista.

²⁰⁹ *Ibidem*

²¹⁰ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 19

²¹¹ *"Es en este sentido que se puede efectivamente hablar de un efecto comunitario en el arte contemporáneo: no se trata de esas corporaciones que sirven para disfrazar los conservadurismos más arraigados (el feminismo, el antirracismo y el ecologismo. Funcionan demasiado, hoy en día, como camarillas que le hacen el juego al poder permitiendo que éste no se cuestione su propia estructura). (...) Es importante sin embargo no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad. Es un entramado definido y limitado a un contrato, no un pegamento social que solidificaría alrededor de tótems reconocibles."* BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.74

Bourriaud también menciona la inauguración de los *Ateliers du Paradise*. En ella “cada uno estaba vestido con una remera personalizada (“El miedo”, “Lo gótico”, etc.); las relaciones que se tejían entre los visitantes se transformaban en un guión - minuto, escrito en directo por la cineasta Marion Vernoux en la computadora de la galería: el juego de las relaciones humanas era así materializado siguiendo los principios de un videojuego interactivo- “película en tiempo real ”- vivido y producido por los tres artistas. Intervinieron en él numerosas personas –otros artistas, pero también psicoanalistas, entrenadores y deportistas, amigos, etc.- contribuyendo así a la construcción de un espacio de relaciones.” Acá involucra otro aspecto: **el tiempo y la ejecución** de la obra: “El trabajo “en tiempo real” que tiende a la confusión entre la creación y exposición fue utilizado también por Félix González -Torres, Matthew Mccaslin y Liz Lamer en la exposición *Work in progress* en la galería Andrea Rosen (1992), y luego en *This is the show and the show is many things* en Gand (octubre de 1994) antes de encontrar una forma más teórica en (...) *Traffic*”.²¹²

VI.2.f. Modificación “formal” del entorno “mediato”

El entorno de Los Durmientes no sólo puede ser comprendido como el entorno determinado por factores geopolíticos, históricos, sociales. Es necesario integrar esta concepción con la idea de lo mediado, lo mediato y lo mediático. Básicamente se refiere acá a la mediación dada por lo simbólico-lacaneano (en relación al individuo y sus posibilidades de articulación de interrupciones del sentido *predado*), lo mediato (que es el modo en que siempre se presenta la cultura) y lo mediático (como proyección de la obra *a posteriori*, pero también como la materia que conforma sus mediaciones tecnológicas).

Así, en relación a las múltiples aristas que desprende “Los Durmientes” en tanto trabajo artístico “mediado” formal y conceptualmente por su filiación con la experimentalidad, el *site-specific*, el arte callejero, el arte multimedia, la transdisciplinariedad, el sonido, la luz, la técnica especializada, la urbe, el cotidiano, los hábitos desterritorializados y las territorializaciones políticas, económicas e ideológicas, desde adentro y desde afuera: entre medio de la institución y sus virtualidades; en relación a ello, se abordará sólo un aspecto más: la economía de la obra. Esto es, la administración de sus recursos.

Hasta ahora no se ha descrito un *footage*, un *story board*, un diagrama de los sonidos. Tampoco se describirá. Puesto que, si bien se ha estado trabajando en ello²¹³, es imposible tener acotados los aspectos narrativos de la obra, sean de tipo figurativo o abstractos, sin previamente conocer el

²¹² BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 44 y 45

²¹³ Particularmente, he cursado *Modul8* y *MapMapping* en el laboratorio Vertx Blasta, Stiago. de Chile con Andrés Terrise (director del Lab: <http://www.vertx.cl/>), durante los meses de julio-agosto del 2011. También me he interiorizado de los procedimientos del *MIDI*, el audio (*Sonar* y *Sound Forge*) y nociones de acústica, asistiendo como oyente a Producción I y II (Ing. Gonzalo de Borbón) en la Escuela de Música de la UNCuyo; durante el año lectivo 2011.

emplazamiento “preciso” (sus dimensiones) a través de múltiples pruebas. Éstas no se realizaron por exclusiva inoperancia del sistema administrativo de los “terrenos fiscales”. Sin embargo, se señalará a continuación que hay ciertas proposiciones que el actual trabajo de investigación arrojó como variables.

Una de ellas es que todo el aparataje técnico electrónico y digital se dispondrá para realizar un tipo de “iluminación” del lugar ya dado. En esto difiere de los espectáculos hasta ahora realizados en Argentina como muestra de adopción del *video mapping*. A su vez, el objeto sonoro no es una “canción”. No se trata de un show de tipo electrónico. Se trata de un trabajo con los materiales entregados por el lugar, sus relatos, sus espacios, sus temporalidades y distancias. Un trabajo que relacionará “*sobre todo, lo cotidiano (que) parece ser hoy un terreno mucho más fértil que la ‘cultura popular’, forma que sólo existe en oposición a la ‘alta cultura’ y a raíz de ella.*”²¹⁴ Y relacionará lo cotidiano de los habitantes con su entorno. Sólo que esta relación se dará de un modo *formalmente* distinto del habitual. Por esto es importante sumar una reflexión más en torno a la economía de la obra.

Bourriaud hace la siguiente observación:

*“El punto en común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de “obra de arte” radica en su **facultad de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad.** En virtud de esa definición el arte contemporáneo, en su conjunto, es hoy **despreciado por aquellos que ven en el concepto de “sentido” una noción preexistente a la acción humana.** Para ellos, una pila de papel no puede entrar en la categoría de obra maestra, porque **consideran el sentido como una entidad preestablecida**, que va más allá de los intercambios sociales y de las construcciones colectivas. **No quieren ver que el universo no es más que un caos al que los Hombres oponen el verbo y las formas. Querrían un sentido armado –y su trascendente moral- y reglas codificadas: la pintura rápido!**”*

*...Por eso es inquietante ver a los artistas de hoy exponer procesos o situaciones. Se critica el aspecto “demasiado conceptual” de sus trabajos (no se comprenden las formas empleadas para un objeto del que se ignora el sentido, prueba de instinto arraigado en la pereza). Pero la relativa inmaterialidad del arte de los noventa –señal de que sus artistas dan prioridad al tiempo, más que al espacio y a la voluntad de reproducir objetos- no está motivada por un militarismo estético o por un rechazo manierista a crear objetos. Los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido. El objeto es sólo un happy end del proceso de exposición, como lo explica Philippe Parreno: no presenta la lógica conclusión del trabajo, sino un acontecimiento.”*²¹⁵

²¹⁴ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 56 y 57

²¹⁵ En todos los casos, la negrita no pertenece a la cita original. Es un destacado de este informe.

En términos muy amplios, la cita viene a cuenta de varios aspectos tratados pormenorizadamente con anterioridad en este mismo Informe. No obstante, si acaso es posible, convendría tomar muy entre comillas algunos postulados generales (universales), advirtiendo que cada uno de estos postulados es ya articulado –al igual que este mismo- **desde el discurso de la razón**. Y sobre todo el entrecomillado viene a cuenta, cuando a modo de “definición”, este se levanta sobre **el supuesto del “caos”**. Es decir: en la cita de Bourriaud puede observarse cómo “caos” y “realidad” quedan en igualdad de condición significativa –gramaticalmente. Pero, más específicamente, lo extraño es pensar que **“el sentido común evita”** el caos. Pues: ¿De quién es este sentido común? ¿Cuáles son los intereses tras un sentido común? ¿Desde dónde se enuncia orden v/s caos? La **norma** pareciera ser “no entender”. Lo habitual es “el estado de excepción” y el problema –en tanto- es el **carácter fundacional** de quienes imponen un **orden** que tape el *vacío existencial*. La norma es confundir tolerancia con vasallaje e indolencia con credulidad.

Si no se repara en este problema, se termina llegando a conclusiones tales como: *“Las exposiciones de Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe construyen modelos de lo social aptos para producir relaciones humanas, como una arquitectura “produce” literalmente los itinerarios de quienes la ocupan.”* Este es el tipo de ideas utilitarias respecto del arte en el discurso de Bourriaud. Las obras de *“Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe”*, así como la de un sinfín de productores culturales no mencionados acá, exceden los recortes de la razón. No todo es reducible a procesos racionales y, de ello, el arte es la evidencia.

Por más que esto sea inaceptable para la tradición cartesiana en el pensamiento; Por más que esto pese a los teóricos del arte, sobre todo a aquellos más ligados a la estética kantiana²¹⁶: el arte produce constelaciones de ideas, muchas de ellas no racionales.

William Thayer observa: *“La imaginación encuentra su límite en el entendimiento ¿Y el entendimiento? ¿Es el entendimiento soberano respecto de sus categorías y principios? ¿Puede éste declarar la excepción de sus principios? ¿Es el entendimiento poder constituyente de los principios que lo constituyen? Esta, creo, es la turbulencia donde hay que centrar la cuestión de la soberanía del principio, del príncipe, del sujeto, como sujeto sin la sujeción. (...) La pregunta hiperbólica por la soberanía del entendimiento instala en el texto la suspensión del juicio, como estado de excepción del régimen de producción del entendimiento.”*²¹⁷ Este es específicamente un punto muy interesante en la producción de obra que se entrama con este Informe. Por tal motivo, se proyecta seguir indagando en dicha dirección en posteriores ensayos teórico-prácticos.

²¹⁶ Por no mencionar siquiera a posturas directamente naturalistas u oscurantistas, como las que hoy perduran en un gran sector de la institucionalidad cultural en Mendoza

²¹⁷ Thayer, Willy. *Op.Cit.* p.49 y 50.

VI.3. Lo mediático como proyección de “Los Durmientes”

Es sabido que los adelantos tecnológicos no son “adelantos”, en tanto no lo son universalmente. Su grado de especificidad queda demostrada al intentar hacer una cartografía de la cuestión: *“El sur del planeta “en vías de desarrollo” no vive en la misma realidad que Silicon Valley en cuanto a herramientas técnicas, aunque ambos formen parte de un universo cada vez más estrecho. Por otro lado, nuestro optimismo respecto del poder de emancipación de la tecnología se ha ido esfumando: sabemos ahora que la informática, la tecnología de la imagen o la energía atómica, si bien aportan mejoras en la vida cotidiana son al mismo tiempo amenazas y herramientas de avasallamiento. Las relaciones entre el arte y la técnica son mucho más complejas que en los años sesenta”*²¹⁸ Así lo expresa Bourriaud.

Si bien la tecnología es productora de bienes de equipamiento, en el arte, esto sólo expresa el estado de las relaciones de producción. Por ejemplo, La fotografía apareció ligada a un estadio de desarrollo de la economía occidental, cuyas características eran la expansión colonial y la racionalización del proceso de trabajo. Contribuyó al control de la población, mediante la invención del documento de identidad y las fichas antropométricas. También colaboró y creó otras formas de dominación a distancia, relacionada a la producción industrial y a la documentación cartográfica.

Hoy, la informática es la tecnología o medio de dominio de la cultura (por supuesto, de la ideología básicamente). Hoy es diferente el modo de tratar y experimentar la información. Las imágenes de la infografía, por ejemplo, son producto del cálculo y no del gesto del humano. La tecnología digital de la imagen no necesita referente y, además, programable. No resulta testimonio sino que produce activamente virtualidad.

Esta diferencia genera profundas transformaciones. *“La influencia de la tecnología sobre el arte que le es contemporáneo se ejerce dentro de los límites que ella misma establece entre lo real y lo imaginario. La computadora y la cámara delimitan posibilidades de producción, que dependen a su vez de las condiciones generales de producción social, de las relaciones concretas que existen entre los hombres: a partir de ese estado de las cosas, los artistas inventan modos de vida, o bien, vuelven consciente un momento M de la cadena de montaje de los comportamientos sociales, haciendo posible la imaginación de un estado ulterior de nuestra civilización.”*²¹⁹ La cita corresponde a Bourriaud.

Si bien suena bastante absurdo pensar que efectivamente los artistas puedan generar modos de vida, no deja de ser interesante el hecho de que sí exista la robótica, las prótesis virtuales y los modos de circulación de la información (privada y pública) por vías tan invisibles como cuantificables. Es una paradoja. Pero en esa paradoja es donde “Los Durmientes” se proyecta.

²¹⁸ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 80

²¹⁹ BOURRIAUD, Nicolás. *Op.Cit.* p.p. 87

Hay allí una cuestión de familiaridad con el lenguaje y con la “lógica”. Por este motivo, el Informe de la obra “Los Durmientes” finaliza acá una primera entrega en esta Parte VI (con sus consecuentes partes en Anexo); Y justo acá empieza el trabajo desde las plataformas virtuales que ofrece Internet. Se espera con esto conseguir una segunda experiencia y la concreción final de la obra.

VII. Algunas Consideraciones Finales

VII.1

El objetivo general del estudio precedente a estas líneas fue definido como: *“Fortalecer el vínculo de mutua colaboración que se da entre teoría y praxis artística, sobre todo cuando se asume la interdisciplinariedad y las relaciones contextuales del medio artístico y su sociedad como premisas a explorar conceptualmente en la producción de una obra de carácter experimental”*.

Para ello, se presentó el proyecto de obra de intervención urbana de tipo experimental, multimedia y transdisciplinario, denominado “Los Durmientes”²²⁰, cuyo análisis planteó una serie de interrogantes.

A saber:

- I. **¿Cuáles son las características simbólicas y significativas del lugar escogido como emplazamiento –e imagen- para una intervención artística de escala urbana?**
- II. **¿Cuáles son las problemáticas sociales actuales, las implicancias históricas, las políticas y el modelo económico que intervienen en la “estigmatización” de este lugar?**
- III. **¿Qué relación, entonces, existe entre los medios de producción del arte contemporáneo hoy –específicamente del arte experimental-, su accesibilidad desde el medio local mendocino y las características de su contexto material de producción?**

A partir de estas preguntas, se definieron los siguientes tres objetivos específicos:

- I. **Ampliar la producción teórica en relación a los “comportamientos estéticos” desde fuera de los circuitos oficiales del arte mendocino a partir de la determinación de las particularidades simbólicas y significativas que presenta la estación de ferrocarril de la ciudad como lugar de emplazamiento de la obra.**
- II. **Producir una obra autorreflexiva y de carácter crítico-deconstructivo, que genere relaciones de tensión con su contexto social, de acuerdo a las implicancias históricas, políticas y económicas que articule.**

²²⁰ La descripción del proyecto de obra “Los Durmientes” y sus implicancias conceptuales que lo hacen pertinente para desarrollar este estudio quedan debidamente explicitadas en el Proyecto “Vínculos...”, adjunto en Anexo. Páginas 143-145.

III. Reflexionar acerca de las relaciones entre accesibilidad a las nuevas formas de arte contemporáneo y las condiciones que el carácter “glocalizado” del medio mendocino presuponen, tanto en la producción como en la recepción de la obra de arte.

Respecto de estos, se conjeturaron las siguientes Hipótesis:

- I. La producción teórica surge a partir de la reflexión continua sobre los procesos de construcción, deconstrucción e inventiva artística implicados en la producción de la obra a la vez que la obra se arma conceptualmente sobre la base de un desarrollo teórico específico. En este sentido, son de gran importancia también las lecturas y posibles conclusiones que arroje la experiencia luego de la intervención planteada.
- II. El mayor grado de autorreflexión que delate la obra en su construcción es directamente proporcional a las relaciones de tensión que ésta producirá en (y con) su contexto. Dicha tensión tendrá implicancias sociales, históricas, políticas y económicas.
- III. Cuando aumentan las condiciones de glocalización del contexto socio-cultural disminuyen las posibilidades de accesibilidad al arte contemporáneo experimental, (sobre todo en sus formas ligadas a los nuevos medios tecnológicos). Esto afecta tanto a la producción como a la recepción de la obra; vale decir, atañe al medio artístico mendocino actual y a la conformación de sus circuitos.

Y se propuso una Metodología cuyo **tipo de diseño** sería **descriptivo – interpretativo, con una estrategia de investigación predominantemente cualitativa.**

Ésta se llevó a cabo a través de las siguientes técnicas:

- I. En la revisión bibliográfica se buscó cuáles son las categorías teóricas propias del arte contemporáneo, tanto en los autores destacados internacionalmente como en los locales.
- II. Se realizó una revisión de archivo histórico, político, económico y cultural de la provincia.
- III. Entrevistas en profundidad con el objetivo de conocer cuáles son las experiencias de los artistas que han trabajado ya dentro de esta perspectiva que plantea el proyecto.
- IV. La autorreflexión se produjo a través de una narración de tipo ensayo, sobre el proceso de construcción y deconstrucción de la obra “Los durmientes”.
- V. Se realizaron pruebas y análisis. Se expuso en ellos video-registro a artistas y docentes de diferente formación artística, a fin de obtener diferentes visiones, criterios, opiniones y aportes para la obra en construcción.
- VI. Finalmente, se articuló en este documento –hoy denominado Informe Anual del Proyecto “Vinculos...”- toda la información recogida para

cumplir con el objetivo general de este proyecto de investigación. Como se ha manifestado antes, dicho objetivos es fortalecer el vínculo de mutua colaboración entre teoría y práctica artística.

Detalle de estas fases y pasos:

Primera fase

- I. Primer paso: Se revisó la teoría y se completó el estado del arte; se rastrearon antecedentes sobre este tema.
- II. Segundo paso: Se precisó, definió y caracterizó el contexto en que se inserta la obra, identificando sus condiciones de glocalización.

Segunda fase

- III. Se entrevistó en profundidad a artistas –tanto del medio mendocino, como de Buenos Aires y Santiago- que trabajan desde una perspectiva experimental el arte contemporáneo.
- IV. Primer momento: Mediante una técnica de narración reflexiva se fue desarrollando el proceso constructivo, deconstructivo y creativo para ir adecuando la obra a los objetivos propuestos.
- V. Segundo momento: Se sometió a dos pruebas parciales –en la medida que las circunstancias lo permitieron– de acuerdo al avance de la construcción técnica de la obra. Esto se materializó mediante registro escrito, fotográfico, video y exposición a docentes.
- VI. Tercer momento: Se procedió al procesamiento final de todos los datos recogidos. Informe y análisis.
- VII. El último paso contemplaba la presentación de un video-arte y la exposición performática. Debido a las condiciones explicitadas en la Parte III de este Informe, esto no fue posible.

En cuanto a las elecciones metodológicas, cabe señalar que el uso de una **estrategia de carácter cualitativo** se justifica dadas las características del objeto de estudio. Éstas son: complejo, no medible, teórico-empírico-de carácter subjetivo. Como se ha señalado en el proyecto que da origen a este Informe, hay un **posicionamiento en la corriente del arte experimental, desde la cual se ejecuta el producto artístico-teórico teniendo en cuenta el contexto, las determinantes de este contexto y como éste dota de significaciones a la obra.**

Uno de los problemas que aparecen a la hora de “hacer emerger” la teoría, la producción de conocimiento por escrito, desde la autorreflexión en el proceso constructivo de la obra es ¿cuál es el modo adecuado en el que el escrito final puede estructurarse y seguir siendo fiel a las reflexiones que emanan de la obra?

Las formas en las que puede darse la relación entre la teoría y la praxis artística bien puede estar previamente establecida. En la Parte I.2, bajo el

subtítulo de Estado de Arte, se expone este conflicto en relación a los estudios sociológicos de Pierre Bourdieu que ofrecen gran ayuda a la comprensión del fenómeno artístico en la sociedad. No obstante, se hace hincapié en lo inapropiado que resulta este modelo cuando el análisis no es sociológico, sino artístico.

En un intento por ir cumpliendo con los objetivos propuestos para esta investigación, se optó por seguir el orden de la propuesta metodológica. Ahora bien, la modalidad ensayo permite una gran flexibilidad en cuanto al manejo de los marcos teóricos, el desarrollo de problemas conceptuales y la profundidad y extensión que a cada uno de ellos se otorga. En este sentido, el presente ensayo –con sus diversos enfoques y subtemas – se convierte en exposición de todos aquellos puntos que surgieron y cobraron mayor relevancia ya dentro del análisis de la obra, del marco teórico²²¹ que acogía cada uno de estos puntos y de la relación entre ambos: obra y teoría.

Este procedimiento a su vez es orientado desde una **“poética” en crisis**. En la Parte II.1 del Informe se explicita en qué consiste el Enfoque político del análisis. Hay allí un par de párrafos que bien pueden acotar esto:

“Vedda expone: *“La consciencia desgarrada habla sarcásticamente el lenguaje de la economía, mientras la consciencia noble sigue recurriendo al lenguaje de un anacrónico moralismo”*. Brecht habla de una disposición satírica sumada a la carencia de unidad de carácter tipificada. En tanto Benjamin menciona una *“necesidad de destruir el concepto burgués de carácter (...) Central en la concepción del carácter destructivo, es el hecho de que este no crea ningún tipo nuevo de carácter. Quiere simplemente destruir la idea de “carácter”*.”

El “carácter destructivo” es aquel que, según Benjamin, **siempre “vuelve a poner en cuestión lo recién alcanzado”** es “ninguno” y “asume dentro de sí la salvación histórica”. Por su parte, es hacia las edificaciones ideológicas burguesas, “estructuras de pensamiento anquilosadas” hacia donde Kracauer “dirige la sátira”. Finalmente, es la “inseguridad para hablar y escribir, en la que se funda el escepticismo lingüístico”, lo que le ayuda al personaje de *Georg*, la segunda novela de Kracauer (variante de la *Desillusionierungsroman*), a no aceptar ninguna palabra sin cuestionarla.”²²²

Grandeza y miseria de los intelectuales. Aportes para una teoría crítica del intelectual en Benjamin y Kracauer. Ponencia de Miguel Vedda en la plenaria *Violencia Sacrificial e Intelectualidad*. Conferencia Internacional Walter Benjamin: Convergencias entre estética y teología política.

Tal es la fuerza que cobra esta idea de **“crisis”** que no sólo encabeza la Parte II, donde se analiza el Marco histórico, político-económico y social de la obra de arte que da lugar a este ensayo, sino que antecede la Parte III, donde se especifican los datos coyunturales que van surgiendo en el intento de

²²¹ Consultar el marco teórico propuesto en el Proyecto “Vínculos...”, adjunto en Anexo. Páginas 146-147.

²²² Ver Parte II: MARCO HISTÓRICO POLÍTICO-ECONÓMICO Y SOCIAL; p.29 en este Informe

concreción de “Los Durmientes”²²³. Más aún: la parte IV y V retoman esta idea. Al enunciar una Perspectiva experimental en el arte contemporáneo, hallan lugar dos reflexiones, a saber: **¿Qué se entiende por “estado de crisis performática”?** y –he aquí el punto clave– **¿Cómo afecta ésta al lenguaje mismo?**²²⁴.

Se plantea, entonces, dentro del mismo ensayo un Momento Deconstructivo²²⁵. Allí, se retoma el marco teórico propuesto para este Informe, ampliándolo, analizándolo y suplementándolo de acuerdo a nociones tales como: Arte crítico; Linealidad de la construcción racional; Espacio y oralidad; Normalizaciones y estado de excepción; Estética fascista y noción de progreso; Intervención en el *continuum*; Percepción e Historia; Lo que omite la síntesis (referido a la dialéctica materialista); Imagen y memoria; Cuerpo, imagen y espacio; la Constelación de *KRINO*; Kríno y *juicium*; y Arte y *desobra*.

Sólo entonces se vuelve a la obra “Los Durmientes”; Profundizando, entonces, en los antecedentes de tipo operacional que evoca la obra; las correspondientes descripciones generales y técnicas²²⁶. Se retoma el análisis de su emplazamiento. Se analizan las nociones de lugar, cotidianeidad, público y habitabilidad de la obra, concepto e idea de forma en el arte experimental contemporáneo, las mediaciones, lo mediato y lo mediático.

La elección de los autores con que se enriqueció la bibliografía propuesta originalmente, responde a las necesidades que el desarrollo y la profundización que cada punto del estudio fue suscitando. Esto exigiría un detalle mucho más acabado y específico, lo que daría lugar a todo un capítulo aparte que –tal vez– no venga al caso en estas consideraciones finales, de tipo general. Baste, entonces, aclarar que en todos los casos se trata de especialistas en cada tema abordado, cuyas teorías y estudios se traen a colación principalmente por dos motivos:

- a. Mientras que algunos de los autores responden a la teoría general (macro-cosmos: social, político, económico, histórico, artístico, cultural), otros responden a las exigencias de una teoría sustantiva. Esto se debe a que una teoría general por sí misma no permite analizar la dimensión subjetiva, lo que acarrea como problema asumir una posición muy determinista en la cual todo quedaría explicado por la estructura. En vistas de este riesgo, se ha incorporado proposiciones y conceptos desarrollados por autores que –dando relevancia a las características específicas del tipo de obra y de sus implicancias conceptuales– generen el sustento argumentativo y expositivo de las interpretaciones necesarias

²²³ Ver en la Parte III: EL TRASLADO DE LOS DURMIENTES 2010/2011. Argentina. Mendoza. Palmira. p.40, en este Informe.

²²⁴ Ver en la Parte IV: PERSPECTIVA EXPERIMENTAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Algunas reflexiones críticas. pp.46-50, en este Informe.

²²⁵ Ver en la Parte V: MOMENTO DECONSTRUCTIVO. pp.51-66, en este Informe.

²²⁶ Para mayor desarrollo del aspecto técnico de la obra se sumó una descripción más detallada de los procedimientos involucrados: *software*, *hardware*, proyectores, sensores, antecedentes técnicos específicos. Consultar en Anexo: pp 131-140. Por su parte, un estudio más exhaustivo respecto del Arte Lumínico en la Historia del Arte y su desarrollo contemporáneo, fue anexado también. Ver Anexo: pp.105-129.

para dar lugar a las experiencias subjetivas. Esto es necesario cuando la perspectiva macro (tendencias generales) se pretende articular con el recorte micro (social, político, económico, histórico, artístico y cultural), en el universo interno que propone un estudio de estas características. Esto fue decisivo para las elecciones metodológicas también. Respecto de ello fue señalado que el tipo de diseño sería descriptivo – interpretativo, con una estrategia de investigación predominantemente cualitativa. Dicha estrategia se justifica dadas las características del objeto de estudio: complejo, no medible, teórico-empírico-de carácter subjetivo.

- b. La investigación de documentos oficiales, libros y artículos periodísticos construyen un armazón valorativo de los modelos vigentes (sea en el plano político, económico, social, histórico, cultural y/o artístico). Estos reflejan el estudio de la macro-cultura, las orientaciones ideológicas, los proyectos, las políticas y las acciones cuya emergencia valora relaciones tan abstractas como tácitas; en cualquier caso, valoración que responde a modelos legitimados por la institucionalidad de turno. Si bien se ha incorporado algunas teorías que responden a este enfoque, sólo se han traído a colación para exponer lo que sienta las bases de la institucionalidad que ampara al discurso hegemónico y –aquí está el momento reflexivo- al discurso contrahegemónico, que se da bajo el amparo de una textualidad construida mediante recurso a pares oposicionales tradicionales.

En los dos casos señalados, pero sobre todo en este último, es notorio el alejamiento de lo que se podría considerar como momento decisivo del ensayo: la sobreteorización que aísla las relaciones producción/contexto instrumental-material, productor-receptor/obra de arte, ideología/actores, encarna el momento de crisis. Principalmente, el momento de crisis de la percepción. Lo encarna, pero no lo explicita.

Por ello, a la elección de autores y teorías descrita en los puntos 1. y 2., se han sumado reflexiones relativas a la noción de crisis, a los marcos y tecnologías que han hecho del vocablo “crítica” un recorte conceptual que amputa, regula, normaliza y –en este sentido- sanciona y excluye la experimentación que surge de la tematización del marco teórico y conceptual en la investigación artística. Esto último reduce las posibilidades de abordar la investigación artística a través de un “ensayo académico” que se ciña al imperativo de la argumentación bajo un sistema estructurado²²⁷ de filiación directa con el método científico.

²²⁷ “Contrariamente a la estructura como comunidad o funcionalidad de elementos y posiciones orgánicas o mecánicas que mantienen relaciones entre sí significativas (biunívocas, dicotómicas, multilaterales) que bloquea las hipérbolas diseminantes, recapitulándolas antes de fugarse en ellas, que enraíza las fuerzas dispersivas según funcionalidades y jerarquías centrantes, la singularidad no configura unidades, especificidades, lugares unívocos ni biunívocos, no se estabiliza en totalidades ni funciones; crece por el medio en interreynos de múltiples dimensiones que no sintetizan elementos, en un potencial de diferencia que no viene de, ni se encamina a. No se desarrolla ni evoluciona. No parte, no llega, no traza itinerario. No cesa de interrumpir reconocimientos. Erosiona cualquier origen, meta, cauce o contención. Su desterritorialización (deconstrucción o destrucción) lo es tanto respecto de la estructuralidad orgánica como de la simple descomposición y descompensación unilateral en el agregatum. La

Las reflexiones que dieron lugar al presente Informe, conscientes del problema mencionado, han intentado adoptar una forma de exposición descriptiva en relación a los conflictos específicos de la investigación artística, donde la teoría emerge de la obra en un tipo de interrelación (vínculos) constructiva y deconstructiva de una respecto de la otra. De este modo, la crisis performática de la idea de concepto, lenguaje, escritura se relacionan con la idea de arte como discontinuidad, como intervención, como espacio no reductible a la racionalización cartesiana. En este sentido, lo que propuso el Informe fue la exposición teórica de una forma de pensamiento emergente desde una perspectiva experimental-artística que deconstruye y desterritorializa sin fundar, sin convertirse en ley soberana que dictamine la normalización de las relaciones entre construcción teórica y construcción estética: ambas producciones indisolublemente simbólicas.

Por ello, el objetivo de este estudio no se plantea como capitalización de un saber que construye la teoría como objeto, sino preferentemente presentar un Informe que ensaye una escritura que –aunque argumentativa (ensayo académico) y descriptiva (monografía) – apele a la suspensión del juicio predado. Esto explica el recurso a citas, muchas veces a modo de epígrafe, otras a modo de *post scriptum*, y tantas más en momentos decisivos del desarrollo del tema. Dichas citas se presentan con cierta independencia dando lugar a que sea el lector quien arme relaciones posibles entre ellas y el corpus escritural que le preceden y anteceden.

"Si en algo ha de consistir la vida en sí, su cifra, su imagen (...) lo será en la constelación, el montaje, la virtualidad de tecnologías, marcos y entremarcos; constelación irreductible a una suma o síntesis general que medie o trascendentalice los términos y virtualidades en una categoría general (...) Cifra crispada de la vida (bíos) que no se estabiliza dialécticamente en una totalidad o proceso de síntesis y más bien vacila en su multiplicidad. (...)

La vida, su virtualidad, no sería reductible ni a una tecnología privilegiada ni a un afuera de las tecnologías ni a una síntesis de ellas, tal afuera, tal síntesis o tecnología privilegiada constituiría una tecnología más de la virtualidad, un afuera vicario. (...)

La vida no es anterior ni posterior, no preside ni precede a las formas a las tecnologías de vida. Es inmanente a ellas, las tecnologías de vida, en cada caso y en la crispación de unas con otras, tampoco se estabilizan en una mediación general o síntesis. A ello apunta también el concepto de virtualidad. Virtual no sólo es la vida que crece inmanente a las tecnologías. Virtuales son las tecnologías mismas en devenir, lejos de toda identidad pero en el cruce de muchas."

Thayer, Willy – **Crítica y Vida** (pp.18-21), en
Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze.
Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2010.

Una última observación: Como ensayo académico, como investigación dentro de un marco académico, como investigación de tipo científica –pero no artística–, el actual Informe presentaría un inconveniente más. Éste tiene relación con la multiplicidad de problemas que se abordan desde los diferentes enfoques.

simple descomposición es una posibilidad de la estructura, una inclinación que abastece su dinámica y su economía". Thayer, Willy: Op. Cit. Nota 58.

Un ensayo académico, desde su proyecto, privilegiaría tomar un problema y profundizarlo según un par de teorías predadas. A su vez, se ceñiría a un marco teórico acotado y relativamente invariable, recolectando datos lo más estrechamente ligados a ese problema en cuestión. Pero la investigación artística experimental, prácticamente nueva en el área académica local (e incluso internacional), tiene la cualidad de intervenir discursivamente el propio discurso que la articula. Para ello suele hacer uso y abuso de las relaciones más dispares que la obra –inagotable significativamente- haga emerger. Y es parte del rigor crítico y de autorreflexividad característica del arte contemporáneo (y moderno, en general) el hecho de no renunciar a esta posibilidad de yuxtaponer –a modo de *assemblage* - las diversas aristas de la obra, cual objeto de estudio. Más aun, es interesante a nivel de aporte para el pensamiento contemporáneo, desplegar ese *assemblage*, ese *collage*, en su “virtualidad”. Claro está, no es un procedimiento ortodoxo. Pero esa ha sido la única finalidad en la producción escritural que conforma el actual Informe. No hacer objeto, no capitalizar la obra de arte a través de este un modo preconcebido de teoría artística; sino plantear la posibilidad de disolver, de agrietar o suspender el “juicio”, como medio de apertura hacia un trabajo con ideas. Un trabajo con nociones y no con recortes conceptuales –a modo de definiciones- predados, fijados y sancionados en su rol normalizador. Un trabajo con la escritura que sólo se expone para ser herramienta de análisis en su ocasional lector.

VII.2

A fin de cumplir con los objetivos del proyecto de investigación “*Vínculos entre teoría y praxis artística contemporánea. Implicancias conceptuales del contexto histórico, político-económico y social de la ciudad de Mendoza en la producción de una obra de arte experimental*”, se ha concluido la redacción del respectivo informe anual.. El escrito redactado testifica el desarrollo del objetivo general del proyecto, pero también otorga –ahora- la posibilidad de inferir algunas ideas en relación a las hipótesis sugeridas en un comienzo, por dicho proyecto.

En este sentido, es de importancia destacar tres aspectos decisivos. A saber:

1- La hipótesis que barajaba el proyecto contemplaba que la producción teórica surgiría a partir de la reflexión continua sobre los procesos de construcción, deconstrucción e inventiva artística implicados en la producción de la obra; En tanto que la obra se armaría conceptualmente sobre la base de un desarrollo teórico específico.

Si bien es cierto que el análisis permanente en base a la obra “Los Durmientes” arrojó su propio corpus de producción teórica, es importante notar que quedó gran parte de dicha producción no cabalmente desarrollada debido a la no realización de la obra. **El haber llevado a cabo las pruebas pertinentes y la materialización final de la intervención urbana habría**

posibilitado contar con las lecturas y las potenciales conclusiones que arroja la experiencia, lo que de ningún modo puede anticiparse por la vía de abstractas teorizaciones.

2- En cuanto a la segunda parte de la hipótesis, debe señalarse que esta consideraba que el mayor grado de autorreflexión que delata la obra en su construcción sería directamente proporcional a las relaciones de tensión que la obra produciría en (y con) su contexto; En tanto que dicha tensión tendría implicancias sociales, históricas, políticas y económicas.

Pues bien, habrá entonces que notar que el proceso de construcción de la obra “Los Durmientes” y sus diferentes etapas consignadas en el Informe ya redactado dejan observar que las mencionadas “tensiones” especifican ciertas implicancias sociales, históricas, políticas y económicas. Si bien la obra no llegó a concretarse, teniendo en consideración su proceso constructivo podrá detallarse a continuación dicha especificidad. A saber:

En relación al ámbito institucional se han hecho dos observaciones. Una de ellas es la que tiene lugar si se considera la Institución Arte y sus *clichés* arraigados al concepto de arte bajo el cual funciona aún hoy en Mendoza el sector más estable y conservador de la institución, que en poco o nada se distingue del arte “*indie*”, “contracultural” o “alternativo”. Ambos estratos adeptos a la manutención de un enraizamiento romántico del vocablo “Arte”, anacronismo, este, que desconoce la inoperancia de conceptos tales como: “creación *ex nihilo*”, “unicidad aurática”, “contemplación cultural”, “genialidad” y “autoría”. La otra observación tiene relación con la disolución de la oposición tradicional entre institución y marginalidad, oposición que distingue al campo como recorte de la vida social, política, económica e histórica de los artistas, pero sobre todo, de las obras de arte y su poder de testificación. Oposición que conserva la ilusión de un discurso contraoficial o contrahegemónico como asilo para los estandartes que predicán defender las minorías parasitando de la retórica violenta del logocentrismo, privilegio ontológico o fundacional que caracteriza al pensamiento tradicional occidental (cuya naturalización procede de la no tematización del marco escritural).

En relación a las operaciones de sentido en el arte experimental contemporáneo se hizo hincapié en el modo de relacionarse con lo simbólico, con lo político y con el partidismo en política. Allí aparece la noción de desterritorialización, destacando que el arte es, al igual que el actual sistema político y económico capitalista, una poderosa máquina de desterritorialización. Se citan específicamente las reflexiones de Slavoj ŽIŽEK respecto de cómo el capitalismo genera nuevos modos de territorialización. Desde allí, se repara en el concepto de “esquizofrenización” de Deleuze-Guattari, que se produce como quiebre de códigos tanto en el campo del inconsciente individual como en el campo social. En Deleuze-Guattari el capitalismo intenta reterritorializar dichos flujos en su poderosa axiomática abstracta de valores y de cantidades monetarias.

Pero también se desarrollan las no menos interesantes reflexiones de Belén Glache quien expone cómo mientras que la meta del Estado es

disciplinar, totalizar, unificar y dominar, el arte actuaría sólo desterritorializando. Para ello, Glache hace un análisis de los tipos de sociedades descritas por Michel Foucault, profundizando en la descripción de la “sociedad del control” – en base a sistemas impuestos- que Foucault recupera de William Burroughs. Glache hace hincapié en los sistemas de micro-control en los hábitos, hábitos que se dan también en el lenguaje a merced de “la máquina de control” que es usada por un grupo de poder para mantenerse en el poder (con un funcionamiento similar a la ideología althusseriana). Y también de Burroughs, Glache cita una observación de particular importancia en este proyecto: *“todo lenguaje lleva implícita una violencia (...) el único antídoto contra la misma es el silencio.”*²²⁸ Entonces, mientras por un lado se propone que el arte es desterritorialización de un discurso que se pretende único, logocéntrico (falogocéntrico, incluso) como desterritorialización de “la verdad”, de las certezas, de las respuestas y de lo político entendido en estos términos; por otro lado también aparece la idea de silencio: *¿Cómo no hablar?* –para ponerlo en términos derridianos-. Aparece la idea de quiebre de todo discurso del Uno, idea de apertura, idea de incertidumbre.

En relación a la producción teórico-práctica articulada por el proceso de construcción de la obra “Los Durmientes”, en el informe se da profuso desarrollo a la concepción del lenguaje en crisis performática. Ello deviene en un amplio cuestionamiento de la propiedad del arte en la construcción de discursos (geopolíticos, sociales, históricos, etc.). Algo interesante a destacar son las reflexiones que Miguel Vedda despliega en su ponencia “Grandeza y miseria de los intelectuales...”²²⁹. Allí, Vedda explicita ciertas consideraciones que son útiles hoy, al hablar de poéticas del artista: El abandono de las seguridades dogmáticas y la incertidumbre propia de las consciencias desgarradas que responde a la consciencia sobre el *“efecto paralizador que producen las ortodoxias”* (Heine); Una *“vocación extraterritorial”* (Kracauer) que responde a una lógica del productor cultural con autoconciencia de su rol; La noción de que *“La verdad deja de ser verdadera en cuanto se convierte en dogma, y pierde así la ambigüedad que la distingue en cuanto verdad”*, sumada a la lectura benjaminiana de la filosofía de la historia, donde *“penetrar dialécticamente, significa desenmascarar”*. Todas estas ideas van confluyendo en lo que Benjamin será la *“necesidad de destruir el concepto burgués de carácter”*. Y en las reflexiones a esto asociadas. A saber: Que en la concepción del carácter destructivo, es distintivo el hecho de que este no crea ningún tipo nuevo de carácter. Simplemente, destruye la idea de “carácter”.

Acá se vuelve a los pensamientos deconstructivos que inciden ampliamente en la lectoescritura. Específicamente para este estudio: en la escritura de arte y en los discursos a éste asociados.

Tensión, entonces, con la discursividad, con sus escrituras, con el *logos*, con la escritura normada y el espacio sonoro, la oralidad y sus

²²⁸ GACHE, Belén: ponencia *Arte y Política en los '60*, Buenos Aires, 2002. Disponible *On Line* en: <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/arteypolitica60.htm>

²²⁹ VEDDA, Miguel; (1968). Ponencia *Grandeza y miseria de los intelectuales. Aportes para una teoría crítica del intelectual en Benjamin y Kracauer*. Santiago de Chile, Octubre 2010. Información y programación disponible *on line* en: http://humanidades.udp.cl/?page_id=3910

tecnorreproductibilidades sin referente; Tensión con la idea de crisis y de crítica en el arte (Willy Thayer); Tensión de estas discursividades con las reflexiones contextuales políticas, económicas e históricas que la obra “Los Durmientes” propuso en su desarrollo. Pero también tensión respecto de los límites geopolíticos de pertinencia de las obras y las temporalidades implícitas a la hora de buscar un desarrollo histórico en el arte contemporáneo de las plataformas virtuales.

3- En referencia a la tercera parte de la hipótesis que se consideró en la primera fase del proyecto “Vínculos...”, habría que reparar en –al menos- dos consideraciones: Una de ellas tiene relación con el presupuesto de que en tanto aumentan las condiciones de glocalización del contexto socio-cultural disminuyen las posibilidades de **accesibilidad al arte contemporáneo experimental, sobre todo en sus formas ligadas a los nuevos medios tecnológicos**. En segundo lugar, la consideración que tiene lugar a raíz del supuesto de esta hipótesis. Esto es, que dicha problemática afecta tanto a la **producción** como a la **recepción de la obra**; vale decir, atañe al medio artístico mendocino actual y a la conformación de sus circuitos.

En cuanto a la “accesibilidad” al arte contemporáneo experimental y ligado a los nuevos medios tecnológicos, el Informe presentó desde su introducción una ambigua relación entre el desfase que la institucionalidad académica artística local revela cuando se analiza dentro de un marco no muy distinto a este (ni económica ni política ni histórica ni geográficamente), como puede ser el caso de otras universidades estatales argentinas (en Capital, pero también en el interior). Por otro lado, el informe también expuso el modo en que la “accesibilidad” al arte de este tipo está propiciado por asociaciones nacionales e internacionales y nuevas formaciones (talleres, laboratorios, producción de textos digitales, tutoriales e hipermedia) que –a través de internet- ponen al alcance de “cualquier usuario” el arte contemporáneo experimental (sea o no de soporte web). No obstante estos estados constatables de “accesibilidad”, existen condiciones locales (glocales, para nombrarlas con mayor exactitud) que están asentadas en el plano cultural y social de la provincia y su gente. Condiciones a su vez relacionadas con los modos de control de hábitos, con la impermeabilidad de una “política-cultural” totalmente verticalizada y altamente dependiente de los intereses económicos privados y gubernamentales.

En cuanto a la segunda consideración, ésta tiene estrecha relación con el fracaso de llevar a cabo la obra “Los Durmientes”. Sea que se mantenga o no la separación “conceptual” del productor/receptor de la obra –esto refiere específicamente a las consideraciones que se hicieron en el informe acerca de cómo se trata esta relación en Bourdieu, pero sobre todo en Bourriaud-, técnicamente y prácticamente se presentó una serie de carencias. Sería un error postular que el fracaso de llevar a cabo el proyecto de obra “Los Durmientes” tiene directa relación con la “corroboración” de esta tercera hipótesis. ¿Cómo arrojar conclusivas sentencias de modo “previo” al desarrollo de una obra de arte? Tampoco han sido agotadas absolutamente todas las

instancias. Sin embargo, es necesario dejar por sentado algunos inconvenientes no menores al respecto.

En la Parte III. de este informe se hace mención a este factor del siguiente modo:

“En la fecha de presentación de el proyecto Vínculos... (agosto del 2010), el proyecto paralelo, proyecto de obra denominado Los Durmientes, constituía una idea factible de ser concretada como “objeto artístico”. Esto es evidente, desde el momento que el Rectorado otorga una beca para llevar adelante la investigación a la cual corresponde el actual Informe. No obstante ello, la factibilidad de la concreción de Los Durmientes también dependía de un alto nivel de gestión en un medio ciudadano que ya había manifestado su cualidad distintiva: la burocracia. No muy diferente se manifestó el panorama dentro de la FAD. Pese al entusiasmo demostrado, la colaboración de diferentes catedráticos con potencial capacidad de acceso a algún respaldo institucional –sea por parte de la FAD o por parte de Extensión Universitaria- llegó a ser tan mínima que no hubo forma de acceder a la co-participación de la UNCu. Sin embargo, se continuó con las gestiones pertinentes, de manera individual.

En un inicio, la obra se planifica para ser emplazada en los terrenos del Ex Ferrocarril San Martín de Ciudad. De ello da constancia la primera versión del proyecto, donde se detallan las autoridades apeladas y los permisos obtenidos. De acuerdo a esto, se realizaron las gestiones relativas al relevamiento y ocupación efectiva del predio. Y aunque hubo avances, desde agosto a diciembre del 2010 no se consiguió que ningún organismo pertinente colaborara con sólo dos necesidades del proyecto. A saber: a) que el municipio de Ciudad resguardara sus propias instalaciones enviando personal de electromecánica a hacer un diagnóstico para comenzar a utilizar las instalaciones eléctricas de FFCC; b) que la instancia “federal” correspondiente resguardara la seguridad en su territorio a través de sus guardias. Sobre aclarar que las instituciones municipales declararon no poseer planos, derechos ni ejercer ningún tipo de poder en dichos terrenos “federales”. En tanto el delegado en Mendoza del Organismo Nacional de Administración de Bienes del Estado (Onabe), Raúl Morcos – con quien se estableció diálogo desde un principio- aseguraba que la policía “privada” emplazada en el lugar debía prestar dicho servicio. Por su parte, los oficiales se retiraban del lugar una vez que comenzaba a atardecer (las pruebas debían realizarse de noche, puesto que se trataba de una intervención de “luz” y audio), antes de que los ocupantes de la estación en desuso –niños y adolescentes, en su mayoría adictos al poxirrán- amenazaran su propia seguridad. La colaboración recibida por parte de los oficiales de policía consistió en agudas advertencias sobre los peligros considerables que corría el equipo técnico y humano de “Los Durmientes”; advertencias basadas en anécdotas de crímenes, robos, violaciones y demás excesos no reportados.

No había planos disponibles en el municipio, lo que impedía trabajar a distancia. Tampoco había otro organismo al cual acudir en búsqueda de seguridad para cada ensayo de la obra. Y cada tanto aparecía en la prensa algún conflicto de intereses con respecto a esos terrenos: Familias desalojadas, intentos de expropiación por parte del gobernador de San Luis y, mucho más recurrente, alguna nota relacionada con la promesa del regreso del Ferrocarril tras más de 20 años de su desuso, siempre bajo la condición de “...si la Nación cumple”. Los ocupantes del predio, a su vez, apedrearon en varias ocasiones las instalaciones del Museo Ferroviario. De comunicar estas noticias se encargaba el personal con quien trabaja Roberto Bocanegra, director del museo, hoy en desuso. Con Bocanegra y el personal del Museo fueron frecuentes los encuentros y hubo siempre una disposición loablemente entusiasta. Fueron caros sus consejos, basados en su propia experiencia en el trabajo para la ocupación del sitio y sus acuerdos con los municipios de Ciudad y del dpto. de Las Heras.

Las obras para el regreso del FFCC comenzaron en diciembre del 2010.

Cuando fue consultado por los plazos que los obreros manejaban de acuerdo a la tácita fecha del regreso del FFCC, el encargado de la obra contestó: “¿ud. cree en dios?”.

En vistas de los crecientes inconvenientes y el estado permanente de incertidumbre respecto de la situación de la Estación de trenes de Ciudad, la investigación comenzaba ya a tomar otro rumbo.

La revisión del archivo histórico llevada a cabo en el Museo del Pasado Cuyano, en la ciudad de Mendoza y la revisión de los artículos relacionados que aparecían en diarios y sitios web, develaron que el lugar mejor adecuado a los requerimientos de la intervención podía ser un megaproyecto que el gobierno de Mendoza gestionaba en Palmira: el PACIP.

Se reestructuró –entonces- el proyecto “Los Durmientes”, ahora para ser llevado a cabo en Palmira, San Martín, a unos 200 km de ciudad de Mendoza. Durante los meses de marzo a mayo del 2011 se realizaron las visitas a diversas entidades: Archivo histórico de la Provincia, Patrimonio Cultural, Municipalidad de San Martín y, por supuesto, Palmira. En el mes de junio es contactado, a través del municipio de San Martín, el Ingeniero y Concejal por Palmira, el sr. Gabriel Sosa, quien manifestó su interés inmediato en el proyecto. En julio se le hizo llegar un nuevo proyecto, con diferente cronograma y diferentes pautas generales. Por supuesto, esto llevó un tiempo de estudio y clases particulares (teóricas y prácticas) puesto que el nuevo emplazamiento para la obra requería de un diferente enfoque –sobre todo relativo al mapeo digital de los soportes no arquitectónicos-.

En Palmira se estableció contacto con integrantes de la Unión ferroviaria y sus diferentes gremios. Se consiguió que un particular (la transnacional AAL) permitiese el ingreso a sus predios. Por supuesto, el municipio no tiene planos actualizados de la Estación, pero eran factibles las posibilidades de relevamiento arquitectónico y urbano. Si bien en Palmira habían intereses concretos por parte del municipio, el proyecto debió abandonarse en el mes de agosto. Un cambio en la gerencia de ALL (empresa a quien fueron entregados en concesión los terrenos) impide hasta fin de año cualquier uso no regular de las instalaciones. Esta última información fue comunicada en el mes de agosto del 2011 por el concejal Jorge Sosa, a cargo de la autorización de ALL.”

Ahora bien, cabe preguntarse por qué hay tantos impedimentos de tipo burocráticos, obstáculos relacionados a intereses económicos y políticos, desinterés y –finalmente- disolución de los acuerdos pactados. Pero sobre todo cabe cuestionarse ¿por qué insistir en llevar a feliz término la experiencia de “Los Durmientes” si evidentemente existen tantos obstáculos?

Precisamente desde que se proyectó la obra se señaló que la anomalía que la distingue es la –entonces sólo aparente- inadecuación entre la alta tecnología a implementar y la imagen viva de una devastada promesa de progreso nacional. Dicha imagen se vuelve característica de una Mendoza que mantiene un grado bastante escaso de “desarrollo”, no sólo técnico sino también de sus instituciones en general. Por ello, resulta paradójico proponer en esos “baldíos federales” –fuera del marco o aval institucional- una obra de arte contemporáneo de tipo experimental, transdisciplinaria y multimedia.

Esto queda explicitado en el Informe entregado, cuando se hace la siguiente observación:

“Si lo que dota de sentido a “Los Durmientes” es su relación con lugar específico, lo hace en tanto la obra se estudió con los recursos técnicos y con los

procedimientos artísticos menos indicados por el sentido común para dicho emplazamiento. Una producción de tan exagerado nivel tecnológico, con tanto personal involucrado, de tal transversalidad disciplinar es “indicada” para ser llevada a cabo en otro contexto. Es decir, lo normal sería adecuarse al contexto de las fiestas del bicentenario, el carnaval de la vendimia o el dado por la ortodoxia “moderna” de los museos más consagrados por la tradicional Institución del Arte mendocino contemporáneo. Pero esta producción -con las características ampliamente desarrolladas en este informe- en su contexto “lógico” no es posible bajo las condiciones de anonimato, hibridez, complicidad e interferencia que diluyen el límite entre productor y espectador de la obra de arte. Por eso, “lo lógico” o “lo normal” no tiene nada que ver con la elección de diseño o de construcción de “Los Durmientes”. No es azaroso el encuentro entre el dispositivo de ensambles altamente desarrollados a nivel técnico-operativo y las ruinas que atestiguan –cual monumento viviente- el plano discursivo en que quedó aquello de progreso de la Nación argentina: su promesa incumplida.

*¿Por qué si no Los Durmientes habría de llevarse a cabo en el lugar donde es notoria la ulterior **profanación de los durmientes**?”*

Acá puede ser interesante reflexionar sobre lo siguiente: **Si el fracaso de llevar a cabo el proyecto de obra “Los Durmientes” tiene -o no- directa relación con la corroboración de esta tercera hipótesis, la posibilidad de sobreponerse a las circunstancias en ella aludidas vendría a afirmar la capacidad de transformación del arte y –en este sentido- su potencial político.**

Por ello, por el resultado arrojado al volver sobre las tres hipótesis del proyecto “Vínculos...”, en lo que ahora resulta ser una Etapa Primera, queda en evidencia la necesidad de implementar una Segunda Etapa. Etapa centrada en la concreción de la obra “Los Durmientes”. Etapa con sus propios objetivos específicos a partir de las problemáticas que se presentaron también a nivel de equipamiento y formación técnica, en la consecución de un posible equipo de trabajo capacitado –donde resultó lamentable renunciar a la colaboración del Lic. en composición musical Nicolás Arnáez, quien vencidos los plazos se mudó al extranjero por exigencias de su propia carrera artística-. Etapa que no sólo pueda sobreponerse al alto nivel de gestión en materia de permisos, accesos e instituciones, sino que también pueda articular e implementar el trabajo visual y el trabajo sonoro con el trabajo de ingeniería de software (desarrollo, operación y mantenimiento del software de forma sistemática, disciplinada y cuantificable, y el estudio de dichos métodos). Finalmente, etapa que arroje sus propios estudios teórico-prácticos, diferentes y suplementarios respecto de los aquí presentados.

*“Ever tried. Ever failed. No matter.
Try Again. Fail again. Fail better.”
Samuel Beckett*

Mza., Noviembre/2011