



Still de Belleza

Magui E. Lucero Guillet

Trabajo Final de la Carrera de Especialización en Procesos y Prácticas
de Producción Artística Contemporánea

Asesora: Mgter. Marta Fuentes

Marzo 2019

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Secretaría de Posgrado

a Matías

INDICE

Agradecimientos	4
Dos historias, para comenzar	5
I	
Still de Belleza	7
La exposición	7
El proceso de trabajo	11
Colaboraciones y primeros materiales	11
Disponer	16
Las fotografías	16
Panel de imagen	18
Panel de citas	19
Otros componentes	23
Proyección	25
II	
Apuntes de una deriva	27
Instalación	27
Work-in-progress	28
Alegoría	29
Autoría	30
Archivo	31
Etnografía	32
Montaje	32
Still de Belleza	34
III	
Reconocer	36
Uno	36
Dos	41
Tres (Coda)	42
Referencias	46
ANEXOS	48
Textos en sala	49
Textos que forman parte de la obra	52

Agradecimientos

A todos los que participaron en la obra
A los amigos y amigas que estuvieron cerca cada cual a su manera colaborando en el día a día
de este devenir, en la obra y en el proceso de preparación de la exposición
A Victoria Gatica por la su imprescindible asistencia y acompañamiento
A Mariana del Val y al equipo de Museo Evita
A Marta Fuentes
A mi familia

A todos gracias por su generosidad y su apoyo, sin los que hubiera sido imposible llegar hasta
aquí

Dos historias, para comenzar

En una de las primeras clases del cursado de la Especialización nos propusieron un juego: seleccionar dentro de una lista de categorías inventadas por los profesores a cargo del curso, llamadas *Categorías Precarias*, aquella a la que sintiéramos pertenecer. Luego nos reuniríamos por grupos para compartir las razones de la elección, fundada en lo que entendíamos como la orientación de nuestras prácticas, en nuestros intereses e inquietudes. Me anoté en el grupo “Curanderos, lenguaraces y escribas”.

Conecté entonces en mí con unos *archivos* insospechados; actualicé los sentidos de esos términos y cada uno abrió un mundo vasto. Curandero como chamán, un hombre que cura y conecta realidades. Lenguaraz, un hombre que conoce la lengua autóctona y es capaz de traducir; que habla de lo que sabe, mas no necesariamente con verdad. Escriba, alguien que copia, pasa en limpio, registra, escribe al dictado. El arte cura, estoy convencida. El artista habla de lo que sabe. Y habla siempre de lo mismo, registra y copia lomismodelomismodelomismo. Somos lenguaraces de nosotros mismos, tomamos el dictado de un particular acondicionamiento. Todo lo que hagas se parecerá a ti mismo pensé. Y también pensé que alguien había dicho algo parecido. Tzara. No necesitamos el azar surrealista pensé.

Elegí la categoría porque venía pensando que cada uno habla su propia lengua, no puede más que hablar su propia lengua, no puede más que parecerse a sí mismo, no hacer algo que no se le parezca. Venía pensando en lo uno y en lo otro, en lo otro y en lo mismo.

Hace unos tres o cuatro años desde la cátedra de Escultura 2¹, pedimos a un grupo de estudiantes que trajeran para la clase siguiente, una pequeña cabecita modelada en arcilla. La representación de una cabecita en arcilla no era un contenido de la materia, ni un tema que fuéramos a evaluar por sí mismo. Era simplemente una excusa para contar con una pieza de cierto tamaño y de forma sencilla, apta para ejecutar sobre ella por primera vez lo que sí era un contenido de la materia: un molde de yeso de dos taceles. A la semana siguiente, los estudiantes trajeron sus piezas que eran el resultado de un trabajo puramente intuitivo; el encuentro con esas producciones fue para mí deslumbrante, conmovedor, y disparó un cúmulo de ideas e impresiones: la particularidad del modo en que cada uno percibe y plasma su percepción; lo innumerable de esta ocurrencia, lo inevitable de la coexistencia de su multiplicidad, y sobre todo, su belleza. Digo, la belleza de la particularidad, la belleza de la multiplicidad y la belleza de su coexistencia. ¿Podría alguno entre nosotros originar por sí sólo esa riqueza? ¿Podría algún tipo de habilidad producir el fenómeno de esa variedad de realización?

11 de Enero. Hoy descubrí a Víctor Segalen. La sintonía de pensamiento y de sensibilidad no deja de ser una de las más intensas alegrías.

Cuenta Nicolás Bourriaud en *Radicante*, que en *Ensayo sobre el exotismo*, Victor Segalen² hace una “apología de la heterogeneidad y pluralidad de los mundos amenazados por la máquina de civilizar occidental”...despliega una verdadera “estética de lo diverso”, “un pensamiento para el que la fuente de toda belleza, la energía que lo anima no es sino la *diferencia*” (Bourriaud, 2009, p.71).

¹ Me desempeñé como Docente en el Dpto. de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba desde 1995, como Prof. Asistente en Escultura 2 y como Prof. Titular en Escultura 1 y en Procesos de Producción y Análisis II-Escultura.

² Viajero, arqueólogo, etnógrafo, doctor naval, escritor y poeta francés (1878-1919).

Still de Belleza

Still de belleza es un proyecto que tiene una forma abierta en el tiempo y que está compuesto por un conjunto de acciones, operaciones y productos que resultan de ellas, reunidos en una especie de “ensayo”. A modo de un corte provisional, realicé la exposición pública del trabajo en la forma de una instalación, en la Sala B del Museo Evita- Palacio Ferreyra, entre el 8 de Noviembre y el 9 de Diciembre de 2018.

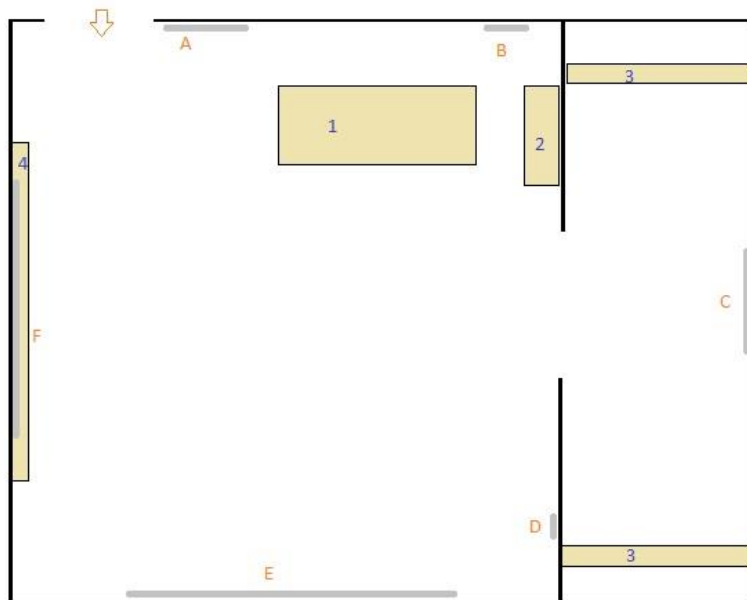
El proyecto comenzó a gestarse luego de reconocer la persistencia de la emoción ocurrida esa vez ante la serie de cabecitas modeladas en arcilla por los estudiantes de Escultura 2.

Puesta a sumergirme en el fenómeno que entonces se me hizo evidente, en mi experiencia de él, surgió el deseo y el propósito de trabajar de algún modo *editando* y reuniendo las producciones de otros, y convocando a otros a participar o colaborar. Esta estrategia significaba para mí poner en valor la multiplicidad de la potencia productiva allí manifestada y la posibilidad de señalar la belleza que había percibido.

La exposición

La obra, en su instancia de exposición es una instalación que reúne y pone en relación una serie de materiales: fotografías, textos y objetos. Estos materiales resultaron de un proceso previo que incluyó la convocatoria a la participación de otros, la producción de algunos objetos, la recuperación, selección y manipulación de productos de otros tales como piezas escultóricas, obras filosóficas, literarias, filmes, temas musicales, etc.

En una primera vista de la sala el visitante se enfrenta a una serie de fotografías yuxtapuestas que se disponen cubriendo la mayor parte de la pared opuesta a la puerta de ingreso, conformando un solo cuerpo de imagen. Sobre la pared a su derecha, se observa casi al ras del piso una plataforma en la que se encuentran dispuestas varias pilas de hojas impresas y sobre ellas, sujetos a la pared, múltiples trozos de papel de diferentes tamaños, superpuestos y extendidos también sobre buena parte de la superficie. Sobre la izquierda, una mesa con bancos, una vitrina con algunos elementos -recipientes, utensilios, materiales – algunas fotografías, un texto impreso en la pared y una abertura que comunica con otro espacio. Al avanzar hacia el interior de la sala es posible percibir una imagen proyectada sobre la pared del fondo de ese otro espacio y adentrándose en él, acceder a la vista bajo una luz tenue, de una serie de pequeñas figuras modeladas en arcilla, dispuestas sobre dos repisas ubicadas perpendicularmente a la derecha e izquierda de la imagen.



Plano de la sala- Referencias:

A, B, D - pararextos

C- proyección

E- panel de imagen

F- panel de citas

1- mesa y bancos

2- vitrina

3- repisas

4- plataforma

El bloque de imagen que se ve desde la entrada está compuesto por 66 dípticos fotográficos en impresión digital color sobre papel vegetal, tamaño A3. Éstos se disponen formando un mosaico de unos 4,60 x 1,80 m.

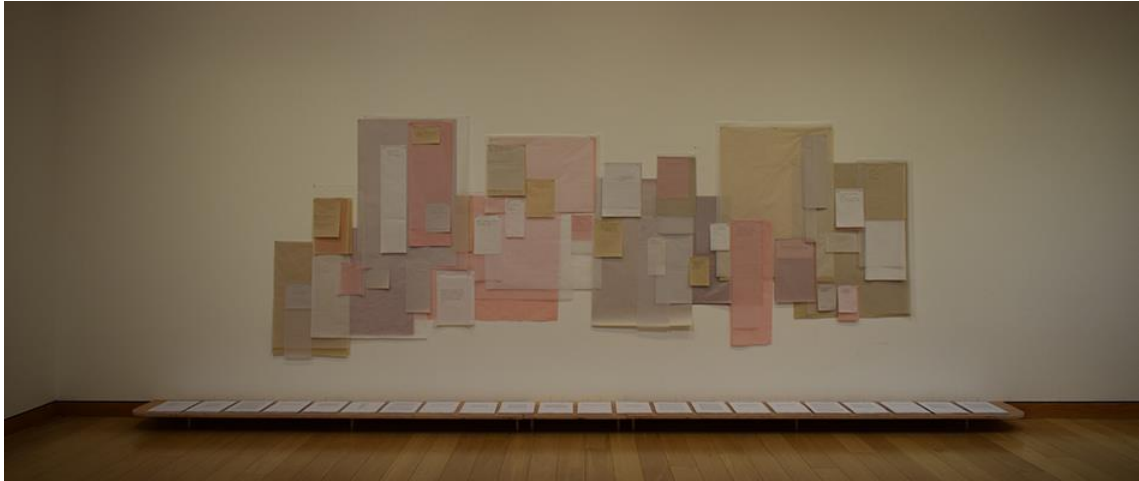
Cada par de imágenes corresponde a la fotografía de un cabecita modelada en arcilla y al retrato de la persona que la modeló. Se trata de personas más o menos conocidas según el caso (amigos, compañeros de trabajo, estudiantes, otros artistas y compañeros de la carrera de especialización) que fueron invitadas a participar del proyecto con la realización de estos modelados



La plataforma de aproximadamente 5,50 m. de largo, dispuesta a unos 12 cm del piso, ordena 22 pilas de impresiones en tamaño A4, ancladas en sendos pares de pernos. Cada pequeña pila corresponde a uno de los textos previamente seleccionados en una deriva de lectura a través de libros impresos, documentos digitales, y también de escuchas y visualización de canciones y filmes. Estos textos son en su mayoría fragmentos, referenciados y con algunas marcas de lectura.

Los papeles dispuestos sobre la pared son el soporte de citas breves, transcripción manuscrita de parte de los textos que se encuentran sobre la plataforma.





La mesa es una mesa de trabajo destinada a albergar a quienes se dispongan a modelar con arcilla en el ámbito de la exposición, según la invitación abierta al público a participar de dos instancias de taller que se realizarían en el curso de la muestra.

La invitación fue cursada al público por un texto en sala y a través de la web del Museo, desde donde se organizó la inscripción de los interesados en participar. Sobre la mesa de trabajo se fueron colocando las producciones que se realizaron en el curso de la exposición.

Mesa y bancos se complementan con la vitrina, en la que se disponen algunos kilos de arcilla, herramientas, bateas, vajilla, elementos de limpieza, trozos de madera que harían las veces de base para las cabecitas modeladas, etc.



La imagen proyectada en la pared corresponde a un fotograma del film *Va, vis et deviens* (*Ser digno de ser*, en Argentina), y las piezas de arcilla, ya seca, son algunas de las cabecitas que fueron modeladas por las personas invitadas a hacerlo en el tiempo previo a la exposición.

Las cabecitas se disponen sobre las repisas en una simple sucesión, según un orden casual.

También en sala se puede leer un texto que expone una posible lectura de la obra adelantando algunos criterios de su realización, y un par de textos explicativos de aspectos procesuales del trabajo así como la mención de los participantes y el modo de su participación.



El proceso de trabajo

Colaboraciones y primeros materiales

Comencé invitando a unas amigas a una tarde de taller en mi casa, les conté la idea a la que estaba intentando dar forma, les propuse lo que sería en adelante, sin muchos cambios, la consigna para la participación en el proyecto. Era, se podría decir, una prueba piloto, en condiciones cuidadas: las invitadas eran amigas, la reunión se realizaba en mi ámbito cotidiano de trabajo, y poco importaba como resultara, tendría el valor de un momento creativo compartido. Comenzaron a plantearse entonces con mayor claridad los interrogantes que darían forma al proyecto y al proceso que comenzaba. Algunos de ellos fueron encontrando respuesta en el tiempo, muchas veces la necesidad de avanzar precipitó algunas definiciones que necesité revisar, o indujo errores difíciles de enmendar. Otros llegaron tarde como para tomar las previsiones necesarias. Algunos siguen sin responder y se acumulan con los más recientes.

¿Por qué las personas querrían tomar parte en el proyecto? ¿Por qué querrían disponer algo de su tiempo para la tarea que les proponía? ¿Eran relevantes los propósitos de cada uno detrás de la decisión de participar? ¿Hasta dónde era necesario explicitar la forma o el concepto del proyecto? ¿Qué ofrecía yo por mi parte a los colaboradores?

¿Cuál sería el mejor modo de exponer mis propósitos? ¿Cómo invitar, en qué términos, por qué medios? ¿Cuánto necesitaba ser dicho como invitación y qué luego? ¿Qué forma dar a la jornada de taller? ¿Cuál era el ámbito más apropiado? ¿Quiénes serían convocados? ¿Acaso los estudiantes? ¿Podían ser ellos invitados a participar con las producciones que realizaban en el ámbito de la materia? ¿Era importante que los participantes tuvieran formación o interés en la actividad artística, o alguna capacidad desarrollada para la representación?

¿A qué se invitaría a los colaboradores? ¿Cuál sería su participación? ¿Sólo modelar las cabecitas?

¿Cómo serían tratadas las producciones, qué se haría con ellas? ¿Conservaría las cabecitas?
¿Las reproduciría en un material definitivo?
¿Buscaría colaboración para tomar las fotografías? ¿Cómo resolvería la cuestión de los retratos? ¿Buscaría un fotógrafo profesional? ¿Pediría a los participantes que aportaran ellos su fotografía? ¿Una selfie podría servir? ¿Cómo poner en relación los retratos de los participantes con las cabecitas de arcilla?

10 de Noviembre de 2016. Hola querida gente, cómo están? ...quiero invitarlos a participar de un proceso de trabajo colaborativo que forma parte de un proyecto artístico que estoy desarrollando.
Se trata de participar de una jornada de taller en la que les propongo modelar unas cabecitas con arcilla... ese mismo día haremos un registro fotográfico de lo que se produzca y un retrato de cada uno de ustedes. Esas fotografías estarán integradas a la formulación final de la obra, que se titula Still de Belleza. Los espero con unos mates. Si tienen sus propias estecas las pueden traer. Yo dispondré algunas herramientas, acilla, tablitas (...)

Unas veces la convocatoria fue verbal, otras se hizo por escrito a través de correo electrónico, WhatsApp o Facebook. Con algunas variantes según los destinatarios, la información proporcionada y el encuadre básico fueron los que se leen más arriba. Generalmente invité a las personas por grupos que tenían cosas en común, la pertenencia a algún ámbito como por ejemplo la Facultad de Artes, o ciertas afinidades; y los lugares en que se realizaron las jornadas también estuvieron relacionados con esos aspectos. Era importante que la tarea se pudiese desarrollar en un ámbito de confianza, que resultase *familiar* para los convidados. Ser una huésped atenta.





Se concretaron nueve jornadas: en talleres de la Facultad de Artes, en mi casa, en el taller de una amiga pintora; en la ciudad de Córdoba, en Mendiolaza (Prov. de Córdoba) y en la Provincia de San Luis. Esto se extendió entre 2016 y 2018, hasta poco antes de la exposición. Para comenzar la tarea de la jornada procuré en cada ocasión contar un poco más acerca del proyecto, sobre todo acerca de su origen; para muchos era suficiente lo dicho en la invitación y la disposición era a sumarse a una tarea creativa, a una tarea que resultaba de disfrute o que significaba un desafío -como modelar arcilla por primera vez-, o recuperar la dedicación a algo no visitado desde hace mucho tiempo. La consigna era *modelar una cabecita humana*, la que resultaba fácilmente comprensible, se mostraba estimulante y dejaba un buen margen para una respuesta creativa.



También intenté siempre poner en claro que no se buscaba ningún resultado en especial en cuanto a la calidad, al tipo de soluciones y que lo fundamental del concepto del proyecto era precisamente rescatar la particularidad de lo que cada uno podía brindar de sí, realizar, con sus propios medios y visión. Desde su perspectiva y con sus recursos.

De momento, y hasta tanto no considerara mejor otra solución para resolver la toma de las fotografías, comencé a hacer por mí misma el registro de las cabecitas y los retratos.



Casi desde el comienzo tuve la intención de recuperar y poner en diálogo la variedad de configuraciones y modos de hacer en el plano de lo visual, con la del pensamiento; esa fertilidad, esa variedad y multiplicidad que se daba en el ámbito de lo plástico también se me hacía evidente a nivel de las ideas, articuladas en diversos tiempos y contextos, acerca de todo aquello que la emoción primera tuvo la potencia de evocar.

Entonces, poner en diálogo imagen y palabra; no sólo las cabecitas con los retratos, también éstos con una variedad de producciones del orden de lo simbólico (me refiero aquí al cine, la literatura la música, las artes visuales, la filosofía, etc.). Así es como el trabajo tuvo dos vertientes principales en su proceso, por una parte las jornadas de modelado a que me he referido, y por otra las lecturas, la escucha atenta al entorno.

Las operaciones de generación del material textual tuvieron una forma enteramente diferente a lo que fue la producción de las imágenes. La multiplicidad de enfoques, de autores y de medios recuperados resultó de una búsqueda realizada sólo por mí, luego de descartar la posibilidad de involucrar a los participantes del modelado en esa tarea.

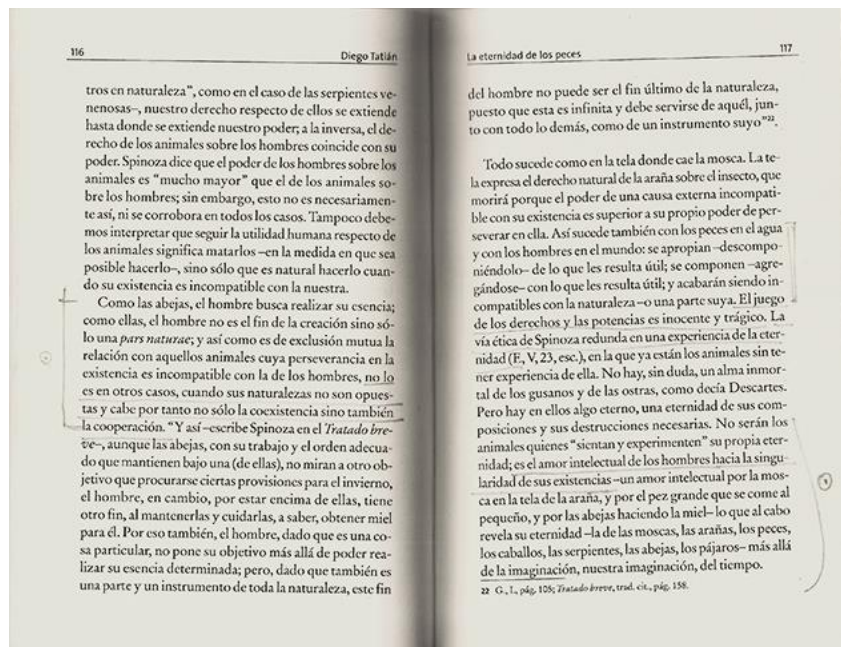
Lecturas previas y otros textos que aparecieron en esos días de estudio del cursado de la Especialización, fueron los primeros materiales que revisité desde la perspectiva de incluirlos en ese diálogo que imaginaba. Los fragmentos seleccionados hasta el momento provienen de una especie de deriva de lectura³. Un texto fue llevando a otro, desde una referencia de autor o de obra, desde una nota al pie o una cita, desde el despertar alguna memoria. Una afinidad con el pensamiento filosófico me llevaba por ese camino, pero también la propia complejidad

³ Digo deriva en el sentido de sus usos habituales dentro del lenguaje coloquial (como desvío de la trayectoria real de una embarcación con respecto a la dirección de su proa, o como tomar una caminata que sigue la llamada del momento), rescatando también los sentidos vinculados al concepto de deriva en Guy Debord como técnica "lúdico-constructiva".

temática, el mismo enriquecimiento de mi mirada en el proceso, las *cuestiones* que la lectura iba abriendo, me llevaban a la antropología, o a la psicología, a la literatura, a la música, al cine. El tiempo parecía un condicionamiento muy limitante, en vista de los plazos para la exposición. Una biblioteca a mano era muy importante, como también las búsquedas en la web: documentos digitales, video. Fue necesario intentar una ayuda memoria, intentar organizar la tarea, generar una base de datos, ordenar las referencias, imaginar recorridos que iban reconfigurándose a cada paso.

A veces las ideas que acicateaban mi pensamiento y resonaban con el mundo de cuestiones que me habría aquel punto de partida del proyecto, aparecían enunciadas en una breve frase, otras, en varias páginas. ¿Incluiría los textos completos? Si optaba por fragmentos, lo que parecía inevitable en casi todos los casos, ¿buscaría generar unidades de sentido para cada uno? ¿Recuperaría argumentos o sólo breves extractos afirmativos o de valor más bien poético? ¿Cuán relevante era que las ideas mostradas cerraran en sí mismas? ¿Cuán relevante era el reconocimiento del contexto para cada cita? ¿Qué consideraría en ese caso como contexto? ¿A qué obedecería la voluntad de contextualizar o de referenciar? ¿Acaso sólo a un gesto de honestidad intelectual?

¿Trataría los textos como imagen? ¿Una fotografía de la página de un libro con subrayados y notas manuscritas al margen sería oportuna? ¿En qué medida, de qué modo, aparecería o se haría evidente la presencia de mi propia *lectura* de los textos? ¿Armaría el conjunto de textos una posición unitaria y coherente, un relato totalizante- sobre las preguntas que se disparaban? Unos autores cuestionaban los postulados de otros, ¿acaso se trataba de ponerlos a coexistir? ¿La idea de ensayo era la de cerrar una cuestión o justamente la de abrirla y dejarla allí abierta? ¿Era importante el orden de lectura de los textos?



¿Hasta dónde ir con las lecturas? ¿Qué ámbitos del pensamiento y de la creación serían finalmente convidados? ¿Qué posibilidad había de que esos textos pudieran entrar

efectivamente en diálogo con el resto de los materiales, de que fueran leídos por los visitantes en la exposición?

Algunos textos rozaban dos ámbitos, reclamaban una presencia como parte de la obra pero también -en la perspectiva de escribir este Trabajo Final- como material que alimenta la reflexión sobre ella. Por momentos esos campos parecían confundirse.

Disponer

Las fotografías

Pronto un cúmulo de fotografías, piezas de arcilla, textos y notas comenzaron a reclamar un orden para hacerse manejables. Mas todos estos materiales también estaban allí siendo acumulados para ser puestos en relación unos con otros.

La composición de fotografías entre sí, la de la cabecita y el retrato, pasaron por varias alternativas hasta llegar a la forma que privilegié. La demora en esta definición dificultó luego bastante el trabajo de la edición de las fotografías ya que no contaba con tomas lo suficientemente próximas, o desde los puntos de vista que parecían convenientes. También afectó en este sentido el hecho de no haber normalizado al uso de ciertos ajustes en la cámara al tomar las imágenes.

La decisión de trabajar con la fotografía de los modelados en lugar de con las piezas tridimensionales tuvo que ver con la necesidad de llevar la *cabecita* y el retrato al mismo plano, darles a ambos el mismo estatus: el de ser la reposición de una visión, la mía, en el sentido de que la imagen es un registro “del modo en que x vio a y” (Berger, 1980. p.16).

1 de Septiembre 2014. He visto como cada uno, al representar rostros o el cuerpo humano, figura formas con un asombroso parecido a sí mismo. Eso me maravilla y me parece una belleza de lo vario que quiero compartir...además, me fascina el hecho de cómo estamos siempre diciéndonos a nosotros mismos.

En el proceso de realización de la cabecita opera un componente ineludible de la experiencia en que se referencia el trabajo, que es el fenómeno de la semejanza. Según Ernest Gombrich (1983) “*la experiencia de la semejanza es un tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento*” (p.22).

Con recursos diferentes -a veces dibujísticos, a veces puramente plásticos⁴, a veces informados y producto de experiencias previas con el medio-la arcilla- y cada uno según su modo de ver, los participantes buscaron generar una impresión que evocara la realidad de una cabeza humana. Reprodujeron cierta estructura reconocida como básica -que remite a lo universal. Siguiendo a Gombrich, ese proceso de representación, de ajustes sucesivos en el trabajo con la materia, se vale del *reconocimiento*, que es la identificación de lo que se ve en una imagen, en

⁴ Del griego *plastikós* ‘relativo a modelar o amasar’.

este caso la que se está construyendo, con algo que “se ve o podría verse en la realidad” (Aumont, 2007, p.86). La tarea se apoya en la memoria, comparando de forma incesante “lo que vemos con lo que ya hemos visto” (Aumont, 2007, p.86).

Frecuentemente junto a lo que es la estructura básica de una cabeza, los participantes plasmaron un parecido consigo mismos; captaron ciertas *invariantes* de su propio rostro (del orden del parecido físico, del gesto, o de la expresión); cada vez que eso ocurría observé cómo esa semejanza consigo mismo pasaba inadvertida para quien la producía, que se veía sorprendido cuando el parecido era señalado por los demás.

Me he preguntado si tras esta respuesta involuntaria estaría involucrado lo que Gombrich llama el *placer del reconocimiento*, un tipo satisfacción psicológica implicada en el reencuentro de la experiencia visual en una imagen: en este caso la satisfacción dada por el hecho de reencontrar en la imagen que está creando, no solo los rasgos comunes de una cabeza humana sino la insistente experiencia de ver el propio rostro cada día en el espejo. O si tal vez se trataría del fenómeno bastante habitual, e igualmente inadvertido, de suponer que la forma de nuestro rostro y la de nuestro mundo son la norma de lo que deberían ser un rostro y el mundo mismo.



Por otra parte, ya ante la composición de las fotografías en el díptico, algo de lo particular de cada rostro -que tal vez de otro modo no hubiera resultado destacado- es puesto en evidencia por la proximidad de la representación en arcilla: “Como dijo Oscar Wilde no había niebla en Londres hasta que Whistler la pintara” (Fernández Polanco, 2015, p.352). La identificación de ciertos rasgos distintivos presentes en las dos imágenes les da a estos una especial distinción e influye en nuestro modo de ver aquello que las imágenes representan.

La persistencia de aquellas constancias en la relación entre modelador y modelado abrió para mí interrogantes de un alcance más vasto que los del campo de la percepción sensorial y buena parte del proyecto ancla en la incertidumbre acerca de las respuestas.

Panel de imagen

Eran necesarios más que unos pocos pares de imágenes para mostrar lo que había visto, deberían poder verse como *muchos*, como innumerables, como una serie abierta. Los suficientes como para saber que lo que allí se veía, se seguiría viendo de ser más, de ser todos nosotros los que estuviéramos allí. Me propuse reunir al menos sesenta. Era un número de participaciones con el que podía contar en los plazos que imaginaba, y que me permitiría también conseguir una presencia en el espacio.

Consideré ordenar los casos cronológicamente, según el día y lugar en que se realizaron las jornadas de modelado. Evidenciar el desarrollo en el tiempo, la cualidad de proceso; pero ese aspecto del trabajo debería construirse de otro modo. Era fundamental ahora mostrar esos casos como presencias en simultaneidad y que el espectador se pudiera reconocer en ellas⁵.

Una cosa al lado de la otra, la reiteración del par de imágenes, la variedad innumerable, la multiplicidad, lo irrepetible de las soluciones, los innumerables modos de ver y configurar. Allí, cada díptico muestra su propia verdad y se convierte en un punto de referencia para la imagen contigua: “la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después” (Berger, 1980, p.37)

Son varias las semejanzas que se muestran en esa pieza que es el panel de fotografía, y como refiere Gombrich, el reconocimiento de la semejanza no puede hacerse más que sobre la percepción y el reconocimiento de la diferencia.



⁵ Busqué acercarme a la “escala humana” para lo cual cada fotografía fue llevada a tamaño A4, de modo que la imagen se asimilara a la de un rostro real.



Panel de citas

21 de Mayo de 2015. ¿Qué lengua hablo?
Lenguaraz de mi misma
Acostumbro acompañarme de palabras.
A veces son palabras de otros.
Siempre son mis propias palabras.

La variedad de soportes y formatos de los textos a que me llevó la deriva de lectura fue debilitando la voluntad documental inicial. No era posible registrar a través de la fotografía los subrayados o notas al margen tal como imaginé en algún momento, los documentos digitales

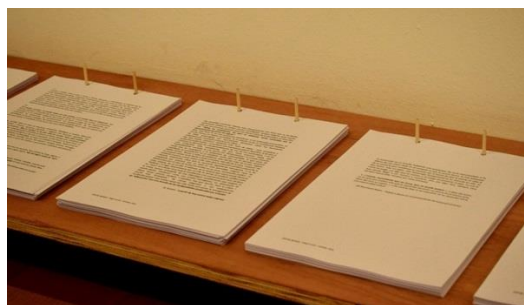
necesitaban otro tipo de tratamiento. Sin embargo persistía el propósito de evidenciar, más allá del inevitable recorte que conlleva la selección, la *lectura* que estaba haciendo de cada uno de ellos.

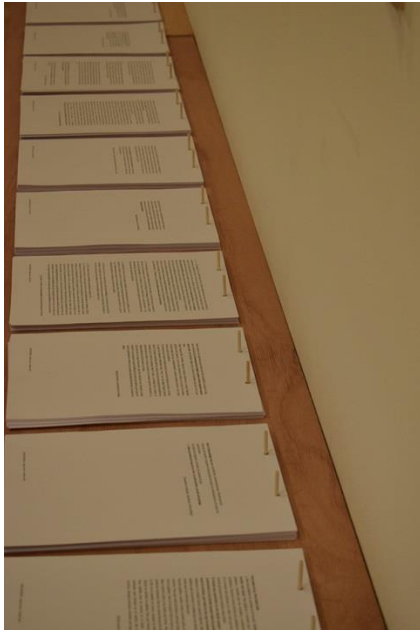


Sostengo el hábito, bastante común, de transcribir fragmentos más o menos extensos de aquellas lecturas que se me hacen relevantes en un momento dado y de darles algún destino entre los espacios u objetos del entorno cotidiano; son breves citas de aquello que estimula mi pensamiento, revela un sentido insospechado, despierta alguna conciencia o sentimiento desconocidos. Y allí van, transcritas en papelitos, a la heladera, a la pared, a la puerta del placard, o a quedar entre las páginas de un libro para ser reencontradas casualmente en cualquier minuto, para tenerlas a mano cuando fueren necesarias. ¿Intensas alegrías de otra especie de *placer de reconocimiento*?: *yo hubiese escrito eso, así...* o tal vez, o también, apropiarse, pasar por el cuerpo, devorar, digerir por medio de la escritura manuscrita.

Finalmente la presencia en el espacio de los fragmentos que decidí poner a dialogar con las imágenes, copió aquel gesto cotidiano. Tomó la forma de citas breves, sin referencias, materializadas por la escritura manuscrita y corporizadas en trozos de papel.

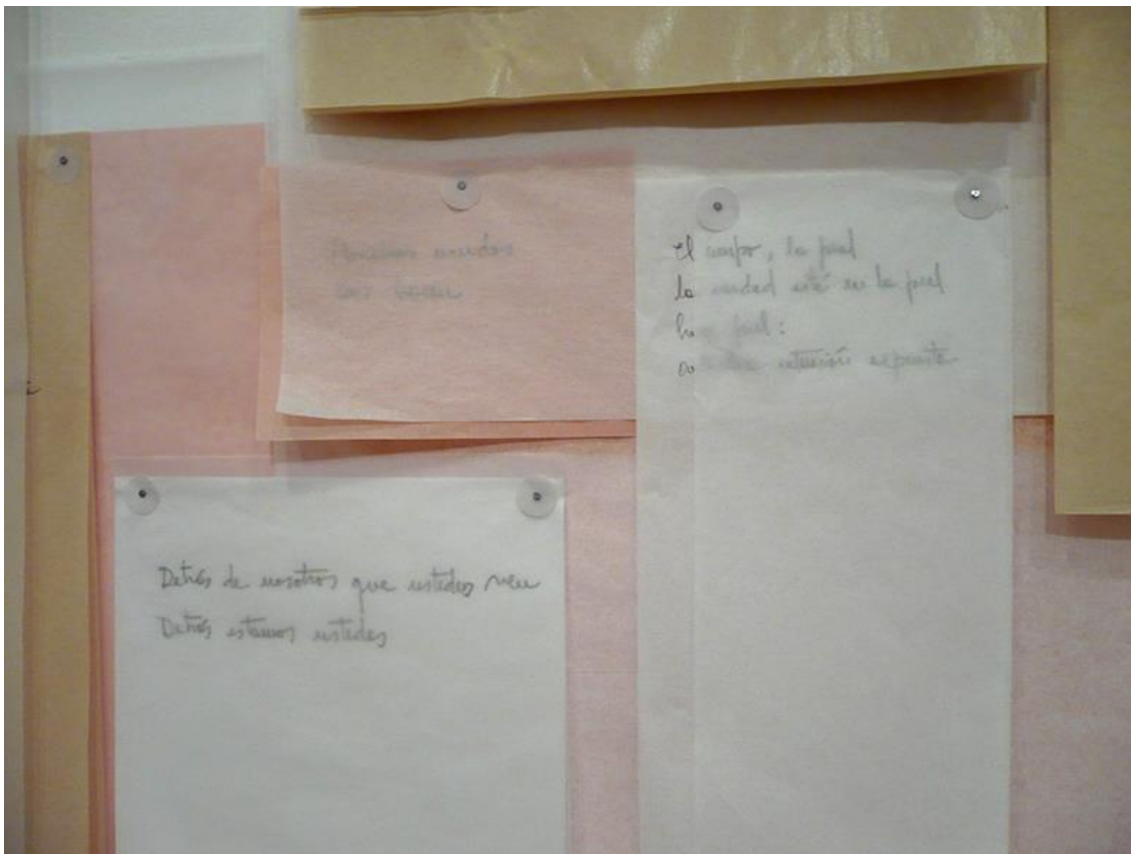
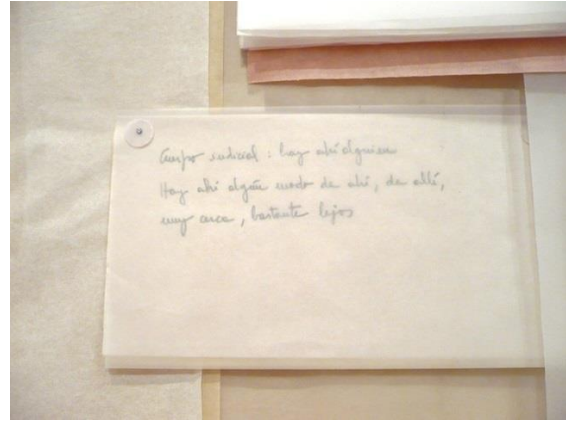
Como una apuesta a distintos niveles de lectura edité otra serie de fragmentos, más extensos, que fueron impresos en papel ordinario tamaño A4. Incluían las citas manuscritas señaladas en negrita y algunas referencias no formales acerca de la fuente, como el autor y el título de la obra. La lectura de cada fragmento reclama tiempos variables, mas supone otro tipo de disposición que no es la que usualmente impera en la sala de exposiciones. El tamaño de los impresos, su carácter múltiple y el diseño del dispositivo en que se ubicaron, buscaba que fueran percibidos como disponibles. Quien decidiera llevarlos a casa, tendría la posibilidad de construir la ocasión y las condiciones propicias para su lectura, y también de llevar esa lectura a otro nivel; reconstruir los datos faltantes de las fuentes, recurrir a ellas, acceder a los textos completos, adentrarse en la extensión de los contextos de los que las citas breves provienen, despojarlas de mi lectura y construir una propia. Extender en el tiempo una actividad que comenzó en la sala.





Anclados en la materialidad del papel, esos fragmentos requerían inevitablemente un orden. Necesitaba encontrar un modo no jerárquico de hacerlos dialogar. Encontré la aleatoriedad como la solución para los impresos y un modelo de nube o de mapa para las citas manuscritas, que fui disponiendo a pura intuición, celebrando y privilegiando alguna que otra cercanía en el espacio de la pared. Esa nube sería accesible a una mirada exploratoria, como la que recorre una imagen, como la que recorre un libro de poemas.





El cuerpo de textos reúne producciones de distinto orden: filosóficas, científicas, poéticas, declaraciones, tradición oral. Algunas de ellas discuten entre sí, se muestran incongruentes, contradictorias... ¿Cómo piensa nuestra mente? ¿Cuánto de coherente hay en el pensamiento que modela nuestra acción en el mundo?

Ni jerarquías ni un sentido único, ni un argumento, ni un relato. Un movimiento, pensar con otros.

Producir una obra o atender a ella, pensar, obrar cotidianamente, todo se trata de establecer relaciones, de inventar particulares y cambiantes modos de hacerlo.

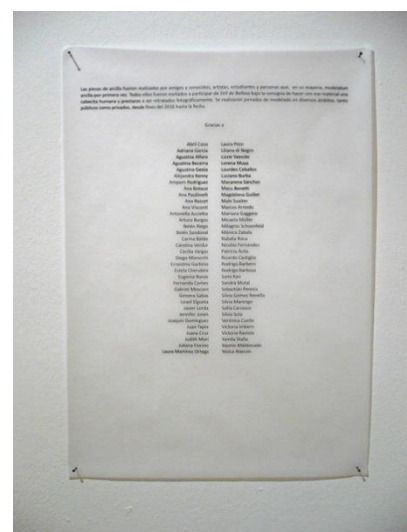


Otros componentes

Contar con el espacio para la exposición precipitó otras definiciones que llevaron a este *corte* (la *instalación* en el museo) que considero provisional, en un desarrollo que por su naturaleza puede todavía continuar y expandirse en lenguajes y en medios -físicos o virtuales.

Ocupar la sala del museo significaba entonces encontrar el modo de poner en simultaneidad todos los términos, permitir que éstos tomaran una forma, actualizar un diálogo entre ellos y darle una solución a las cuestiones que se habían ido planteando.

Una de estas cuestiones era la necesidad de reconocer las participaciones y poner de manifiesto las operaciones que daban forma al trabajo. Con ese propósito decidí colocar en la sala algunas fotografías de las jornadas de modelado y algunos textos⁶ que informaran sintéticamente sobre el hecho de que lo que allí se presentaba formaba parte de un proceso que se extendía en el tiempo e involucraba la colaboración de otros, y que incluyeran los nombres de las personas que hicieron las representaciones de la cabeza humana.



⁶ Ver ANEXOS, *Textos en sala*.

En el momento de definir la puesta se me hizo clara la opción por dar lugar allí a las piezas de arcilla. Su presencia formaría parte del gesto de reconocimiento. Despojadas del tamiz de la fotografía estarían allí en su misma existencia material, como prueba de una efectiva colaboración y para recuperar algo del sentido que le confirieron sus hacedores: un valor en y por sí mismas; se mostrarían en su cualidad de objetos resultado de una labor de construcción según un modo y posibilidad de hacer.

También se me hizo evidente el valor y el sentido de destinar un espacio para el trabajo de taller y propiciar algunas jornadas de modelado en la misma sala del museo. Darle lugar a este acontecer revelaría por su parte el carácter abierto de la propuesta; daría cuenta de que el proyecto seguía en curso y las colaboraciones seguían construyéndolo. Generaría un espacio de sociabilidad, de experiencia compartida e intercambio que son parte nodal de la obra. Era importante en este nuevo contexto, volver a hacer con otros, compartir el disfrute que depara el contacto con la arcilla y el plasmar la propia versión de las cosas.



Proyección

La deriva de lectura que describí páginas atrás fue también un trayecto a través de otros medios y lenguajes que arrojó un listado de filmes y obras del campo de la artes visuales⁷. Pero prácticamente todo lo que apunté como objetos potentes para poner en diálogo con los demás términos (las cabecitas y lo que he llamado los textos) fue quedando de lado por diversas razones. Sólo recuperé de allí, casi como en un acto de asentimiento a la persistencia de una imagen, el film *Va, vis et deviens*, de Radu Mihaileanu⁸.

“Una mujer lame el rostro de su hijo en un acto desesperado de justicia, de amor, de reconocimiento” Así comienza el texto que está en una de las paredes de la sala de exposición⁹, describiendo de algún modo la escena de ese film a la que corresponde la imagen proyectada. *Foto-fija (still photography), still, film still*, son términos que se utilizan para nombrar una imagen que corresponde a cierto film y que proviene bien de una toma realizada durante el rodaje, bien del aislamiento de uno de sus fotogramas, es decir de las fotos fijas que constituyen la secuencia cuya proyección genera la ilusión de movimiento. Su aislamiento como imagen fija la sustrae de la secuencia narrativa condensando un sentido.

¿Cómo funcionaría en la ecología particular de la sala de exposiciones esa proyección, la única pieza que no pertenecía a una serie? Única en su género, única en su materialidad, cobraría un estatus claramente diferente, y por ello tal vez también algún tipo de protagonismo.



Desde el comienzo concebí esta propuesta como un ensayo, entendiendo el término en el sentido que tiene cuando se aplica a ámbitos más allá de la literatura¹⁰. Allí el nexo con el

⁷ Como las películas *Bolivia* (2001), *La vida de los otros* (2006), *Haz lo correcto* (1989), etc, u obras de las artes visuales como *Todos somos negros* de José Sasia (2013), *Recolectivo* de grupo Recolectivo (2003), etc.

⁸ (2005) distribuido en Argentina como *Ser digno de ser*.

⁹ Una *lectura* realizada por Victoria Gatica colaboradora y asistente en el proceso de puesta en sala de *Still de Belleza*. Ver en *ANEXOS, Textos en sala*.

¹⁰ Por ejemplo, un "ensayo fílmico": una película centrada en la evolución de un tema o idea; o un "ensayo fotográfico" que es la forma de cubrir un tema por medio de una serie enlazada de fotografías.

sentido original del género se cimenta en la idea de ser una obra en la que el autor trata un tema de una manera personal, sin pretender agotarlo y se orienta a persuadir al lector de su punto de vista. Es decir expresa un sistema de ideas particular desde una perspectiva subjetiva que busca ponerse en evidencia.

La presencia de esta imagen *única* allí proyectada se convertía en una apuesta fuerte, en un evite para mí misma en el proceso. Significaba asumir en cierto modo la voz del ensayo. ¿Podía esta decisión resultar en una obturación del diálogo de sentidos en juego?



Apuntes de una deriva

Instalación / Espaciar - Actualizar

En *Still de Belleza*, la instalación es una estrategia fundamental en más de un sentido: como instancia indispensable para el montaje de los elementos que la componen, para su formulación como ensayo, y para su declaración como arte.

Según plantea Boris Groys (2014), en el contexto del arte contemporáneo, con el colapso de la tradicional división del trabajo entre artista y curador “no hay ninguna diferencia ‘ontológica’ entre producir arte y mostrarlo”. “Hoy hacer arte es mostrar un objeto como arte” (p.51) y el ámbito de la instalación es un caso ejemplar para la distinción entre los roles del artista y del curador.

En la instalación, el espacio deja de ser un vacío neutral y público en el que un curador -o un rol curatorial ejercido por el artista mismo- dispone objetos con el fin de hacerlos accesibles a los visitantes, para convertirse en un soporte material, en un medio -al modo en que el mármol es un medio para la escultura (Groys, 2014). El espacio de la instalación es uno en el que sólo el artista, según decisiones personales y soberanas, opta por cuáles objetos incluir o excluir, haciendo coincidir el acto de producción con el de presentación.

En nuestro caso la exposición no es sólo la ocasión en que estos objetos se muestran -objetos de diverso tipo y un acontecer en el tiempo recuperado y puesto en valor como proceso. Su inclusión en el espacio, el establecimiento de una disposición y relaciones entre ellos, llevan la obra a su configuración en cuanto tal -o al menos generan una instancia de la obra entre otras posibles si no perdemos de vista su condición de proceso abierto.

Por otra parte, en lo tocante a los objetos mismos, la disposición resultante y su emplazamiento los define de un modo particular: los trae al *aquí y ahora* de la instalación, los re-auratiza. “En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado” (Groys, 2014, p.63) y al circular en ellos las imágenes se vuelven originales diferentes cada vez; en la instalación, sus componentes resultan transformados perdiendo “las antiguas auras y ganan[do] auras nuevas” (Groys, 2014, p.65) La instalación “organiza [...] un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones”(Groys, 2014, p.63).

Josu Larrañaga (s/f) menciona algo que parece obvio: la noción de instalación involucra la idea de instalar. Y esto significa disponer una serie de elementos *para un otro* que va a hacer algo con eso que está allí dispuesto. El espectador, partícipe fundamental de la Instalación, recorre el espacio, establece relaciones, se involucra corporal, sensorial, cognitiva y psicológicamente. Así, la Instalación se contrapone a la direccionalidad del mecanismo representacional tradicional donde la relación significativa está dada de antemano, proponiendo en cambio una relación especialmente abierta. De este modo la Instalación se presenta como una estrategia para una experiencia de participación en un proceso de construcción de sentido. Genera una situación de reciprocidad constituyente: el espectador hace la obra en cuanto construye su sentido y la obra configura una particular experiencia de sí mismo y del presente si no definida de antemano, concretamente enmarcada en el espacio y el tiempo que ofrece la instalación.

Work-in-progress / Devenir

Pensar el trabajo como *work-in-progress* da cuenta al igual que la noción de *instalación*, de un aspecto fundamental de la obra que es el de construirse en un devenir en el que la interacción con otros va modelando el rumbo. El término hace referencia a una obra en proceso, una obra donde su indeterminación no es una circunstancia sino una forma.

Dijimos que esta instalación recupera para su aquí y ahora no sólo ciertos objetos sino también un acontecer en el tiempo, poniéndolo en valor como *proceso*. Lo hace evidenciando esa condición al señalar un transcurso previo y dar lugar a la continuidad de las jornadas de modelado y toma de retratos de los nuevos participantes así como al registro fotográfico de la actividad.

Tal como viene entendiéndose este término:

“la presencia de los procesos en las prácticas artísticas no consistirá únicamente en observar, desvelar y exponer el curso de un proyecto, sino que aludirá a un pragmatismo que genera procesos particulares como tal, que experimenta con la propia práctica para desarrollar las condiciones según las cuales el arte es un ejercicio deviniente y a la deriva.” (Sainza Fraga, 2013, p.4)

Hasta el momento, es decir, aún luego de haber terminado el período de exhibición en el museo, se siguen incorporando al archivo digital de textos y otros materiales, algunos títulos y referencias a indagar. Atravesar la cotidianeidad produce cada tanto encuentros significativos para la vida de *Still*. El proceso continúa ampliando y aportando matices a un horizonte de comprensión, a un modo de andar. Para Gilles Deleuze, *devenir* habla de cambiar; cambiar las percepciones, el comportamiento; de contagiarnos a partir de entrar en contacto con algo distinto, de permitir a eso con que nos encontramos actuar sobre nosotros. Deviniendo, lo que ocurre en el encuentro con otro “no es del orden del reconocimiento ni del juicio, sino de la captura o el robo.” (Larrauri, 2014, p.8). Y todo esto es importante porque atañe no sólo a la dinámica pretendida en el proyecto, sino también a las preguntas y a las inquietudes que busca convocar.

Alegoría / Despojar-Recargar

Craig Owens (2001) caracteriza la manifestación contemporánea de la alegoría diciendo que es “tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento” (p.204). La alegoría opera, como la crítica, la reescritura de un texto primario; en ella “un texto se lee a través de otro por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación.” (Owens, 2001, p.205)

En lo expuesto páginas atrás como proceso de producción de la obra podemos identificar una serie de rasgos que se emparentan con los procedimientos propios de esa manifestación alegórica: la apropiación, las estrategias de acumulación, la reciprocidad entre lo visual y lo verbal, la hibridación, el uso alegórico de la fotografía, la afinidad con lo fragmentario y lo incompleto, la construcción intertextual de la significación.

Los gestos de apropiación se replican aunque de modos diferentes y sobre objetos bastante heterogéneos: las *cabecitas* -objetos producidos en el contexto del proyecto-, fragmentos de obras filosóficas o literarias, un fotograma, etc. Objetos imágenes y elementos escriturales son extraídos de sus contextos y repuestos en un nuevo orden.

Entendemos que las *cabecitas* son apropiadas de dos modos diferentes. Por una parte al ser situadas en el espacio de la instalación, donde se hace ostensible su carácter material, donde las marcas superficiales pueden ser leídas como la huella de una sucesión de gestos, la impronta de una mano, de una relación de alguien estableció con la materia. Luego, apropiadas en su registro a través de la fotografía, resultan reproducidas en cuanto imagen, proponiendo una interpretación particular que las vacía de aquella otra significación. Al incorporarse al díptico, la apropiación se conjuga con el montaje, otro procedimiento propio de la actitud alegórica; allí se compone con otra fotografía, un retrato, que es apropiado a su vez en cuanto género y queda de este modo sujeto a la operación que la apropiación engendra: una nueva atribución de significado, una desviación de su legibilidad.

Hay un pequeño grupo de fotografías a las que apenas me he referido. Son las que se disponen sobre la pared contigua a los elementos de taller -la mesa, los bancos y la vitrina y que registran momentos de trabajo de las jornadas de modelado. Estas fotografías operan como una imagen estabilizadora de lo transitorio, de lo efímero, lo que Owens (2001) postula como

forma alegórica de la fotografía, aquella que apreciando la transitoriedad de las cosas se interesa asimismo por rescatarlas del flujo del tiempo.

Por su parte los textos son apropiados de modo más o menos fragmentario según el caso. En lo que hemos llamado el panel de citas, la escritura manuscrita resuelta en lápiz como grafismo -sobre papeles que aportan otros datos sensibles como textura y color-, convierte esas palabras en fenómenos visuales- y en huellas materiales al igual que las piezas de arcilla. Una reciprocidad entre lo visual y lo verbal se da en el mismo objeto. Mientras tanto a nivel del conjunto de piezas que conforman la instalación la convivencia de medios diferentes –el dibujo, la fotografía, la escultura, etc.- da cuenta de otro rasgo alegórico distintivo señalado por Owens (2001): el eclecticismo, la hibridación.

Las alegorías “carecen de un límite de magnitud ‘orgánico’ inherente” (Owens, 2001, p. 207). Su estructura constituye una serie donde lo repetitivo prima sobre cualquier posibilidad de narración. En el panel de fotografía, la reiteración del par de imágenes asociadas en el díptico, podría extenderse indefinidamente, de no actuar allí cierta razón de escala en lo espacial (las condiciones de la sala) y en lo temporal (el desarrollo actual del proyecto). Esa reiteración del díptico muestra una relación a ser leída una y otra vez; muestra un juego intermitente de semejanzas y diferencias que obtura la lectura de una narración habilitando una lectura vertical de las correspondencias. De igual manera, actúa la imagen proyectada en el espacio adyacente; el fotograma extraído de la secuencia del film y presentado como imagen única, interrumpe la narración e induce una lectura vertical, paradigmática (Owens, 2001).

Con todo, nos interesa aquí cómo, más allá de estas particularidades, es posible identificar un propósito o una intuición fundante que se apoya en lo que me gusta llamar un *entre*. La estructura de la alegoría se basa así en “el descentramiento del objeto respecto de sí mismo, como una expansión de su potencia de significancia” (Gutnisky, 2014, p.3). Un texto es leído a través de otro. La espacialización de los elementos constitutivos -un cúmulo de fragmentos agrupados según algunos nodos-, el hecho de abrir la posibilidad de desplazarse en el espacio y exponerse a la potencia de significación de cada uno de ellos, representan la posibilidad misma de que la obra, el acto creativo, se cumplan en la recepción. Mientras tanto, la obra renuncia a hacer presente un sentido y éste aparece entonces en la temporalidad de la lectura, inacabado, aplazado¹¹.

Autoría / Reconocer - Hacer uso

Como ha sido dicho, la propuesta abre diversos espacios y modos de participación: la construcción de sentido en la recepción, otras acciones que pueden extenderse en el tiempo y más allá del espacio de la exposición -portar los textos impresos, leerlos, recuperar las fuentes, etc.- o formar parte de las jornadas de modelado con la realización de una cabecita. Esto hace

¹¹ “[el signo artístico] se quiere potencia de significancia y no producción cerrada de sentido [...] Correlativo a este rasgo se aparece un deslizamiento de la lógica comunicativa de la obra hacia una estética de la recepción, de la lectura, en cuyo proceso abierto se cumpliría el acto creativo.” (Brea, 2007, p.102)

del nuestro un proyecto *colaborativo* y nos interesa comprender el modo en que esa colaboración es integrada.

Más allá de la apropiación alegórica -que permite pensar la cuestión en términos de estrategias de significación y de cuestionamiento de la representación- las colaboraciones son reconocidas como una participación en la creación, complejizando la cuestión de la autoría del trabajo o también podríamos decir, la noción de autoría en el trabajo. La experiencia del modelado dejó para los colaboradores un saldo alto de satisfacción por el hecho de plasmar la propia visión. De hecho, la asistencia a la muestra por parte de algunos de ellos estuvo fuertemente motivada por su participación y por la presencia en la exposición de sus producciones. Creemos que ese acercamiento a la exposición, esa misma lectura de la situación pone en evidencia la complejización de la noción de autoría y muestra la potencia configuradora de mundo de las percepciones particulares de cada uno de los involucrados. ¿Qué obra percibe, qué realidad construye cada uno ante *Still de Belleza*?

Por otra parte, señalar que la obra se conforma con la concurrencia de materiales producidos por otros, y el hecho de que así sea forma parte de las estrategias para la construcción de sus argumentos- esas piezas están allí como evidencia de la proliferación de la multiplicidad; no una multiplicidad representada sino puesta en escena.

Esas colaboraciones son objeto de un *uso* en el sentido propuesto por Michel De Certeau; según sus términos (como se citó en Bourriaud, 2004), la obra sería producida desde el punto de vista de un observador, de un consumidor que hace uso de los objetos del mundo del que forma parte en una labor “silenciosa y clandestina”, que desvía sus sentidos originales. (Bourriaud, 2004, p.22)

Archivo / Registrar- Acumular - Indagar

Podría decirse que entre los componentes de la instalación encontramos al menos dos colecciones o archivos abiertos y puestos en relación: las fotografías y los fragmentos textuales. Según propone Ana María Guasch (2011), la diferencia entre colección y archivo está en que frente al *asignar* un lugar - propio de la primera-, el concepto de archivo supone el hecho de *consignar*; implica un modo de entender los principios de orden, registro y acumulación. Si en nuestro archivo de imágenes la fotografía actúa como recurso –*registro de archivo* metódico y planificado de *hechos* producidos dentro del mismo proyecto¹²-, nuestro archivo de textos es el resultado de una especie de pesquisa de materiales previamente dados, provenientes de otros archivos, colecciones o bibliotecas. Pero más allá de estas diferencias sendos archivos sirven a una indagación particular y estamos ante un caso en que el archivo no es un simple depósito de información sino también “una gramática o un modelo cuyas reglas se relacionan directamente con los discursos que ayudan a formular.” [...] una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados” (Guasch, 2011, p. 45).

¹² “Tal como sostiene Okwui Enwezor [...] desde su origen la toma fotográfica conservó la apariencia de un “enunciado único” o “registro de archivo”, en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor de presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una máquina de archivo y su producto, la imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo” (Guasch, 2011, p. 27)

El archivo funciona como una exteriorización de la memoria, y es en ese sentido, sí, un lugar donde están los datos para cuando los necesitemos (Guasch, 2011); contamos con que estén disponibles para el alimento del pensamiento o de la acción y con poder recuperarlos para una o varias instancias de puesta en relación y *publicación* –independientemente de que el archivar ha resultado en sí mismo un ejercicio de conocimiento y diversificación del pensamiento.

Etnografía / Producir – Observar

A principios del siglo pasado Víctor Segalen, habiendo detectado tempranamente - en sus viajes a lugares entonces considerados exóticos- los signos de una estandarización que se iría intensificando hasta el presente, hacía un elogio del archivo y de la colección diciendo que “*la aglomeración de objetos contribuye a hacer nacer el sentido de la diferencia, la produce como valor*” (como se citó en Bourriaud , 2009), dado que cualquier serie o comparación engendra la variedad y agudiza el sentido de lo diverso.

El archivo en que Segalen está pensando se emparenta con el que Guasch (2011) denomina *archivo etnográfico* para señalar el trabajo de artistas que utilizan métodos cercanos a los etnográficos, como la acumulación de distinto tipo de materiales desde un trabajo de campo y apelando a la experiencia y la observación participante. Tal vez sea este un primer aspecto en que nuestro proyecto se vincula con esta tendencia que se observa en el arte contemporáneo, si consideramos una de nuestras operatorias de producción fundamentales como es invitar grupos de personas a participar produciendo una serie de objetos, así como la localización de los espacios de taller, vinculada a los ámbitos de pertenencia de los invitados.

Hal Foster (2001) denomina *giro etnográfico* a un cambio en las condiciones de producción en la cual el artista asienta su práctica en el interés por un *otro* cultural y ésta se vuelca a la lectura de signos sociales y al análisis de la cultura; el artista como etnógrafo no es sino un observador de la realidad que propone sentidos y lecturas para el material que recupera de su observación. De este modo el artista ingresa en el terreno de la cultura, que es el ámbito propio de la antropología.

Foster plantea sobre el final de su escrito una reivindicación del papel de la crítica –actitud que reclama del artista- ante la dualidad de visiones sobre la otredad: la sobre identificación que se resuelve en la reducción del otro y la desidentificación que resuelve la relación en el rechazo y el miedo. Esto se vincula con otro aspecto de nuestro trabajo, dado que el proyecto, tematiza de algún modo la cuestión de la otredad, busca proponer esa misma crítica como aspiración utópica y, en la práctica, se mueve e intenta construirse tras el propósito de ejercerla.

Montaje/ Descomponer- Recomponer –Enrarecer

Más arriba nos referimos a la disposición de los elementos en la sala como un hecho que tiene la relevancia de llevar la obra a su configuración. Esto desde que la muestra –en cuanto instalación- toma el lugar de la obra aislada como unidad mínima de significación, en lo que

Nicolas Bourriaud llama *muestra-esenario*. Definir en este caso la forma en que la obra tomará estado público es en sí misma una operación de *montaje* en un sentido que excede lo procedimental:

Montar es [...] reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado *que resalta su discontinuidad estructural* destruyendo cierta ilusión de autocoherencia y unidad de la forma y del discurso *sin renunciar por ello a la producción de sentido*, cosas cuya colisión merece ser pensada en un conjunto que a través de sí *remite a otro lugar*. (Expósito, 2006)

El montaje sitúa sus elementos en una cadena, o mejor, en este caso, en un espacio multifocal donde su disposición recíproca posibilita relecturas y re-significaciones mutuas. La co-presencia de puntos de vista y de discursos diferentes, permite *hacer ver*.

Así, las presencias de la imagen y de la palabra no solo operan como dos registros en los que se muestra la multiplicidad y variedad de configuraciones, sino que actúan una respecto de la otra como un enfrente que habilita lecturas desde lugares otros, que se muestran como lugares otros.

De esta manera el montaje, proponiendo relaciones entre las cosas, permite construir un distanciamiento crítico y devolverle a las cosas una mirada nueva; que las cosas aparezcan en este distanciamiento como extrañas, que lo banal aparezca insólito y lo acostumbrado, asombroso (Didi-Huberman, 2008). La extrañeza muestra “que quizá las cosas no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras” (Didi-Huberman, 2008, p.86).





Still de Belleza

La cuestión de la temporalidad está presente de diversas maneras en la experiencia de la obra y en su concepto.

El término *still*, condensa o tal vez mejor *abre*, una serie de sentidos que no alcanza a sugerir ningún vocablo de nuestra lengua -sentidos que se vinculan fecundamente con distintos aspectos de esta propuesta. Desde su uso en composición con otros términos como en *Still life*: bodegón o naturaleza muerta, con su alusión a la composición, la disposición y arreglo de elementos en una relación particular, y la idea de *sostener ante la vista* una cierta imagen de algo; o en *Still photography* -a la que aludimos antes-: fotografía fija o fotograma, una imagen entre otras que forman parte de un *film* -foto en movimiento en su uso en inglés- que puede ser aislada y trasladada a otro medio como por ejemplo a un impreso¹³, pero que también puede ser visualizada interrumpiendo el flujo de imágenes del film mediante la función o el botón *still* -pausa. Hasta, finalmente, los sentidos vinculados a su uso en el inglés -frente al de otros adverbios como *yet*-, para referirse a acontecimientos que *están continuando*, que no han pasado o no han terminado; o más en general a la idea de *seguir*, de *aún*, de *todavía* por las cuales se suele traducir.

Según la teoría platónica “ante lo bello [uno se comporta] de forma activa y generadora. En presencia de lo bello, el alma se ve impelida a engendrar por sí misma algo bello” (Han, 2015, p.105). Como recordé al comienzo, me movió el deseo de señalar la belleza que había percibido, y ese impulso surgió plegado a la intuición de cierto ritmo, de una cualidad de lo temporal que estando presente en mi percepción debía tener parte en la definición del trabajo:

¹³ Los *stills* se usan frecuentemente como motivo en los afiches publicitarios de los filmes.

Mayo de 2016. Lo que percibo está aconteciendo y en el farrago del acontecer se oculta. Es necesario hacer una pausa, para que eso pueda ser visto.

La alegría del encuentro con las ideas de Segalen, a la que también me referí al comienzo, fue precedida por la alegría de otro encuentro similar, la lectura de *La salvación de lo bello* de Byung-Chul Han. Allí, Han (2015) recupera una serie de consideraciones sobre la belleza que resonaron directamente con mis intuiciones: “lo bello no es la presencia inmediata ni el hecho de estar presentes las cosas. Para la belleza son esenciales las correspondencias secretas entre las cosas y la nociones” (p.101), unas correspondencias que necesitan de tiempo para revelarse, porque “lo bello es un escondrijo” (p.45), lo bello invita a demorarse, usa de ocultar, retardar, distraer.

La voluntad y el interés que invertimos en nuestras relaciones con las cosas, hacen que el tiempo transcurra, pero “cuando el querer se retira y el sí mismo se retrae, engendra un estado en el que, por así decirlo, el tiempo se queda quieto” (Han, 20015, p.93). Esta quietud, que distingue la visión estética de la percepción meramente sensible es la que permite *llegar* al escondite de lo bello. Y este llegar a lo bello nos libera de nosotros mismos y nos pone ante la presencia de lo *otro* (Han, 2015).

Según Simone Weil, la belleza exige de nosotros renunciar a nuestra figurada posición como centro. [...] No es que cesemos de estar en el centro de nuestro mundo propio, sino que, voluntariamente, cedemos nuestro terreno a las cosas ante las cuales nos hallamos (Han, 2015, p. 87).

Still de belleza juega a traer lo bello percibido a la actualidad de la instalación, componer, disponer, arreglar los elementos en una relación particular, sostener ante la vista, pausar el farrago del acontecer, de eso que está siendo todavía, aún, mientras tanto. La belleza que busca señalar requiere de esa pausa para jugar el juego de las escondidas que le es propio. Lo otro a que lo bello nos remite, la otredad sobre la que esta propuesta pretende focalizar no es aparentemente ni inmediatamente bella, no puede más que darse en un detenimiento del tiempo.

Reconocer

Uno

En los inicios, a modo de un título tentativo, llamé a este proyecto *Mundos*. Estaba nombrando algo de lo que veía en cada par de cabecita-autor, la manifestación de un mundo particular, de un modo de percibir y configurar, de leer y de decir.

Al cabo de los meses, el día siguiente a la inauguración de la exposición recibí un mensaje que se refería a la obra en estos términos: *...cosecha un sentido del mundo y lo vuelve a sembrar y te refleja*. Pues, me dije, así se supone -en este mundo que soy, en esta perspectiva que soy- que debería ser. En mi modo de ver, eso es lo que cada quien hace accionando, eso es lo que aquí se supone que una obra hace y es también algo medular acerca de lo cual intenciono que la obra discorra e interogue.

Una lectura de lo que antecede a esta producción -y de lo que la rodea en simultaneidad- en cuanto parte de un continuo, revela algunas persistencias. Me permite reconocer algo así como una poética común, las mismas preguntas vertebrando prácticas diversas, al menos -por hacer mención aquí- mi práctica artística y mi práctica docente.

En el año 2001 comencé a producir colectivamente dentro de lo que llamamos Grupo Urbomaquia¹⁴. Esa experiencia de lo colectivo fue determinante de mucho de lo que ocurrió luego y está en la base de lo que define buena parte de esta poética común a la que me refería.

¹⁴ Grupo Urbomaquia estuvo integrado inicialmente por Guillermo Alessio, Susana Andrada, Liliana di Negro, Walter Moyano, Sandra Mutal y Magui Lucero. Los miembros del grupo han ido cambiando desde entonces hasta ahora, salvo di Negro y yo que hemos participado en todas las etapas.

Noviembre de 2011. [...]La acción colectiva en el proceso de creación ... expande la presencia de los procesos reflexivos ... La dinámica de la producción se basa en la interacción, en el intercambio grupal, donde se ponen en tela de juicio y a la búsqueda de un acuerdo, las diferentes miradas sobre el arte, sobre lo social y lo político, la recepción y la circulación de la obra.

Así desde el origen, la palabra vertebra las propuestas y las constituye en un plano de tanta o tal vez mayor presencia que la imagen o la materialidad. Por vía de la palabra también es como este hacer grupal se vuelve público desde el comienzo. La circulación de representaciones es la protagonista en el proceso colectivo de creación que y es el núcleo del acontecimiento que Urbomaquia propone como obra¹⁵.

Dos obras entre las realizadas con el grupo vienen a mi memoria ahora: *Los niños* y *Un minuto de silencio*.

Los niños tuvo lugar por primera vez en el Área peatonal de la Ciudad de Córdoba, frente a la Legislatura Provincial¹⁶. Fue en Agosto de 2002, en un contexto de crisis política y social en Argentina, momento en que la infancia atravesaba una situación de extrema gravedad en lo que hace al acceso al alimento, la salud y la educación.



en argentina, los menores de escasos recursos, tienen un retraso intelectual entre 5 y 8 veces mayor que aquellos que acceden a un nivel de alimentación equilibrada. los niños pobres cuentan con un promedio de escolarización cuatro veces menor que los pertenecientes a sectores de mejor situación económica. hay 8.319.000 menores y adolescentes en situación de pobreza en nuestro país, de los cuales 4.138.000 son indigentes. del total de menores pobres e indigentes casi el 40% lo ocupan los niños entre los 6 y 12 años, el 30% entre 13 a 18 años y casi el 29% hasta los 5 años. hasta mayo de 2000 el 33,73% de entre 0 y 2 años y el 36,08% de entre 3 y 5 años de edad, tenían las necesidades básicas insatisfechas. 44,4% de la población infantil nace desnutrida, a causa de la subalimentación de los padres. 15.000 es el número de fallecimientos anuales de menores de cinco años, estimado por la sociedad argentina de pediatría, las muertes se producen por desnutrición, malas condiciones higiénicas y otras causas evitables. el 70% en el primer mes de vida. el 7% de cada año.
sentir no basta
 En los asentos marginales de córdoba capital mueren 20 niños al año por cada 1000 que nacen vivos.

diario condor, guano alarid- arribeiro, casa rosé, la hijadama, quilar gonáliz. URBOMAQUIA (artistas sin red) intervención urbana- córdoba agosto 2002.

¹⁵ Fragmento de texto de Urbomaquia.

¹⁶ Posteriormente la intervención se realizó en el Área peatonal de la Ciudad de Rosario (Agosto de 2004); en Plaza 9 de Julio de la Ciudad de Posadas, frente a Casa de Gobierno (Octubre de 2004), y en el Área Peatonal de la Ciudad de Mendoza, Frente a Plaza de la Independencia, Mendoza (Noviembre de 2004).

En esa oportunidad se dispusieron en forma regular sobre el espacio de circulación peatonal, ochenta pantallas con la imagen de una niña reproducida en escala real, de 1,20 x 041 m. Alrededor de ellas, en el piso, se distribuyeron trozos de tiza. Durante siete horas que duró la intervención, se escuchó el sonido amplificado del mecanismo un reloj. Simultáneamente, se repartió entre los transeúntes un volante con una serie de datos estadísticos acerca de la situación de la niñez en Argentina y en Latinoamérica. En primer plano sobre este texto, en letras de mayor tamaño se lee “sentir no basta”. Los transeúntes participaron escribiendo con las tizas sobre las pantallas. La intervención tuvo una estructura análoga a la de otras obras de ese período como *La mesa o Pancartas*¹⁷, en las que se abría el espacio en la misma materialidad de la obra para la manifestación de la palabra del otro, el transeúnte, el ciudadano que accedía a ellas en un encuentro casual en el espacio público urbano.



¹⁷ En *La Mesa* (Área peatonal de la Ciudad de Córdoba, frente a la Legislatura Provincial - Octubre de 2001) se colocó una mesa de 55 metros de largo cubierta por un mantel blanco, sobre la que se dispusieron 110 platos acompañados de marcadores entre los que se leían, impresos en el mantel, los versos de León Felipe: “yo me pregunto.loqueros/Si no es ahora.../¿ cuándo se pierde el juicio?”. Esta instalación estuvo acompañada por un volante que se repartió entre los transeúntes que se acercaron a la mesa, con un fragmento mayor del mismo poema. Registramos más de 1800 textos que fueron escritos por el público sobre el mantel y los platos.

En *Pancartas* (realizada en el contexto de la Marcha en conmemoración del golpe militar del 24 de marzo de 1976 y Plaza España, Córdoba - Marzo de 2002), se realizaron y repartieron 500 pancartas de fondo blanco y tizas de color marrón. En el reverso de las pancartas, un pequeño texto invitaba a la acción: escribir la pancarta, portarla y depositarla en la plaza donde concluiría la marcha. Las pancartas fueron clavadas en los cancheros de la Plaza España.

Octubre de 2004. En la estructura participativa de la obra, el receptor es invitado a un diálogo del que puede participar en términos concretos, convirtiéndose así en parte constitutiva de ella. Al abrir el juego a la producción del sentido, la propuesta intenta a su vez abrir al receptor su lugar en la escena¹⁸.

Luego de la última intervención con la obra *Los niños* habíamos recogido y transcripto las palabras de miles de participantes. Desde el reconocimiento del valor de esas participaciones empezamos a preguntarnos qué hacer con esos enunciados más allá del momento en que habían sido parte del acontecimiento de la intervención. Fue entonces que nos propusimos devolver esas palabras al espacio público, volver a ponerlas en relación con el ámbito en que habían sido producidas. Así comenzó otra serie de intervenciones en el espacio público¹⁹, de la que forma parte *Un minuto de silencio*, que consistieron en la inscripción de algunos de estos enunciados en el entorno urbano.

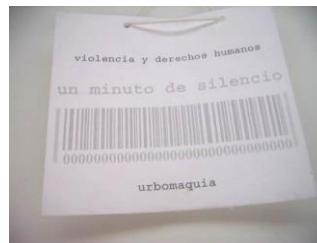


¹⁸ Fragmento de un texto de Urbomaquia.

¹⁹ *Hay mundo por poco tiempo* (Área peatonal de la Ciudad de Córdoba- Mayo de 2005); *Puente* (Puente Avellaneda de la Ciudad de Córdoba -Agosto de 2005); *Campaña* (Intervención sobre afiches de campaña para elección de diputados nacionales- Octubre de 2005)

Esta vez elegimos vincular el proyecto con la cuestión de las condiciones de habitabilidad de los espacios urbanos, con la violencia de su dinámica y el hostigamiento sensorial que despliega.

La intervención se concretó a lo largo de la calle 27 de Abril, entre Av. Gral. Paz y Obispo Trejo de nuestra ciudad; una cuadra muy comercial, abarrotada de comercios y paradas de colectivos y de un intenso tráfico peatonal. Se dio en el marco de las Jornadas sobre Violencia y Derechos Humanos organizada por el Centro Cultural España Córdoba (Noviembre de 2005) y se hizo visible en el espacio urbano como la culminación de un largo proceso. Este comenzó con un acercamiento a los comerciantes de la cuadra a través de una encuesta elaborada conjuntamente con un grupo de sociólogos y de una invitación a participar del proyecto. Continuó con una serie de negociaciones con los dueños de los comercios, a lo largo de aproximadamente 30 días. Finalmente obtuvimos el consentimiento de la mayoría de ellos para cubrir con tela blanca, por el término de una jornada, la mayor parte de las marquesinas, anuncios y carteles identificatorios de los negocios y de su oferta comercial. De las marquesinas se colgaron tarjetones impresos en un gris muy tenue, con un código de barras y el texto "Violencia y Derechos Humanos. 1 minuto de silencio".



Durante la jornada se repartieron entre los transeúntes stickers autoadhesivos con la misma imagen como un modo de extender la intervención a otros contextos por medio de la acción de quienes decidieran involucrarse más allá de los límites espacio-temporales de la intervención.

Febrero del 2006. Minuto de silencio: nuevamente la obra excede los límites de lo visible, no tan sólo en el sentido del despliegue de significaciones, sino en cuanto a su estructuración dinámica de intercambio, desplegada en un tiempo mayor, anterior y posterior al recubrimiento de los carteles.

Reconozco entonces en *Still de belleza* la persistencia del recurso a la palabra, al trabajo productivo con otros, a la participación abierta en la construcción del sentido y el apelar a la acción, así como a la dialéctica entre los elementos constitutivos y contextuales; también reconozco la persistencia de la forma procesual, el recuperar un espacio para lo individual y hasta lo íntimo en diálogo con lo común, la interrogación de los modos en que comprendemos y configuramos nuestra vida de relación, los espacios y los acuerdos fundantes de nuestra convivencia.

Descubro también otra arista, menos evidente tal vez, pero de intensidad en mi vínculo más personal con aquellas obras y es el planteo de la temporalidad. En *Los niños*, un señalamiento del tiempo, de la caducidad del instante, de la urgencia del presente, que deviene en una apelación a la presencia en el aquí y ahora a través del tic tac en diálogo con la palabra y la imagen. Mientras tanto *Un minuto de silencio* opera como un detener de algún modo el acontecer de esa porción de territorio urbano, como una interrupción a través del ocultamiento visual y de la palabra para señalar el sentido.

Dos

27 de agosto 2007. El arte resulta de poner en forma una particular relación con el mundo y entre las cosas del mundo.

Esta “relación con el mundo” es parte de mi imaginario poético, del sentido que le adjudico a mi propia práctica de producción artística. Entiendo que el arte mismo se trata de establecer vínculos, que es algo que ocurre entre dos términos, y en sintonía con Juan José Saer, que las obras -de arte- muestran siempre una visión del mundo.

Al decir de Saer el trabajo poético no consiste en “el mero traspaso material de la escritura ni en el trabajo de elaboración inconsciente”; en la praxis poética, el escritor “o todo artista [...] o posiblemente todo ser humano, realiza dos clases de trabajo al mismo tiempo”: un trabajo activo (la parte racional de la creación poética) y el trabajo pasivo, el más importante, uno que no tiene reglas ni fórmulas que se puedan aprender, que “moviliza al sujeto entero y acrecienta la intensidad de su relación con el mundo” [...] “el resultado del trabajo poético depende de la riqueza de las relaciones del escritor con la lengua y con el mundo” (Saer, J. 2005, p.41). Entiendo que la posibilidad de enriquecer esa relación sólo puede hacerse desde

habitar un lugar propio que, en estos tiempos al menos, está siendo permanentemente amenazado.

Agosto de 2004. La operación ideológica de los medios de comunicación y los centros oficiales de cultura tienden a borrar las marcas de la dominación, haciendo aparecer la palabra como "objetiva" y el campo del arte restringido a la tautología del "arte por el arte" y a las operaciones de mercado²⁰.

Igualmente, como sugerí refiriéndome a *Un minuto de silencio*, la cultura del consumo instala en el espacio urbano una dinámica de hostigamiento del deseo y el arrebató del contacto con la propia y genuina necesidad, el hostigamiento en definitiva de un espacio de autonomía.

Así como desde Urbomaquia a través de la intervención en espacios públicos, en los espacios compartidos con los estudiantes apuesto a poner de manifiesto y cuestionar estos conflictos. El desafío es alto en un contexto de violencia simbólica que supone la relación entre profesor y estudiante. Aun así, se trata de sostener la apuesta.

Creo que en nuestra valoración del arte, en nuestra decisión de *hacer arte*, está el deseo de apartarnos del sentido común, de lo ya dicho y fijado como lectura del mundo. Está el deseo de componernos a través de nuestra experiencia de una manera particular.

En las distintas instancias de intercambio con los estudiantes me propongo alentar el habitar plenamente la propia experiencia del mundo, la posibilidad de hacer conscientes y sostener las propias elecciones como fundantes del hacer –del hacer las cosas, y el arte. Algo posible en la medida en que habitar el lugar propio no signifique clausurarlo, fijar sus límites; no signifique asumir una identidad, que siempre es mayoritaria -artista, cordobés-, y que sujeta nuestra potencia a los deseos y las formas que le son propias. Algo posible en la medida en que reconozcamos nuestra potencia de ampliar y redefinir nuestro territorio, que es dejarnos alterar, afectar, contagiar, por la realidad de nuestros encuentros con lo que nos rodea.

Tres (Coda)

El proceso de producción de la obra fue un proceso de conocimiento y de diversificación del pensamiento. Cada encuentro, cada palabra leída o escuchada, cada hacer y presencia en las mesas de taller, hizo una diferencia en aquel *pensar* que se disparó con la experiencia fundante del proyecto. Ver las cabecitas modeladas por los estudiantes puso en foco para mí las ideas de otredad, diferencia, variedad, multiplicidad, la pregunta acerca de las posibilidades y modos en que puede resolverse la convivencia de esas particularidades que somos, el problema de cómo nuestro acondicionamiento particulariza y constriñe las posibilidades de lectura del mundo.

Junto con esto, la noción de identidad apreció reiteradamente en el curso del trabajo, en mis palabras o en las palabras de otros y cada vez despertó en mí una resistencia, disparó la voluntad de evitarla, antes incluso de tener alguna claridad acerca del porqué. Luego se me mostró con claridad que el lenguaje de la identidad es el lenguaje del definir los límites de las

²⁰ Fragmento de un texto de Urbomaquia.

cosas -del pensamiento, del movimiento, de la potencia-, del clausurar sus fronteras. Que la respuesta a la pregunta por la convivencia, si ha de salvar la belleza de la diversidad y a cada uno de nosotros, no puede ser pensada en términos de identidad, sino en el lenguaje del devenir: desde el propio territorio, emprender líneas de fuga, salir y volver él pasando por el encuentro con las cosas contagiándose de ellas, robándoles –como diría Deleuze.

En *Ensayo sobre el exotismo*, Victor Segalen incita a conocer lo exótico - que concibe como un paradigma que atañe a la historia, a la naturaleza, al tiempo y sobre todo a los individuos -para mejor conocer en qué se funda nuestra diferencia; y postula la figura del éxota: un viajero, capaz de percibir lo diverso y de volver a sí mismo luego de haberlo atravesado (como se citó en Bourriaud, 2009), en un movimiento que construye la diversidad como valor. Algo de esto ha querido ser y proponer este proceso, sin necesidad de armar las valijas. Entonces, en el mejor de los casos -en el caso más deseable-, deterritorializar-se y reterritorializar-se; y desde *allí*, que es más un movimiento que un lugar, ser una lenguaraz: abrir los archivos, construir una posición, *firmar* el ensayo, proyectar el *still*. Sí, digo que necesitamos un gesto de amor, de reconocimiento.

Todos los rostros que se muestran en *Still de belleza, todos, los de los otros y el mío, todos son el rostro de otro. Todos -cada uno de nosotros- un otro, todos -cada uno de nosotros-, algún tipo de parámetro que administra la alteridad.*

Cada rostro que se muestra en *Still de belleza* quiere la mirada que propone Emmanuel Levinas, nos mira como el *rostro* de Levinas. El autor construye la metáfora del *rostro* para pensar la cuestión de la relación social entre nosotros. El acceso al *rostro*, que muestra la diferencia y la singularidad del otro, *es de entrada ético*:

Cierto es que la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente *rostro* resulta ser aquello que no se reduce a ella [...] ¡La mejor manera de encontrar al *otro* es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!²¹ (Levinas, s/f).

Hay en el rostro la presencia de lo que me excede, lo que no es yo, lo que es diferente de mí, aquello cuya diferencia me resulta difícil de aceptar; y la paradoja de la singularidad en la relación social es que el establecer un vínculo con el otro se hace a costa de ella.

El rostro se expone en su desnudez, en su indefensión y en una cercanía que es inalcanzable: hay alguien detrás del rostro y su primera palabra es “no matarás” -no matarás, pero también, no sacrificarás mi singularidad²².

Todos los rostros que se muestran en Still de belleza, todos, los de los otros y el mío, todos son el rostro de otro. Todos -cada uno de nosotros- un otro, todos -cada uno de nosotros-, algún tipo de parámetro que administra la alteridad.

²¹ “me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro (Levinas, s/f).

²² Para ver los fragmentos referidos al pensamiento de Levinas que forman parte de *Still de belleza* ir a ANEXOS, *Textos que forman parte de la obra*.

La consideración acerca de la experiencia de la alteridad entre ciertos pueblos indígenas del Amazonas²³ desarrolla una estructura de pensamiento verdaderamente *otra* respecto de la tradición occidental.

Mientras en ésta se concibe la existencia de una única naturaleza como dimensión objetiva del mundo sobre cuyo fondo se despliega una multitud de culturas -entre las que la nativa de cada uno se convierte en el parámetro para la distribución de las alteridades-, la perspectiva amazónica concibe una única cultura frente a la existencia de naturalezas múltiples.

En el denominado *perspectivismo indígena*, las cosas y los seres *son* puntos de vista:

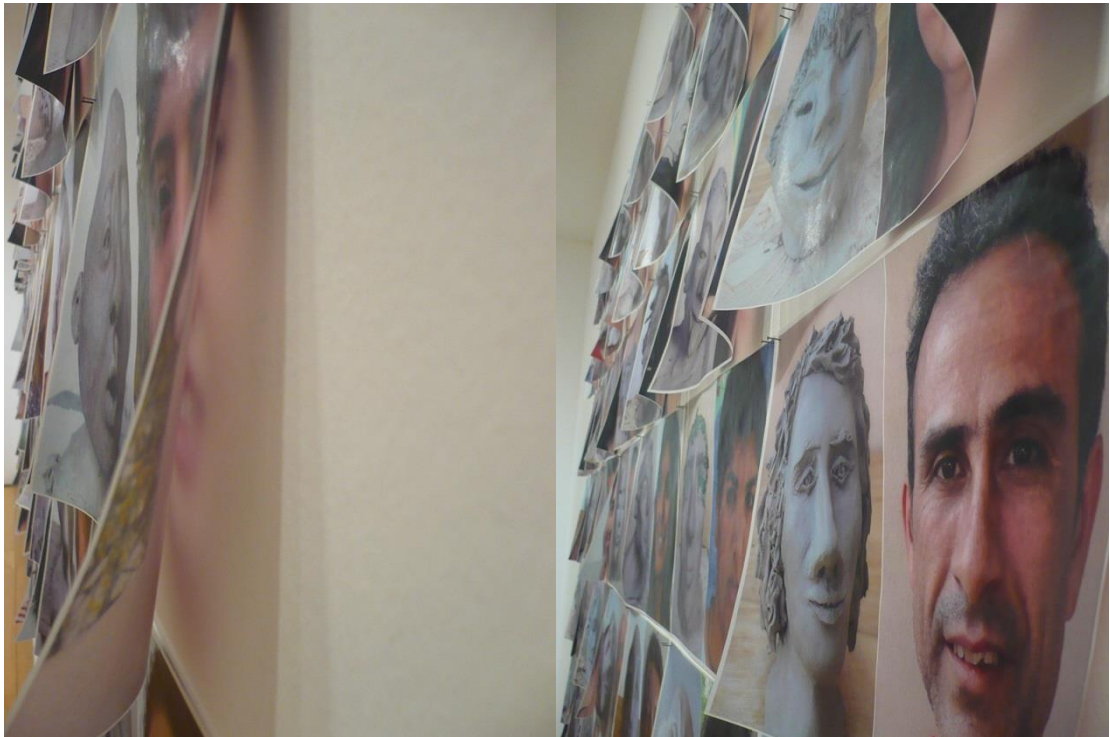
[...]no se trata de cómo los seres que nos representamos la realidad vemos el mundo de manera diversa, sino que el mundo se expresa de modo diverso a través de todo lo que existe [...] Cada forma de vida es una perspectiva; no se dice que tiene una perspectiva, sino que es una perspectiva.

En su despliegue, la totalidad de lo existente se expresa de diferentes modos; es una permanente creación de la diversidad. (Rojas Reyes, 2015)

Mientras en la cultura occidental “los conceptos de amistad y verdad resultan indisociables para una fundamentación del conocimiento (por ejemplo: en la filosofía) y para el ordenamiento mismo de la sociedad (por ejemplo: la idea de una comunidad sustentada por el pacto amistoso o el consenso)”, en el contexto del pensamiento indígena, el otro, el extraño, el enemigo, se convierte “en una fuente de subjetivación y en un elemento aglutinador de la comunidad” (Castro Orellana, 2018).

Estas ideas son suficientemente complejas y específicas de cierto ámbito del pensamiento como para desarrollarlas aquí (o pretender que estamos en condiciones de hacerlo) pero son también suficientemente extrañas como para ocupar el lugar de un pensamiento radicalmente otro, en co-presencia con el nuestro. Como para permitirnos imaginar la posibilidad de unas relaciones *otras* con las cosas y los seres. Y tal vez tengan, como tuvieron para mí, la potencia de activar el deseo de lanzar unas líneas de fuga respecto del propio territorio, para un devenir entre las cosas del pensamiento, del afecto y de la acción. Para tejer nuevas relaciones con el mundo: una cuestión tanto estética como política.

²³ Un pensamiento que, al igual que el de Levinas y otros, reúne las condiciones de ser parte de la obra -en la forma de fragmentos textuales y citas breves- y de alimentar esta reflexión sobre el proceso. Para acceder a la lectura de estos fragmentos ir a *ANEXOS, Textos que forman parte de la obra*.



Referencias

- Aumont, J., (2007). *La imagen*. España: Paidós.
- Berger, J., (1980). *Modos de ver*. España: Editorial Gustavo Gilli, S.A.
- Bourriaud, N., (2009). *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- (2004). *Post Producción*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J.L., (2007). *Noli me legere: el enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte*. España: Cendeac.
- Castro Orellana, R. (2018). Pensar el lugar del otro. Colonialismo y metafísica caníbal. *Tabula Rasa*, (28), 257-274. Doi: <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.11>
- Didi-Huberman, G., (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros.
- Expósito, M., (2006) Entrar y salir de la institución: Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo. *TRANSVERSAL multilingual webjournal* . Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>
- Fernández Polanco, A. (2015). La comunicación visual a través del arte (El placer del reconocimiento). *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, 4. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2600>
- Foster, H., (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. España: Akal.
- Gombrich, E., Hochberg J., Black M. (1983). *Arte percepción y realidad*. España: Paidós.
- Groys, B., (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Argentina : Caja Negra Editora.
- Guasch, A. M., (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: Akal
- Gutnisky, G., (2014). *Clasificación tentativa de los distintos procedimientos enunciativos actuales*. Cátedra Plástica Experimental, Facultad de Artes, UNC. Córdoba, Argentina.
- Han, B-Ch.,(2015). *La salvación de lo bello*. Argentina: 2015.

Ladagga, R., (2005.) Una rápida perspectiva sobre La inconstancia del alma salvaje. *Las Ranas Artes Ensayo y Traducción (1)* 3-7. Recuperado de: <http://revistalasaranas.com.ar/numeros-antteriores/>

Larrañaga, J., (s.f.), *Instalaciones*, Madrid: Ed Nerea.

Larrauri, M., (2014). *El deseo según Deleuze*. España: Tandem Edicions. Recuperado de: <https://carmeperformer.weebly.com/uploads/5/2/9/6/5296680/deseodeleuze.pdf>

Levinas E., (s.f.) *El rostro o mi responsabilidad con el otro/Entrevista por P. Nemo*. Recuperado de: <https://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/levinas-el-rostro/>

Owens, C., (2001). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 203-235). España: Akal.

Rojas Reyes, C., (Enero-Junio 2015) Perspectivismo indígena. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476147262002>

Saer, J. J. (2005) Razones. *El poeta y su trabajo*, (20) 36-49.

Sainza Fraga, B. (2013) *La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas Contemporáneas* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España. Disponible en <http://eprints.ucm.es/18069/>.

ANEXOS

Textos en sala

1.

Las piezas de arcilla fueron realizadas por amigos y conocidos, artistas, estudiantes y personas que, en su mayoría, modelaban arcilla por primera vez. Todos ellos fueron invitados a participar de Still de Belleza bajo la consigna de hacer con ese material una cabecita humana y prestarse a ser retratados fotográficamente. Se realizaron jornadas de modelado en diversos ámbitos, tanto públicos como privados, desde fines del 2016 hasta la fecha

Gracias a

Abril Cosa	Laura Pozo
Adriana García	Liliana di Negro
Agustina Alfaro	Lizzie Yaescke
Agustina Becerra	Lorena Muya
Agustina Geoia	Lourdes Ceballos
Alejandra Kenny	Luciano Burba
Amparo Rodríguez	Macarena Sánchez
Ana Botazzi	Macu Benetti
Ana Paullinelli	Magdalena Guillet
Ana Rosset	Male Suaiter
Ana Visconti	Marcos Arnedo
Antonella Accietto	Mariana Gaggero
Arturo Burgos	Micaela Müller
Belén Riego	Milagros Schoenfeld
Belén Sandoval	Mónica Zabala
Carina Baldo	Natalia Roca
Carolina Verdur	Nicolás Fernández
Cecilia Vargas	Patricia Ávila
Diego Marocchi	Ricardo Castiglia
Ernestina Garbino	Rodrigo Barbero
Estela Cherubini	Rodrigo Barboza
Eugenia Navas	Sami Kan
Fernanda Comes	Sandra Mutal
Gabriel Mosconi	Sebastián Pereira
Gimena Sabas	Silvia Gómez Renella
Israel Elgueta	Silvia Marengo
Javier Lorda	Sofía Carrasco
Jennifer Jones	Silvia Sola
Joaquín Domínguez	Verónica Cuello
Juan Tapia	Victoria Imbern
Juana Cruz	Victoria Raviolo
Judith Mori	Yamila Stalla
Juliana Fiorino	Yasmin Maldonado
Laura Martínez Ortega	Yesica Alarcón

2-

En este espacio se llevarán a cabo dos jornadas de modelado abiertas al público interesado. Estas jornadas están previstas para el viernes 16 y 30 de Noviembre partir de las 15hs. Se requiere de inscripción previa. Facebook: Museo Evita- Palacio Ferreyra

3-

Una mujer lame el rostro de su hijo en un acto desesperado de justicia, de amor, de reconocimiento. Esa imagen, ese *still* convive con una serie de *cabecitas* de arcilla cruda, testigos frágiles capaces de evocar, cada una en su particularidad, una experiencia sensible. El modelado deja huellas en la materia, evidencias de un contacto, de una voluntad de forma. Ahuecar, presionar, acariciar la arcilla en búsqueda de un rostro, de una textura, resulta a veces en el encuentro con la propia piel y la manifestación de imaginarios personales. Estas pequeñas piezas cobran otra potencia al ser vinculadas en las fotografías con el retrato de su autor. Actúan a menudo como un reflejo y en su conjunto nos devuelven la imagen de una cualidad en común capaz de desplegarse en el orden de lo social. La propuesta se expande para dar lugar a la situación de taller dentro del espacio expositivo, invitando al público a participar de la obra y sumar al conjunto un nuevo acontecer de esa relación entre cada uno y la configuración de la materia, de ese contacto en su modo de ser inagotable. Otras voces aparecen en citas textuales; fragmentos de un universo discursivo pasan a su vez por el cuerpo al ser recuperados por el trazo manuscrito y se ofrecen como ecos de lo que se quiere pensar.

Still de belleza se propone exhibir bajo el formato de la instalación un corte en el tiempo de un proceso de trabajo comenzado en el año 2016. El espacio comparte y nos invita a poner en relación diversos registros, materialidades y formas poéticas de abordar rastros de una experiencia de contacto con los otros entendidos como *mundos*, experimentando esa diversidad irreductible como una experiencia de belleza. *Still* es algo que se congela, se sostiene ante la mirada y permite una observación devoradora que se devuelve como visión del propio mundo.

Textos que forman parte de la obra

(Los textos a continuación corresponden a los impresos portables presentes en la sala de exposición. Se ha mantenido el diseño original y se encuentran dispuestos, uno por cada página y según un orden casual)

Para todos la luz. Para todos todo.

(...)Muchas palabras se caminan en el mundo. **Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen.** Hay palabras y mundos que son mentiras e injusticias. Hay palabras y mundos que son verdades y verdaderos. Nosotros hacemos mundos verdaderos. Nosotros somos hechos por palabras verdaderas.

En el mundo del poderoso no caben más que los grandes y sus servidores. En el mundo que queremos nosotros caben todos.

El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La Patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la rían, que la amanezcan todos.

Hablamos la unidad incluso cuando callamos. Bajito y lloviendo nos hablamos las palabras que encuentran la unidad que nos abraza en la historia y para desechar el olvido que nos enfrenta y destruye.

Nuestra palabra, nuestro canto y nuestro grito, es para que ya no mueran más los muertos. Para que vivan luchamos, para que vivan cantamos.

Vive la palabra. Vive el Ya basta! Vive la noche que se hace mañana. Vive nuestro digno caminar junto a los todos que lloran. Para destruir el reloj de muerte del poderoso luchamos. Para un nuevo tiempo de vida luchamos.

La flor de la palabra no muere, aunque en silencio caminen nuestros pasos. En silencio se siembra la palabra. Para que florezca a gritos se calla. La palabra se hace soldado para no morir en el olvido. Para vivir se muere la palabra, sembrada para siempre en el vientre del mundo. Naciendo y viviendo nos morimos. Siempre viviremos. Al olvido sólo regresarán quienes rinden su historia.

(EZLN-Cuarta Declaración de la Selva Lacandona)

Lo acariciado no es tocado, hablando con propiedad. No es lo aterciopelado ni la tibieza de esa mano dada en el contacto lo que la caricia busca. Es esa búsqueda de la caricia lo que constituye su esencia, por el hecho de que la caricia no sabe lo que busca. Este no-saber, este desarreglo fundamental es lo esencial en ella. Es como un juego con algo que se sustrae, y un juego sin proyecto ni plan, no con lo que puede llegar a ser nuestro y nosotros, sino con algo otro, siempre otro, siempre inaccesible, siempre por venir (Levinas).

(...) **Caricia, movimiento que no toma, que no puede poseer** (...) obra del amor, es un acto que implica más que la expresión del amor. La caricia en el mismo acto, hace del otro un sujeto. (...) [la caricia] deja al ser expuesto en su desnudez hacia una exterioridad radical.

(M.Marchant Reyes – Sujeto y deseo en el pensamiento de Emanuel Levinas)

En una conocida serie de reflexiones de *El malestar en la cultura*, Freud dejó muy en claro lo que pensaba sobre el mandamiento bíblico (...) de **amar al prójimo como a sí mismo**. «Adoptemos frente a él una actitud ingenua», propone Freud, «como si lo escuchásemos por primera vez. En tal caso, no podremos sofocar un sentimiento de asombro y extrañeza». Freud condensa su asombro y extrañeza en un grupo de preguntas y objeciones (...):

«**¿Por qué deberíamos hacer eso? ¿De qué nos valdría?** Pero, sobre todo, **¿cómo llevarlo a cabo? ¿Cómo sería posible?** Mi amor es algo valioso para mí, no puedo desperdiciarlo sin pedir cuentas. Me impone deberes que tengo que disponerme a cumplir con sacrificios (...).».

Las cosas se vuelven más complejas cuando este prójimo es un perfecto extraño:

«Pero si es un extraño para mí, y no puede atraerme por algún valor suyo o alguna significación que haya adquirido para mi vida afectiva, me será difícil amarlo. Y hasta cometería una injusticia haciéndolo, pues mi amor se aquilata en la predilección por los míos (...).».

Sin embargo, las cosas se ponen todavía peor:

« [si mi prójimo] No parece albergar el mínimo amor hacia mí, no me tiene el menor miramiento. Si puede extraer una ventaja, no tiene reparo alguno en perjudicarme, y ni siquiera se pregunta si la magnitud de su beneficio guarda proporción con el daño que me infiere (...).».

(...)Freud llega a una conclusión provisoria apelando a la persistencia, en los seres humanos, de una inclinación fundamental hacia la agresión, una hostilidad mutua primaria. (...) "*Homo homini lupus*".».

(...) Después de las matanzas de la Segunda Guerra Mundial, la Shoah, el Gulag, las numerosas masacres étnicas y religiosas, el surgimiento explosivo de barriadas miserables en las últimas décadas, etc., la noción de prójimo ha perdido su inocencia. (...) ¿Está el «militarismo de los derechos humanos», como justificación ideológica predominante de las intervenciones militares de la actualidad, realmente apoyado en el amor al prójimo? Y la noción multiculturalista de tolerancia, cuyo valor fundamental es el derecho a no ser acosado, ¿no constituye en nuestras sociedades, precisamente, una estrategia para mantener al prójimo intrusivo a la debida distancia? (...) el descubrimiento freudiano del inconsciente nos provee los recursos para comprender, con una complejidad nueva y hasta el momento inimaginada, lo que ocurre cuando entramos en la proximidad del deseo del otro, un deseo que toca las regiones fronterizas de la vida y la muerte y que puede, por lo tanto, asumir un aspecto inhumano e incluso monstruoso. (...) (...) **mi prójimo** (...) sigue siendo **una presencia impenetrable y enigmática** que, lejos de servir a mi proyecto de moderación y prudencia autodisciplinantes, me histeriza. (...) ¿acaso el mandamiento nos llama a expandir la gama de nuestras identificaciones, o nos insta a acercarnos más y a responder a una alteridad que sigue siendo radicalmente inasimilable?

(Žižek, Santner, Reinhard- El Prójimo. Tres indagaciones de teología política)

(...)

que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. **Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan.**_-Perdón por el juego de palabras.
YO es otro.

(Arthur Rimbaud- Cartas del vidente)

Esta diversidad de las naturalezas remite a una relatividad de las perfecciones sobre la que Spinoza insiste en varios textos. **Muchas cosas que entre los animales es expresión de una potencia y una perfección** —como “los celos entre las palomas”, “las peleas de las abejas”, la guerra entre las arañas y las moscas o los peces grandes que se comen a los peces pequeños—, **no son consideradas de la misma manera en la relación que los hombres deben establecer entre sí_**(...) Más aún, *cada* insecto, *cada* asno y *cada* hombre carecen absolutamente de imperfección —incluso *cada acto* de cada hombre, etc. La perfección o esencia o potencia de cada criatura equivale al derecho natural de afirmarse y conservarse a sí misma del que está dotada. Desde el punto de vista de los derechos —que es sin duda el punto de vista que Spinoza adopta— la diferencia entre el hombre y los animales es una diferencia de grados, pues según un realismo estricto “el derecho natural de cada hombre no se determina por la sana razón, sino por el deseo y el poder”. La razón enmienda e incrementa la potencia de conservación tal y como está inmediatamente dada, pero no todos los hombres articulan de este modo deseo y razón conforme un vínculo que no sea de exclusión mutua sino de cooperación. Su derecho natural, sin embargo, no por ello se cancela sino que se ejerce de otro modo —“según el impulso del apetito” —, y “no están [estos hombres] más obligados a vivir según las leyes de la mente sana que lo está el gato a vivir según las leyes de la naturaleza del león”. De manera que cada hombre y cada animal obran en virtud de las solas leyes de su naturaleza. En el caso de los hombres, esas leyes no siempre están exploradas en su totalidad y muchas veces se hallan bloqueadas en sus posibilidades; **el conocimiento y la política —la amistad, la composición de los hombres entre sí—** son las dos grandes vías que **llevan a extender la potencia humana de conservación y de afirmación.**

(...) Las composiciones internas de las existencias se determinan no por un deber trascendente al juego de las implicaciones vitales entre las potencias sino por una estricta lógica de la utilidad, que en Spinoza nunca es un concepto intercambiable con un egoísmo motivado exclusivamente por el autointerés. No es un cálculo negativo ni una lógica del mal menor lo que establece la relación entre los hombres sino que, por el contrario, los otros están afirmativamente implicados en la constitución y la intensidad de cada una de las potencias singulares que forman parte de la naturaleza humana. Como antípoda de la existencia solitaria (que es consustancial a la superstición y la tiranía), la *utilitas* spinozista designa la calidad que puede adoptar el hecho de ser con otros, como conjugación de los derechos naturales en la común *potentia democrática* de una república libre. Aquí la utilidad redunda en comunidad entre los hombres, una comunidad de algún modo ya dada por la naturaleza y llevada a su forma más elevada por la existencia política. En otros términos: la concordancia política y la formación de una potencia pública es el estado más inteligente que puede encontrar el derecho natural de una pluralidad humana; es el derecho natural que ha accedido a su propia lucidez.

(Tatián- La eternidad de los peces- en Spinoza y el amor del mundo)

“(...) cada noción individual expresa la totalidad del mundo, sí, pero desde un cierto punto de vista (...) (Leibniz)”. Es desde el punto de vista o nuestro acercamiento a él a través del cuerpo, que podemos relacionarnos con el entorno.

(...) Leibniz dice: **“Lo que puedo expresar claramente es lo que se relaciona con mi cuerpo”**.

(Rafael A. Ayala - Deleuze y los pliegues del pensamiento: Leibniz y el Barroco)

Scarry remite a una experiencia de lo bello que «*des-narcisifica*» al sujeto; es más, que lo *desinterioriza*. **En presencia de lo bello, el sujeto se retira, dejando espacio para el otro.** Esta retirada radical del sí mismo en beneficio del otro es un acto ético.

Según Simone Weil, la belleza exige de nosotros «renunciar a nuestra figurada posición como centro»[...] No es que cesemos de estar en el centro de nuestro mundo propio, sino que, voluntariamente, cedemos nuestro terreno a las cosas ante las cuales nos hallamos.

En presencia de lo bello, el sujeto asume una posición lateral, se pone a un lado, en lugar de imponerse abriéndose paso. Pasa a ser una figura lateral (*lateral figure*). Se retira en beneficio del otro. Scarry cree que esta experiencia estética en presencia de lo bello se prolonga hasta lo ético. La retirada del sí mismo es esencial para la justicia. Es decir, la justicia es un estado *bello* de convivencia. La alegría estética se puede traducir a lo ético:

Está claro que un *juego limpio ético*, que hace necesaria una «simetría de toda relación», se ve apoyado en gran medida por una *pulcritud estética*, que suscita en todos los participantes, dentro de su propia lateralidad [lateralness], un estado de alegría.

(Byung-Chul Han- La salvación de lo bello)

E. L.: (...) me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de **encontrar al otro** es la de **ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos!** Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro. Ciertamente es que la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella.

Ante todo, hay la derechura misma del rostro, su exposición derecha, sin defensa. La piel del rostro es la que se mantiene más desnuda, más desprotegida (...) hay en el rostro una pobreza esencial. Prueba de ello es que intentamos enmascarar esa pobreza dándonos poses, conteniéndonos. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar. (...) **El rostro es (...) eso cuyo sentido consiste en decir: «No matarás»**

(...) El «No matarás» es la primera palabra del rostro. Ahora bien, es una orden. Hay, en la aparición del rostro, un mandamiento, como si un amo me hablase. Sin embargo, al mismo tiempo, el rostro del otro está desprotegido; es el pobre por el que yo puedo todo y a quien todo debo. Y yo, quienquiera que yo sea, pero en tanto que «primera persona», soy aquel que se las apaña para hallar los recursos que respondan a la llamada.

(...) el análisis del rostro tal como acabo de realizarlo, con el dominio del otro y su pobreza, con mi sumisión y mi riqueza, es primero. Es el presupuesto de todas las relaciones humanas. Si no hubiera eso, ni siquiera diríamos, delante de una puerta abierta: «¡Después de usted, señor!». Lo que he intentado describir es un «¡Después de usted, señor!» original.

(...) El lazo con el otro no se anuda más que como responsabilidad, y lo de menos es que ésta sea aceptada o rechazada, que se sepa o no cómo asumirla, que se pueda o no hacer algo concreto por el otro. Decir: heme aquí. Hacer algo por otro. Dar. Ser espíritu humano es eso.

(...) Ph. N.: ¿Pero el otro no es también responsable con respecto a mí?

E. L.: Puede ser, pero esto es asunto *suyo*. Uno de los temas fundamentales de *Totalidad e Infinito*, del que aún no hemos hablado, es que la relación intersubjetiva es una relación asimétrica. En este sentido, yo soy responsable del otro sin esperar la recíproca, aunque ello me cueste la vida. La recíproca es asunto *suyo*. Precisamente, en la medida en que entre el otro y yo la relación no es recíproca, yo soy sujeción al *otro*; y soy «sujeto» esencialmente en este sentido. Soy yo quien soporta todo. Conoce usted esta frase de Dostoievski: «Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que los otros» [*Los hermanos Karamázov*]. No a causa de esta o de aquella culpabilidad efectivamente mía, a causa de faltas que yo hubiera cometido, sino porque soy responsable de/con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros, incluida su responsabilidad. El yo tiene siempre una responsabilidad *de más* que los otros.

(E. Levinas – El rostro o mi responsabilidad con el otro/Entrevista por P. Nemo)

En las Grandes Antillas, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para averiguar si los indios tenían alma a no, éstos se dedicaban a ahogar a los blancos que capturaban, para comprobar, después de una paciente observación, si sus cadáveres estaban o no sujetos a la putrefacción (Lévi-Strauss 1952:384).

Lévi-Strauss extrae de esta parábola una lección paradójica: "El bárbaro es, más que nada, el hombre que cree en la existencia de la barbarie". Algunos años más tarde, volvería a contar la anécdota de las Antillas, pero subrayando la asimetría de las perspectivas: en sus investigaciones sobre humanidad del Otro, los blancos recurrían a las ciencias sociales; los indígenas, a las ciencias naturales; y si los primeros llegaban a la conclusión de que los indígenas eran animales, los segundos se contentaban con desconfiar de que los blancos fuesen divinidades (id.1955a: 82-83). "A ignorance égale", concluía el autor, la última actitud era más digna de seres humanos.

(E. Viveiros de Castro- Perspectivismo y multinaturalismo en América Indígena)

“...las cosas y los seres son los puntos de vista... La cuestión aquí, por tanto, no es saber cómo los monos ven el mundo... sino qué mundo se expresa a través de los monos, de qué mundo son ellos un punto de vista” (Viveiros de Castro, 2002: 385).

Aquí hay una afirmación fundamental: las cosas son puntos de vista; no se trata de cómo los seres que nos representamos la realidad vemos el mundo de manera diversa, sino que **el mundo se expresa de modo diverso a través de todo lo que existe.**

La pregunta clave en todos los casos sobre qué es la realidad, de qué manera está constituida, cuál es su modo de existir, remite siempre a esta otra: de qué mundo son puntos de vista. Cada cono de lo real es un punto de vista, una perspectiva. Cada forma de vida es una perspectiva; no se dice que tiene una perspectiva, sino que es una perspectiva.

En su despliegue, la totalidad de lo existente se expresa de diferentes modos; es una permanente creación de la diversidad. Aquí el énfasis lo ponemos en el término: modo. Cada cosa es una modalidad. Una vez que se ha constituido, que ha emergido como fruto de una concrecencia, ese modo prehende el mundo desde su propia perspectiva; y lo que es todavía mucho más importante, su ser no es otro que la forma en la que se da esa prehensión del mundo.

(C. Rojas Reyes- Perspectivismo indígena)

How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be

Could a being be
Could a being be
Could a being be
Could a being be
Could a being be
How beautiful could a being be

How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be
How beautiful could a being be

Could a being be
Could a being be
Could a being be
Could a being be
Could a being be
How beautiful could a being be

(Moreno Veloso- How beautiful could a being be)

El plano simbólico de la comunidad se altera para dar cabida a los significados que provienen del enemigo; los límites del mundo de la tribu se amplían en la medida en que los límites de su lenguaje crecen y se modifican para adquirir otras palabras o cambiar las existentes: “Vistos por su lado bueno –su lado muerto–, **los enemigos son aquellos que traen nuevas palabras al grupo, o al menos que vienen a dar un sentido más puro a las palabras de la tribu**_(sic)” (Viveiros de Castro, 2002: 275).

Devorando al enemigo, las palabras de este te escogen, comienzas a hablar con las palabras del otro, hasta tener la capacidad de verte a ti mismo como otro, cambiando de perspectiva: “Esa capacidad de verse como Otro –punto de vista que es, talvez, el ángulo ideal de visión de sí mismo– me parece la clave de la antropología tupí-guaraní.” (Viveiros de Castro, 2002: 281).

Y a continuación: “Se considera que la dinámica identitaria del par matador-víctima es un proceso de ocupación del punto de vista del enemigo” (Viveiros de Castro, 2002: 291).

Y este repercute en una transformación de las subjetividades, en cuanto estas derivan de la perspectiva adoptada. Sujeto es tener un punto de vista; estrictamente hablando, aunque en español suene raro: **el sujeto es un punto de vista, una perspectiva**; y viceversa: una perspectiva es el proceso de surgimiento de un sujeto.

(C. Rojas Reyes- Perspectivismo indígena)

A fuerza de ver siempre al Mismo en el Otro –de decir que **bajo la máscara del otro es “nosotros” lo que nosotros mismos contemplamos-**, terminamos por contentarnos con acortar el trayecto que nos conduce directamente al final y no interesarnos más que en lo que “nos interesa”, a saber, nosotros mismos.

(E. Viveiros de Castro-Metafísicas caníbales)

17

Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos. Un aspecto buenazo o altivo, un crispamiento, una seducción, un decaimiento, una pesadez, un brillo. Y todo lo que se puede decir con palabras como "juventud" o "vejez", como "trabajo" o "aburrimiento", como "fuerza" o "torpeza"... Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan. Toman el autobús, atraviesan la calle, entran en el supermercado, suben a los coches, esperan su turno en la fila, se sientan en el cine después de haber pasado delante de otros diez cuerpos.

29

Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El "contra" (en contra, al encuentro, "cerquita") es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas. Mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el resplandor de las luces o los roces de las tinieblas.

54

El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionalistas. **Mas la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta,** completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborismos y de olor a humedad. La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro -arrugas, granos, verrugas, excoriaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aun grietas, cicatrices, quemaduras, cortes.

56

Cuerpo indicial: hay ahí alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, **hay ahí algún modo de "ahí", de "allí", muy cerca, bastante lejos...**

57

Cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, **pobre piel tendida** en una caverna donde flota nuestra sombra...

(JL. Nancy- 58 Indicios sobre el cuerpo)

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.
Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los
colectivismos.
De todas las religiones. De todos los tratados de paz.
(...) **Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.**

(Oswald de Andrade- Manifiesto Antropófago)

Y los dioses se subieron al copete de la ceiba y desde ahí empezaron a aventar los colores así nomás y el azul se quedó parte en el agua y parte en el cielo, y el verde le cayó a los árboles y las plantas, y el café, que era más pesado, se cayó en la tierra y el amarillo, que era una risa de niño, voló hasta pintar el sol (...)

(...) Y era un relajo cómo aventaban los colores los dioses, ni se fijaban dónde llega el color que avientan **y algunos colores salpicaron a los hombres y por eso hay hombres de distintos colores y de distintos pensamientos.**

(...) Y entonces para no olvidarse de los colores y no se fueran a perder, buscaron modo de guardarlos. Y se estaban pensando en su corazón cómo hacer cuando la vieron a la guacamaya y entonces le alargaron las plumas para que cupieran todos. Y así fue como la guacamaya se agarró color y ahí lo anda paseando, **por si a los hombres y mujeres se les olvida que muchos son los colores y los pensamientos, y que el mundo será alegre si todos los colores y todos los pensamientos tienen su lugar.**

(Subcomandante Marcos- La historia de los colores)

Me permitiré comenzar citando muy abruptamente una frase que se ha hecho justamente célebre en ciertos círculos restringidos, aunque debería serlo mucho más, por sus enormes alcances para una teoría crítica de la identidad. La frase dice así: **“Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros”**.

Bien. Esta frase no es una ocurrencia caprichosa, ni un exabrupto provocativo, ni mucho menos un delirio surrealista. Es el artículo 14 de la Constitución Haitiana de 1805, promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre los borradores redactados por Toussaint Louverture en 1801(...)

Hay que insistir, entonces: mediante este “acto de habla” –este verdadero y poderoso *performativo*– se produce una inquietante aporía filosófica, la de que el *universal* es derivado de una generalización de uno de sus *particulares*. Y no de uno cualquiera, sino, nuevamente, del que hasta entonces había sido “materialmente” *excluido*. Es una aporía casi “benjaminiana”: es el polo *extremo*, aquel que se *contrapone* a la pretensión de universalidad, el que pone de manifiesto la constelación en su totalidad. Como dice no sin discreto sarcasmo Sybille Fischer, “llamar a todos los haitianos, más allá del color de su piel, *negros*, es un gesto similar al de llamar a todo el mundo, más allá de su sexo, *mujeres*”. De cualquier manera, y para volver a ello, está clara la intención *político-cultural* de la cláusula. Finalmente, ¿Para qué es necesario *legalmente* introducirla, si ya ha empezado por aclararse que en Haití no será permitida ninguna clase de distinciones por el color de la piel? El sentido no es, pues, meramente *jurídico*: se trata, todavía, de no ocultar ni disfrazar, en la historia que ahora puede llamarse “haitiana”, el lugar determinante que en ella ha tenido el conflicto *político* entre las “razas”. El artículo 14 (y toda la constitución a la cual pertenece) hace *de facto* la crítica, incluso anticipada, de una (*ideo*)*lógica* constitucional que imagina el estado-nación “moderno” como una *unidad* homogénea, sin distinciones de clases, “razas”, género, etcétera. Y también, hay que decirlo, hace la crítica –*mucho* más “anticipada”- de ciertas (ingenuas o no) celebraciones “multiculturalistas” que suelen pasar por alto hasta qué punto la emergencia de las “diferencias” son una función de las *desigualdades* producidas por el poder.

(E. Grüner - **A partir de hoy somos todos negros**)

Cuando uno se come la carne del enemigo, lo que se está devorando es la propia condición de enemigo del prisionero. Dicho de otro modo, **en el acto caníbal se asimila la perspectiva del enemigo, disolviendo e integrando su diferencia como si fuese un alimento.** El guerrero indígena se apropia de la mirada de su víctima, hasta el punto que habla de sí mismo desde la perspectiva del enemigo muerto, dentro de una economía que establece ventajas simbólicas para el victimario y el prisionero. Cada uno ampliaría su poder a través del otro desplazando su cuerpo a una instancia superior. El guerrero conquista la dignidad del vencedor, mientras que la víctima que perece se libera «para acceder a la auténtica condición de guerrero» (Chaparro, 2013, p. 223). La práctica caníbal constituye, entonces, un rito de tránsito del cuerpo devorado a la inmortalidad que otorga el cuerpo antropófago y, en dicho juego ceremonial, se instaura una nueva alianza con aquel que fue mi enemigo.

(...) De esta manera, la cultura amerindia desarrollaría una estructura del pensamiento en que el enemigo se convierte en una determinación trascendental (Viveiros, 2010, p. 207). Es todo lo contrario de lo que ocurre en la tradición occidental, donde los conceptos de amistad y verdad resultan indisociables para una fundamentación del conocimiento (por ejemplo: en la filosofía) y para el ordenamiento mismo de la sociedad (por ejemplo: la idea de una comunidad sustentada por el pacto amistoso o el consenso). Desde estos criterios, la enemistad tiene un puro carácter defectivo, representa una negatividad que solamente puede socavar la cultura.

Sin embargo, en el contexto del pensamiento indígena, la alteridad radical del enemigo hace posible otra relación con el saber y otro régimen de verdad. El perspectivismo amerindio sería un enemiguismo, en donde la dicotomía social interior/exterior desaparece para convertir a lo Otro, lo extraño o lo extranjero en una fuente de subjetivación y en un principio aglutinador de la comunidad.

(Castro Orellana- Pensar el lugar del otro. Colonialismo y metafísica Caníbal)

En el devenir-mujer, el patriarcado es inmanente; no se puede devenir- obrero sin el capitalista, ni devenir-afroamericano sin los hombres blancos, occidentales. En estos casos, literalmente **el enemigo es inmanente.**

De allí proviene su relacionalidad, su vincularidad radical, en donde miramos la diversidad como el núcleo de cualquier ontología: “La primera y principal de estas premisas es: **una identidad es un caso particular de la diferencia** (...) O lo que equivale a decir que solo existe la diferencia, en mayor o menor intensidad ” (Viveiros de Castro, 2002: 422).

(C. Rojas Reyes- Perspectivismo indígena)

Friedrich Nietzsche: **“...el hombre se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen:** el juicio “bello” es su vanidad específica. Miro una obra de arte cuando ella me deja ver algo indeterminado (que tal vez busco), cuando encuentro más de lo que veo, cuando estoy ensimismado, cuando me dejo seducir. Miro una obra de arte cuando ella me devuelve la Mirada.

(H. Zabala- El arte o el mundo por segunda vez)

Cuando la Reina de Saba, tu tatara-tatara-tatara abuela atravesó el Egipto para volver a Etiopía –después de su encuentro con el rey Salomón- yo hubiera podido cerrar la puerta y no dejarla pasar jamás. Ella era muy Hermosa ¿Lo sabías? Yo podría no haberme tomado la molestia, pero no lo hice ¿Sabes por qué? ¡Porque **quería conocerte!**
¡Quería que tú existieras!

(Radu Mihaileanu- Va, Vis et Deviens)

(...)“**la semejanza no existe en si: no es más que un caso particular de la diferencia**, el caso en que la diferencia tiende hacia cero” (Levi-Strauss, 1971: 32)”. Desde luego, todo está en el verbo “tender”. Porque, como observa el autor, la diferencia “no se anula nunca por completo”. De hecho podríamos decir que sólo se expande en toda su potencia conceptual cuando se vuelve lo más pequeña posible: entre gemelos, por ejemplo, diría un filósofo amerindio (Levi-Strauss, 1991).

(E. Viveiros de Castro-Metafísicas caníbales)

(...) de acuerdo con esto, la tarea del arte consiste en la *salvación de lo otro*. **La salvación de lo bello es la salvación de lo distinto**. El arte salva lo *distinto* resistiéndose a fijarlo en su estar presente.

(...) Lo bello no es la presencia inmediata ni el hecho de estar presentes las cosas. **Para la belleza son esenciales las correspondencias secretas entre las cosas y las nociones**, unas correspondencias que acontecen a lo largo de amplios periodos temporales. (...) La belleza acontece donde las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones.

(Byung-Chul Han- La salvación de lo bello)

Detrás de nuestro rostro negro.

Detrás de nuestra voz armada.

Detrás de los nosotros que ustedes ven.

Detrás estamos ustedes.

Detrás estamos los mismos hombres y mujeres simples y ordinarios que se repiten en todas las razas, se pintan de todos los colores, se hablan en todas las lenguas y se viven en todos los lugares.

Los mismos hombres y mujeres olvidados.

Los mismos excluidos.

Los mismos intolerados.

Los mismos perseguidos.

Somos los mismos ustedes.

Detrás de nosotros estamos ustedes.

(EZLN-Documentos y comunicados 3)