

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Dirección: Dra.Fabiola de la Precilla

Versión digital

01

diciembre 2022

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

Número 01 - Diciembre de 2022

Versión digital

Directora:

Dra. Fabiola de la Precilla

Comité editorial:

Dra. Fabiola de la Precilla

Dra. Mónica Gudemos

Mgter. Amalia Soledad Martínez

Entramad@s.art : artes, performances, discursividades
Fabiola de la Precilla... [et al.].-

Edición para Facultad de Artes UNC
ISBN 978-987-88-7548-4

1. Arte. 2. Semiótica. 3. Antropología. I. de la Precilla, Fabiola.
CDD 700.104

1a. edición especial - Córdoba
Sello Editorial: Venancio Pedro Ruiz de Galarreta, 2022.
Revisión: Amalia Soledad Martínez

144 p. ; 25 x 17 cm.

Edición digital



Dedicamos este primer número a la memoria de Oscar Traversa y de Paula Asís, nuestra secretaria de Ciencia y Tecnología de la Facultad de Artes de la UNC.

Comité editorial

Título: Entramad@s. art

Subtítulo: artes- performances – discursividades

Prof. Dra. Fabiola C. de la Precilla. Artista Visual argentina. Docente e investigadora de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba. Prof. Asociada Doctorado en Artes de la UNC y del Doctorado de la UNLP Prof. Invitada Universidad de Potsdam (2017-2018) y SRH Berlin (2022), Alemania.

Dra. Mónica Gudemos: Antropóloga y musicóloga argentina especialista en Etno-Arqueomusicología Andina. Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina). Coordinadora del Área de Investigación del Centro de Producción e Investigación en Artes (FA, UNC). Prof. en el Área de Música de la Facultad de Artes de la UNC. Secretaria Académica del Doctorado en Artes de la UNC.

Mag. Prof. Soledad Martínez: Docente e investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Magister en Comunicación y Cultura por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Comité de referato

Los artículos han sido sometidos a procesos de evaluación con sistema doble ciego por áreas específicas.

Evaluadores Nacionales

Prof. Dr. Gastón Cingolani: Director del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes, Docente en la Universidad Nacional de La Plata y en el Área de Crítica de Artes de la UNA. Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica, Argentina

Prof. Eva García Fernández: compositora, crítica musical, investigadora, saxofonista, artista sonora y docente de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Evaluadores Internacionales

Prof. Dra. María Isabel Moreno Montoro, Facultad de Educación en Artes, Catedrática Universidad de Jaén, España. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, España. Profesora de Educación Artística y Visual en la Universidad de Jaén, España. Directora de la RIACET.

Jan-Oliver Decker, Prof. Titular de Literatura Moderna Alemana y Semiótica de los Medios, Universidad de Passau, Alemania.

Óscar Muñoz Morán, Profesor Titular del Programa de Postgrado en Estudios Amerindios (UNED) de la Universidad Complutense de Madrid, España.

Hadrián Ávila Arzuza, Director sinfónico, graduado del Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo. Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (2007-2018). Director General del Teatro del Libertador San Martín y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Diseño Editorial

Mgter. Soledad Martínez y Venancio Ruiz de Galarreta.

Publicación del equipo de investigadores del Proyecto “Ritualidades de la Performance. Las cuatro Tesis de Erika Fischer-Lichte desde una Perspectiva local”. Dirigido por la Dra. Mónica Gudemos y co dirigido por la Dra. Fabiola de la Precilla. Proyecto SECYT A, Categoría CONSOLIDAR, Universidad Nacional de Córdoba Argentina.

Índice *Table of Contents*

Presentación <i>Introduction</i>	Pag. 10
Recapitulaciones <i>Recaps</i>	13

Índice de artículos *Index of authors and articles*

1. Dra. Fabiola de la Precilla. Beuys (Universidad Nacional de Córdoba) “Acción de manos” & Anatol Herzfeld “La mesa”. Performatividad e inter-discursividad en el arte neovanguardista “Fluxus” <i>Beuys “Handaction” and Anatol Herzfeld “The table”. Performativity and interdiscursivity of recent art</i>	15
2. Lic. Guillermo Antonio Alessio (Universidad Nacional de Córdoba) “oTraSdemoLiCiOnEs Antiobra como Discurso de Reconocimiento del conceptualismo argentino <i>oTraSdemoLiCiOnEs, anti-work as Discourse of Recognition of Argentine conceptualism</i>	31
3. Lic. Hernando Varela (Universidad Nacional de Córdoba) “El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical” <i>The Feedback Loop in Conducting Practice</i>	43
4. Dra. Mónica Gudemos en diálogo con Lic. Juan Carlos Tolosa (Universidad Nacional de Córdoba) “La memoria en diálogo y la distorsión del discurso La ritualidad de la performance compositiva” <i>From the scraps of materiality in the sediments of the memory. The ritual of compositional performance</i>	59
5. Mgter. María Soledad Roqué Ferrero (Universidad Nacional de Córdoba) “Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo” <i>Party and performance. Folds and polyphonies in the sixth edition of the Contemporary Art Market</i>	75
6. Mgter. Amalia Soledad Martínez (Universidad Nacional de Córdoba) “Huellas Wichis en Londres. Un análisis crítico sobre el proyecto “Del Impenetrable a Londres” <i>Wichis footprints in London. A critical analysis of the project “From Impenetrable to London”</i>	91

Indice *Table of Contents*

	Pag.
7. Dr. Francisco M. Gil García (Universidad Complutense de Madrid, España) “Paisajes vividos, paisajes vivientes Apuntes sobre semiótica del espacio en una comunidad del altiplano sur boliviano” <i>“Lived landscapes, living landscapes Notes on the semiotics of space in a community of the Bolivian southern altiplano”</i>	105
8. Prof. Dr. Eva Kimminich (Potsdam University, Germany). Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial). Miradas en la semiótica de la cultura popular. <i>Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum. Einblicke in die semiotics of popular culture Symbolic Resistance in the interstitial space. Insights /Views into the semiotics of popular culture</i>	125

Presentación *Introduction*

Entramad@s.art - artes, performances, discursividades, es una publicación científica que se origina de los avances realizados en el marco del Proyecto de Investigación titulado: “Ritualidades de la Performance. Las cuatro Tesis de Erika Fischer Lichte desde una mirada local”, dirigido por la Prof. Dra. Mónica Gudemos y codirigido por quien suscribe, Prof. Dra. Fabiola de la Precilla y acreditado en la SECYT (Secretaría de Ciencia y Tecnología), Categoría CONSOLIDAR III (2018-2023) y radicado en la FA, Facultad de Artes, de la UNC, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

El proyecto está integrado por docentes investigadores de la Facultad de Artes de los Departamentos de Artes Visuales y Música, por Diseñadores y Comunicadores de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, y está pensado como un espacio de producción de teoría. Asimismo, estratégicamente desarrollamos éste como un espacio de formación de recursos humanos; una especie de “Escuela de graduados” o “graduate college” destinado a dirigir a estudiantes avanzados de Licenciatura y Doctorado, para completar sus estudios de grado y posgrado, incluyendo a nuestros colegas. Por ende, este proyecto se perfila como una usina de conocimiento, producción artística y de diseño; como un espacio experimental trans-des-disciplinar. Con este primer número, nos proponemos compartir en el espacio público nuestros avances de investigación y aportes a la reflexión de las artes -visuales, audiovisuales, musicales y performáticas- y el diseño; del análisis de sitios arqueológicos suramericanos, desde una perspectiva socio-semiótica, estudios de la Performance, de la Escuela alemana, y de la escuela americana.

Participan en esta publicación los investigadores Prof. Dra. Fabiola de la Precilla, Prof. Doctorando Guillermo Alessio, Prof. Doctorando Hernando Varela, Prof. Dra. Mónica Gudemos, Prof. Juan Tolosa, Prof. Magíster Soledad Roqué y la Prof. Doctoranda Magíster Soledad Martínez.

Cabe señalar que, si bien nuestro proyecto se origina en el marco de la SECYT desde la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, contamos con dos consultores externos: Prof. Dra. Eva Kimminich, directora del Máster de Ciencias de la cultura y semiótica aplicada, Universidad de Potsdam, Alemania y el Prof. Dr. Francisco Gil García, Profesor de Historia y Antropología de América en la Universidad Complutense de Madrid, España.

Sobre el nombre de esta publicación, emerge como creación colectiva: “Entramad@s” porque consideramos nuestra tarea como una especie de urdimbre, que conforma una trama de áreas artísticas, como un espacio experimental de conocimiento y análisis de producciones locales, desde una perspectiva socio-semiótica. También este título hace alusión al lenguaje inclusivo.

Presentación *Introduction*

En el desglose del subtítulo, continuamos con las palabras en minúsculas, “artes” con un sentido abarcativo, de conocimiento situado y actualización permanente, incluyendo la diversidad y la pluralidad de prácticas artísticas contemporáneas y ancestrales y su carácter procesual.

Asimismo, entendemos la performance no sólo como “género” amplio en el campo de las artes, de convergencia entre las artes visuales, el teatro, la danza, la música, etc., sino también como una categoría que abarca un sinfín de prácticas sociales: acontecimientos colectivos, con improntas performativas, que moldean la realidad social. Tomamos como referentes de la performance los autores de la escuela americana: Schechner, Taylor, Fuentes y también de la escuela Berlina: Fischer-Lichte, Gabriele Brandstetter y Erving Goffman, y ponemos en funcionamiento sus categorías desde una perspectiva local y latinoamericana.

Nos resulta muy pertinente la categoría “discursividades” proveniente de la semiótica basada en la teoría peirceana de los signos, que analiza cualquier materialidad significativa, trascendiendo el mero concepto de signo o texto, para estudiar las obras, experiencias y prácticas artísticas -en tanto discursos-, insertos en la dinámica de la cultura. Nuestros referentes sobre los conceptos de “discursos” y “discursividades”, remiten a Umberto Eco, Eliseo Verón y Oscar Traversa, entre otros.

Por último, la partícula gramatical “art” deviene una contracción del vocablo arte en inglés y de la sílaba “ar” de Argentina. Por ello el sintagma “ar” en nuestra portada lleva el color celeste, como un índice (en el sentido de Peirce) de nuestra bandera nacional.

Comité Editorial y Procesos de Evaluación

La totalidad de los artículos de esta publicación han sido sometidos a un doble proceso de revisión. Uno interno, a cargo de la Dra. Fabiola C. de la Precilla y Prof. Dra. Mónica Gudemos. En una segunda etapa, hemos convocado a evaluadores externos con un sistema de doble ciego.

Si bien esta iniciativa editorial proviene desde el hemisferio sur, se torna muy cosmopolita. Nuestros evaluadores provienen tanto de nuestro país, tal es el caso del Prof. Dr. Gastón Cingolani, Director del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Universidad Nacional de las Artes, Prof. Titular en la Universidad Nacional de La Plata y en el Área de Crítica de Artes de la UNA, actual Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica, También de la Prof. Eva García Fernández, reconocida Profesora de Música, compositora y Crítica Musical argentina.

También han sido convocados evaluadores de otras latitudes: Prof. Dra. María Isabel Moreno Montoro, Catedrática de la Facultad de Educación en

Presentación *Introduction*

Artes, Universidad de Jaén, España; Jan-Oliver Decker, Prof. Titular de Literatura Moderna Alemana y Semiótica de los Medios, Universidad de Passau, Alemania; Óscar Muñoz Morán, Profesor Titular del Programa de Postgrado en Estudios Amerindios (UNED) de la Universidad Complutense de Madrid y Hadrián Ávila Arzuza, Director sinfónico, graduado del Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo. Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (2007-2018). Director General del Teatro del Libertador San Martín y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Asimismo, ponderamos la pluralidad de lenguajes, de metodologías y de escuelas semióticas y antropológicas, que se amalgaman en esta publicación. Tal como precisamos con anterioridad, tomamos las prácticas artísticas en tanto discursos (en el sentido de Eco y Verón), ya que fundamentalmente analizamos dichas prácticas experimentales, de cruce, en la dinámica de la cultura. Por ende, abordamos diversas expresiones artísticas desde una perspectiva sociosemiótica, investigando las relaciones de discursos de producción-reconocimiento, para así poder esbozar el mapeo de sus respectivas redes de relaciones interdiscursivas.

De este modo, analizamos prácticas estéticas que exceden propiamente el "campo del arte" (Bourdieu) hegemónicamente constituido; también tomamos un sinfín de prácticas experimentales, en tanto signos, materialidades y discursos (en el sentido de Verón) que operan "por fuera" de la institución-arte (Bürger) y de los circuitos hegemónicos.

Sobre la modalidad de la escritura, si bien el título conlleva un lenguaje inclusivo, hacemos la salvedad que los artículos no han sido redactados para este número con este lenguaje. Sobre los idiomas de esta publicación, la mayoría de los textos están escritos en idioma español, con títulos, resúmenes y palabras claves en idioma inglés, salvo el artículo de la Prof. Dra. Eva Kimminich de la Universidad de Potsdam en idioma alemán, con títulos, resúmenes y palabras claves en castellano e inglés.

Esta publicación propone desplegar el análisis semiótico con relación a las prácticas artísticas experimentales modernas y contemporáneas, así como a las prácticas antropológicas ancestrales, y sus apropiaciones contemporáneas, como índices de una topografía sobre el "estado actual del arte o de la cuestión" de la semiótica de las artes en Argentina y parte de Latinoamérica, en tanto discursos de reconocimiento a nuestros grandes referentes como un aporte genuino a nuestro campo cultural.

Prof. Dra. Fabiola de la Precilla

“Tus visiones se vuelven más claras cuando miras dentro de tu propio corazón. Quien mira afuera, sueña. Quien mira hacia adentro, despierta”.

Carl Jung

Recapitulaciones *Recaps*

Tal como lo define Henri Michaux, la producción de la teoría representa de alguna manera dialogar con los muertos. Así pues, establecemos relaciones dialógicas, en el sentido de Michail Bajtín; intertextuales, en el sentido de Julia Kristeva, Omar Calabrese; e interdiscursivas, en el sentido de Umberto Eco, Eliseo Verón y Oscar Traversa, quienes han sido y continúan siendo nuestros principales referentes. De este modo, dialogamos continuamente con sus textos.

Remitiéndonos específicamente a Oscar Traversa, tomamos su ensayo “Aproximaciones a la noción de dispositivo” (Traversa, 2001), donde desarrolla esta categoría compleja y abarcativa, como un “ejercicio de método”, formulando sus características principales. Su “Primera aproximación trata sobre la materialidad de los signos, las técnicas y los vínculos, donde expresa que “toda producción de sentido lleva implícitas cosas que remiten a materialidades, en el modo más raso que se puede entender ese término”, vale decir cosas que están en el mundo al alcance de nuestros sentidos. (...) Cada uno de estos signos, a partir de los estímulos que le sirven de fuente, nos habilitan para detectar múltiples diferencias, distinguiéndose rangos de procesos cognitivos en los que intervienen, los cuales no se sitúan en espacios sociales ni son portadores de jerarquías homogéneas”. Oscar Traversa nombra sentidos perceptuales, tales como “El oído y el olfato o el gusto y la visión, que por ejemplo no han merecido la misma atención ni ocupan lugares semejantes en el contacto con distintas especies discursivas, tal es el caso del arte, que ha privilegiado a unos por sobre otros, Sin embargo, ya nadie se atrevería a establecer una jerarquía en otro orden de fenómenos: en cuanto a su importancia en la ontogénesis”. Lo curioso, es que, para Traversa, “esta materialidad se extiende hasta lo recóndito de la producción onírica, la que se libra al mundo en la palabra del soñante - unos sonidos o unos trazados -gráficos - al alcance de los oídos o los ojos de alguien, que los retoma luego en otra palabra”.

Esta primera aproximación a la noción de dispositivo y la materialidad de los signos, nos incita a publicar esta revista sobre Artes y Diseño desde una perspectiva Semiótica, en este proyecto que veníamos trabajando desde hacía tanto tiempo, con las dificultades que ello implica... Sin embargo, la figura de Oscar Traversa como referente, nos incitaba a concretar la meta. Será que él constituye una figura cardinal para nuestra formación y para varias generaciones. Traversa fue un Profesor muy presente en nuestros estudios de posgrado, propiciando el pensamiento relacional, también presente en instancias de cierres. Gracias a él estudiamos a Eliseo Verón, la teoría de las

1. (Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. Signo y seña, (12), 231-247. <https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>. Número Núm. 12 (2001): [Discursos de los medios Sección Artículos](#)

Recapitulaciones *Recaps*

“Fundaciones sin fundador”, la red de relaciones interdiscursivas, los dispositivos y la semiótica de la fotografía, entre otros.

La figura de Oscar Traversa nos dio un gran impulso para concluir esta publicación, siempre concebida como una producción grupal. Pensamos entonces en el dialogismo bajtiniano, que enlaza los procesos históricos a las obras como eslabones de la comunicación sígnica; en la inter-transtextualidad (Kristeva, Barthes, Genette); en la semiosis infinita de Peirce, en la red interdiscursiva de Verón y en ese sentido comprendemos que esta publicación no es más ni menos que un punto, una pequeña nueva estrella como parte de una constelación, en el entramado de la red de relaciones interdiscursivas, donde todos estamos inmersos.

Por otra parte, es impensable Oscar Traversa si no es asociado a otro referente de la semiótica argentina como es Oscar Steimberg. Percibimos que ambos Óscares, constituían hasta la partida de Traversa, cierto dueto indisoluble, y que ambos debían estar presentes en este proyecto. Aún en la era digital del SXXI, y en el marco de la AAS (Asociación Argentina de Semiótica), en nuestro encuentro de generaciones, los algo más jóvenes percibíamos la dupla de los Óscares: Traversa y Steimberg, como grandes personalidades, con una formación aplastante, una gran honestidad y generosidad intelectual y un gran sentido del humor. Algunos vivenciamos momentos inolvidables en 14º Congreso Internacional de Semiótica IASS/AAS (2019) en la Mesa homenaje a Eliseo Verón. Tanto Oscar Traversa y Oscar Steimberg constituyen personalidades relevantes, pertenecientes a una generación con una enorme producción teórica, con aportes fundacionales en el campo disciplinar nacional y latinoamericano, donde se integran María Teresa Dalmasso, Pampa Arán Barei, Teresa Velázquez García-Talavera, Lucrecia Chauvero Esquivel, el fallecido Oscar Masotta, Beatriz Bixio, Marita Soto, entre otros.

Valgan todas las licencias poéticas para evocar a estos grandes. Esta publicación se propone, siguiendo a Umberto Eco, ser como enanos montados a los hombros de gigantes, que pueden ver un tanto más allá y constituir un aporte al campo del arte y la socio-semiótica desde Córdoba, Argentina hacia nuestro magnífico, convulsionado y polisémico mundo actual.

Dra. Fabiola C. de la Precilla



**Beuys “Acción de manos” &
Anatol Herzfeld “La mesa”**

Performatividad e inter-discursividad en
el arte neovanguardista “Fluxus”

*Beuys “Handaction” &
Anatol Herzfeld “The table”.*

Performativity and interdiscursivity of recent art.

Dra. Fabiola de la Precilla

Beuys “Acción de manos” & Anatol Herzfeld “La mesa”.

Performatividad e inter-discursividad en el arte neovanguardista “Fluxus”

Beuys “Handaction” and Anatol Herzfeld “The table”.

Performativity and interdiscursivity of recent art.

Autora: Dra. Fabiola de la Precilla

Curriculum abreviado: Prof. Dra. Fabiola de la Precilla. Profesora de Dibujo y Performance en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba y Prof. del Doctorado en Artes en la Universidad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. Prof. Invitada Maestría en Semiótica aplicada y Ciencias de la Cultura en la Universidad Potsdam (2017-2018) y en SRH Berlin (2022), Alemania. Colaboradora de la Cátedra Unesco Educación para la Justicia social, España. Publica en medios nacionales e internacionales.

Email: fabidelprecillartesemiotica@gmail.com, fabidelprecilla@unc.edu.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Prof. Dr. Fabiola de la Precilla.

Professor PhD of Drawing and Performance art at the Faculty of Arts, (UNC) National University of Córdoba; Professor of Doctorate in Arts at the La Plata University, Buenos Aires, Argentina. Guest Professor of Master's Degree in Applied Semiotics and Cultural Sciences (2017-2018), Potsdam University and at the SRH Berlin (2022), Germany. Collaborator of the UNESCO Chair in Education for Social Justice, Spain. She publishes in national and international print media.

Email: fabidelprecillartesemiotica@gmail.com, fabidelprecilla@unc.edu.ar

Resumen

El presente artículo consiste en el análisis de dos video-performance simultáneas, que realizaran Joseph Beuys „*Acción de Manos 1968*” & Anatol Herzfeld “*La mesa 1968*”¹, conjuntamente con otros de sus estudiantes, Joachim Duckwitz, Johannes Stüttgen y Ulrich Meister el 5 de diciembre de 1968; rodaje, edición, cámara y producción de Mediacontact 1971, distribución Remscheid, en Creamcheese, Dusseldorf, otrora Alemania Occidental. Este artículo constituye un avance de investigación (Becas DAAD, 2013-2017)², contiene traducciones inéditas del alemán al castellano de dichas video-performance e integra el análisis de “Archivos Mediales Joseph Beuys, Hamburger Bahnhof, Museo Contemporáneo de Berlín (Eva Beuys y Wenzel Beuys, 2009)”, desde una perspectiva sociosemiótica.

Palabras claves: Performance - performatividad – interdiscursividad academias de arte.

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

Summary

This article consists of the analysis of two simultaneous video-performances, which Joseph Beuys, “Handaction 1968“, and Anatol Herzfeld, “The table 1968“, performed together with other students of theirs, Joachim Duckwitz, Johannes Stüttgen and Ulrich Meister on December 5, 1968, with filming, editing, camera and production by Mediacontact 1971, Remscheid distribution, in Creamcheese, Dusseldorf, formerly West Germany. The article constitutes a breakthrough in research (DAAD Scholarships 2013-2017), contains unpublished translations of these video-performances from German into Spanish and integrates the analysis of “Joseph Beuys Medial Archives, Hamburger Bahnhof, Berlin Contemporary Museum (Eva Beuys and Wenzel Beuys, 2009)” from a socio-semiotic perspective.

Keywords: Performance - performativity – interdiscursivity – arts academy

Descripción: *Acción de manos*, Beuys y *La mesa*, Herzfeld

Este es un “escenario” (en términos de Fischer-Lichte) de dos acciones en simultáneo, captadas por un rodaje que refracta (en el sentido de Bajtin) esta coexistencia e interacción de acciones simultáneas. En diciembre de 1968, Joseph Beuys realiza una acción conjuntamente con sus alumnos Anatol Herzfeld, Joachim Duckwitz, Ulrich Meister y Johannes Stüttgen en un escenario local llamado *Creamcheese*³ en Düsseldorf, República Federal de Alemania (BRD).

Por una parte, la acción de Anatol Herzfeld titulada (*Stahlisch*), “Mesa de acero”, remite a una mesa que él mismo había construido, ubicada en un lugar central del salón. Hay tres sillas de acero, también construidas por Herzfeld, que están dispuestas alrededor de la mesa de acero en la que se han sujetado dos cierres de brazos en frente de cada asiento. Además, para cada asiento, se ha instalado una pequeña luz verde y una luz roja (Schneede 1994, p. 216). Los tres performers están sentados: Duckwitz, Meister y Stüttgen. La acción comienza con Anatol Herzfeld atando las muñecas de sus compañeros a los grilletes de acero soldados a la mesa. Los estudiantes están vestidos con batas, como si estuvieran enfermos y en sus manos llevan puestos guantes de plástico. Stüttgen, ubicado al centro, “tenía un vendaje envuelto alrededor de su cabeza, que ha estado usando durante una semana como un símbolo de la enfermedad de nuestro tiempo” (Schneede, *ibid.*)⁴, (Imagen 1). Ellos encarnan sujetos alienados, producto de un tiempo aplastante.

La acción de los estudiantes consiste en recitar textos en voz alta, ligados a la creación, la percepción y el pensamiento (imagen 2). Los performers “hablaban en una expresión libre, aparentemente confusa, sobre la libertad del individuo,

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

sobre el nuevo reino de la conciencia, sobre Platón y Sócrates, mientras Beuys estaba en la esquina y gesticulaba” (Schneede, *ibid.*)⁵. Con una actitud dialógica, en el sentido de Bajtin, citan a los filósofos clásicos. A su vez, estas intervenciones de los tres performers, están sincronizadas por Anatol Herzfeld, quien sentado en una esquina frente a un panel de control de luces, coordina la acción de la mesa: emitiendo señales de luces en un código lumínico. El verde significaba que los actores atados debían hablar, mientras que el rojo significaba que debían permanecer en silencio (Schneede, *ibid.*)⁶. De este modo, Herzfeld establece una especie de código interno con sus compañeros, para sincronizar la acción.

Simultáneamente Beuys se ubica en una esquina de la sala. Su acción se titula “*Acción de Manos/ Acción Esquina*” (Eva Beuys & Wenzel Beuys, *op.cit.*, p. 54 y ss.)⁷. Beuys comienza dibujando una especie de diagrama en la pared de la izquierda, muy cercano a la esquina (Imagen 3). Luego comienza a gesticular y a hacer movimientos de brazos y manos muy variados. En una segunda instancia, luego de media hora aproximadamente, Anatol Herzfeld se acerca a la esquina donde Beuys está desplegando sus movimientos y dibuja en la pared de la derecha un dibujo concéntrico. (Imagen 4). Luego deja a Beuys, quien sigue con sus movimientos de manos libres. La toma de primeros planos, planos intermedios, americanos y completos captan sus movimientos, del entorno y la interacción con el público.

Beuys parte de una acción inicial de dibujar y luego despliega un sinfín de movimientos de manos, brazos y contorsiones con el cuerpo. Luego se produce un juego de cámara y la imagen se invierte girada a la derecha. Beuys mueve sus manos libres, con movimientos amplios de manos y brazos, como generando una especie de lenguaje de señas particular, que se enlaza con la noción de *idiolecto* (Eco, 1986, p. 127)⁸, (Imagen 5). Con una acción que se prolonga por hora y media, bañado en sudor, Beuys explora sus posibilidades corporales y llega hasta un extremo cansancio, desplegando su corporalidad, manos, brazos y cuerpo, que expresan libertad y búsqueda artística en una experiencia *liminar* (Fischer-Lichte, 2015, p. 27 y ss.; Schechner, 2000, p. 34 y ss.). Esta experiencia se exagera hacia la tercera fase de la acción, la de cierre, cuando se evidencia aún más el contraste entre los movimientos de Beuys, que se contraponen a la quietud y el aprisionamiento inmóvil que experimentan los performers Duckwitz, Meister y Stüttgen, aferrados a una mesa de acero, quienes continúan sus discursos sobre la política alemana, la tarea del artista y su estado de conciencia en su tiempo. Dentro de esta escena, de la *Mesa* de Herzfeld predomina la inmovilidad, el aprisionamiento, las manos atadas, con guantes de látex, sujetos que evitan todo contacto directo, como *símbolo* (Peirce) de creatividad agonizante, cuya imposibilidad de movimiento y de

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

contacto, sumergen a los espectadores en un clima opresivo de sometimiento, con el único recurso de sus voces.

En contraposición, Beuys y Herzfeld desarrollan las acciones de dibujar, empleando sus manos como elemento simbólico del cuerpo, transformador de la materia y del contacto con el entorno. La intervención de Herzfeld es breve, mientras la acción corporal de movimiento de Beuys se prolonga por hora y media. Beuys lleva a cabo una acción sostenida de corporalidad, con variación de movimientos de manos, brazos y cuerpo, donde explora sus diversas modalidades, velocidades, e intenta comunicar desde un lenguaje gestual, corporal, cierta analogía con el despliegue, no sin esfuerzo, de la búsqueda y libertad de los artistas en sus procesos creativos. Tomando como referente su “concepto de arte ampliado” y “escultura social”, Beuys emplea su cuerpo como instrumento y vehículo del proceso creativo, generando esta especie de idiolecto, y hace referencia a la tarea del artista, como modelador de la materia y del decurso de la historia (Stachelhaus en de la Precilla 2012, p. 342; 2016, p. 133). La performance en paralelo de Beuys, en contraposición a la “mesa” de Herzfeld, conlleva varios niveles de lectura, que remiten a la posibilidad de búsqueda de la acción creativa, de establecer y bucear los movimientos de sus manos como símbolo del hacer del artista en el mundo y de su *corporalidad*. Además, “Beuys usaba una palabra en el club Fluxus Zone West, el nuevo nombre para el antiguo Partido de estudiantes alemanes” (Schneede, *op. cit.* 217)⁹, cuestión que genera también su crítica implícita a las academias de arte y a los sistemas de enseñanza.

Trans/des-disciplina y pluralidad de sistemas semióticos

Se presentan en esta ocasión dos acciones simultáneas, la de Beuys: “Acción de manos/ Acción de esquina” y la de Herzfeld: *Dramá-tico (Drama-Tisch)* en un escenario del bar Creamcheese, en la ciudad de Düsseldorf. La performance es en sí misma, un género de cruce entre las artes visuales y el teatro. En este caso, nuestro objeto de estudio es una de las múltiples video acciones de Beuys con sus estudiantes hacia fines de la década del 60. En este sentido, la historicidad del campo trans-desdisciplinar refracta, en el contexto de la neo-vanguardia, la conformación del movimiento Fluxus y el arte de acción, como arte de cruce de géneros (Marchán Fiz, 2001, p. 193-209). Convergen en estas dos performances simultáneas, múltiples lenguajes y pluralidad de sistemas semióticos, que actúan de consuno.

El dibujo se constituye como sistema primordial que conecta el grafismo con el pensamiento (Berger, 2011, p. 13-14 y ss.). Desde la vanguardia, Neo-vanguardia y en la obra de Beuys, el dibujo adquiere un carácter ideacional (Gómez Molina, 1999, p. 13 y ss.) en la creación de las acciones (Blume en

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

Beuys, 2004, p. 8-10; de la Precilla, 2016, p. 52; de la Precilla 2014, p. 3-4,).

Asimismo, Anatol Herzfeld retoma este carácter ideacional del dibujo en el diseño de la acción, tal como lo muestra el dibujo “Simultaneo-Joseph Beuys: Eckenaktion (Acción de esquina) y Anatol Herzfeld: DRAMA-Tisch, 1968” (Eva y Wenzel Beuys, *op. cit.*, p. 54)¹⁰. En este caso, conservamos el texto original del alemán, en este juego de palabras que conlleva la traducción del vocablo “Tisch”, mesa y el título “DRAMATISCH 1968”, que significa “dramático”.

Además, el contenido de la acción diseñada por Herzfeld es fuertemente dramático, por la escenificación, el vestuario, la posición y situación de los performers, inhabilitados de toda acción, con las manos atadas a una mesa de metal, construida por el propio Herzfeld. Los performers, ataviados con batas de hospital, guantes de plástico y vendas en la cabeza, nos indican sujetos alienados y enfermos. También la construcción de un objeto mesa con grilletes, el vestuario, las posturas invariables de la acción, generan la fugacidad del acto teatral y escenificación o auto-escenificación [*Selbstinszenierung*], actualizando performativamente la significación simbólica de los discursos teatralizados (Martschukat y Patzold, 2003). Es precisamente en estos discursos en permanente *Selbstinszenierung*, que devienen en sí mismos en una performatividad transformativa de las acciones, en tanto dinámica rituales (Erika Fischer-Lichte en Gudemos y de la Precilla, 2018, p. 1 y ss.).

Para Fischer-Lichte, la *actividad del actor*, en este caso del performer como signo, toma los *signos lingüísticos, para-lingüísticos y los signos cinéticos del actor*: los signos mímicos, gestuales y proxémicos del actor, constituyen de consuno un sistema de signos complejo (Fischer-Lichte, 1999, p. 13 a 135). Con estos elementos podemos analizar tanto la inacción de los tres estudiantes, como el despliegue cinético corporal de los signos gestuales de Beuys y sus movimientos de manos. Tal como lo señaláramos, Beuys genera un idiolecto particular, donde la palabra está excluida y la corporalidad está tensada al máximo de sus posibilidades, habitando y desafiando el *sentido de la corporalidad* (Cfr. infra Tesis 1 de Fischer-Lichte), tomando las manos como símbolos hacedores y transformadores de la materia, generadores primigenios de la acción y la creación artística, que moldean tanto la materia como el pensamiento social (de la Precilla, 2016, *op. cit.* p. 54).

También *el aspecto de los performers* (Fischer Lichte, *op. cit.*, p 136 y ss.) sus *peinados, su vestuario*, como en el caso de Joachim Duckwitz, Ulrich Meister y Johannes Stüttgen en la performance de Herzfeld, ataviados de ese modo caracterizados como sujetos alienados y perturbados, mientras Beuys ataviado con su sombrero de fieltro y su chaleco -que le imprimen cierto sello

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

personal-, presenta y representan una clara dualidad entre la esclavitud de los sujetos, la masificación, en contraposición a la libertad de expresión del artista como sujeto social, quien propicia a través de su búsqueda la liberación de la alienación propia y de los espectadores a través de su corporalidad. Con sus movimientos de manos, Beuys infiere, que a través del *concepto de arte ampliado* y de *escultura social*, se puede modelar e influir en mundo social y en la historia, en un proceso de reunificación del arte con la *praxis vital* (Bürger, 1977, p. 60). El nexa entre tan antagónicas polaridades, lo constituye el propio Anatol Herzfeld quien, ubicado entre uno y otro núcleo escénico, emplea *los signos del espacio* (Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 222 y ss.). Anatol diseña el espacio escénico empleando la *luz* como canal, construyendo un pequeño sistema signico de luces de colores, sólo para la comunicación interna entre él y los performers de la mesa, donde con la luz verde los performers hablan y con la roja guardan silencio.

En cuanto a la *escenificación* y el flujo de las secciones e interacciones de estas acciones simultáneas, Johannes Stüttgen escribe a Eva Beuys una carta donde le comparte su percepción de los acontecimientos. Si bien la Acción-Mesa estaba ubicada en una posición central, la energía y la atención se fueron desplazando desde ellos, a través de Anatol Herzfeld, hacia la esquina donde Beuys desarrollaba la acción. Así fue la imagen de la energía del acontecimiento en general esa noche: “La fuente de energía central fue desplazada por la medida de Beuys fuera de la posición espacial central externa, donde se encontraba nuestra mesa y Anatol también actuaba, hacia la periferia, lo que causó una asimetría del campo de fuerza total.” (Johannes Stüttgen en Eva y Wenzel Beuys, *op. cit.*, p. 55)¹¹. Así pues, la escena de la acción “Mesa”, de ubicación centralizada en el local, se fue convirtiendo en invisible, y la escena periférica llevada a cabo por Joseph Beuys, fue ganando protagonismo y visibilidad, produciéndose un cambio paradójico de polaridades escénicas. Böhme define estos focos y flujos escénicos como “esferas ambientales” (Böhme en Fischer Lichte, 2015, p. 24)¹².

Acciones Dramáticas. Cuatro Tesis de Fischer Lichte

“Ley para la Tierra. No puedes llevar tus pensamientos a otras personas sin más preámbulos. Sin embargo, los pensamientos sólo pueden ser transmitidos por un medio sensible: palabra, escritura, imágenes, gestos, signos. Todos estos medios tienen en común que deben ser sensibles, perceptibles... Pregunta ¿Cómo se relaciona este mundo sensible, perceptible con el mundo sobrenatural?”¹³

Percepción y pensamiento (percibir a través de ver y a través de ver pensar) (Joseph Beuys en Eva & Wenzel Beuys, *op. cit.*, p. 16)

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

Este texto de Beuys contiene una síntesis sobre la tarea del artista, del intelectual, ya que enuncia la condición, que los pensamientos precisan un vehículo de la idea para materializarse, lo que en semiótica llamamos “materialidad significativa” (Kristeva, 1970, p. 40.; de la Precilla, 2012, p. 61 y ss.). Dicha materialidad, bien se trate de palabras, escrituras, imágenes, gestos, signos, permite su existencia en el mundo físico, y por ende su comunicabilidad por medios sensibles a un receptor. Este texto, en cierta forma nos evoca *La poética* de Aristóteles, donde el poeta es el artífice y la *poética* es artificial. Por ende, la artificialidad de la poesía demanda el empleo de una poética, vale decir trabajar según un plan. Y luego define: “*Por poesía ha de entenderse no exclusivamente las producciones en la materia... de palabras, sino toda producción artística, de estatuaria, pintura.*” (García Bacca en Aristóteles, 1999, p. 30). A las materialidades significantes citadas por Beuys, bien sean entendidas como signos (Bajtín, Fischer-Lichte), como textos (Kristeva, Calabrese, Genette) y/o como discursos (Eco, Verón), podemos incluir todos los *sistemas signícos de la actividad y del aspecto del actor*, del performer, *los signos espaciales, acústicos, los códigos del habla*, en términos de Fischer-Lichte (1999), ya que constituyen medios sensibles a través de la percepción, que desencadenan el pensamiento. Agregamos el *sentido de corporalidad* y movimiento (Fischer-Lichte, 2014), propia de las acciones de Beuys y aspecto sobre él que tematiza en muchos de sus escritos

Para Blume, este breve texto de Beuys sintetiza el tema de la *acción de Manos* como la cuestión de la conexión del mundo sensual/sensible (*sinnliche*) perceptible con el mundo suprasensible, que es también parte del ser humano. Asimismo, aparece el tema del lenguaje (*Sprache*), que hay que encontrar para transmitir esta conexión” (Blume en Eva y Wenzel Beuys, *ibid.*)¹⁴. Blume cita a Aristóteles y a cierta tradición del pensamiento occidental, que desarrolla la interacción del “alma” (*Seele*) entre la percepción y del pensamiento, y emplea la metáfora de la mano como „herramienta humana por naturaleza (Aristóteles en Eva y Wenzel Beuys, *ibidem*, p. 17). De aquí identificamos sus principales características:

1. “Lo que se muestra en las autoescenificaciones sucede siempre «aquí y ahora» (*hic et nunc*) y se experimenta de especial manera en el momento presente”. Esta tesis reafirma el concepto de *autopoiesis*; y considera la dimensión temporal efímera de la acción. Por ende, analizamos estas *huellas*.

(Fischer-Lichte, *ibid.*) de su realización, tales como los registros multimediales y otros *discursos de producción* (Eva & Wenzel Beuys), la traducción de textos al castellano e interpretación de *discursos de reconocimiento*, (Blume, Schneede, Stachelhaus, de la Precilla, etc.) para reconstruir su *red de relaciones interdiscursivas* (Verón, 1993, p. 36 y ss.).

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

2. “El cuerpo fenoménico del ejecutante y del espectador es la razón existencial de cada puesta en escena: en la vida diaria, en las artes y las prácticas escénicas culturales”. La «carnalización» del hecho performático deconstruye conceptualmente la univocidad textual con la que se lo comprende, y comprende las acciones sociales y culturales, En este caso, el cuerpo fenoménico de Beuys es llevado hacia una situación *liminar*.

3. “Las auto-es escenificaciones se caracterizan por ser acontecimientos. El tipo particular de experiencia que las propicia, presenta un modo especial de experiencia liminal” (Fischer-Lichte, *ibid.*). Tomamos el hecho artístico como acontecimiento, esto es desde la contingencia del devenir en el que transcurre la acción y desde su procesualidad *autopoiética*” (Fischer-Lichte, *ibid.*), produciendo transformaciones de la auto-percepción, del otro y del mundo en artistas y espectadores (Fischer Lichte, *op. cit.*, p. 23). Para concluir, analizamos la performatividad de las acciones transformadores en las academias de arte y en el *campo artístico* (Bourdieu).

Academias disruptivas. Fundaciones e Interdiscursividad

La obra de Beuys se considera como un *discurso fundacional* (Verón, *ibid.*) y ello se fundamenta en sus múltiples *discursos de reconocimiento*. Ponderamos como ejemplo el desempeño de Beuys como Profesor de la Facultad de Artes de Düsseldorf y la relación con sus estudiantes. Durante las acciones analizadas, Beuys lleva en su solapa el escudo de FSP, Partido Libre de los Estudiantes, que él lidera. Éste se opone a las normas del sistema académico, como el uso de notas para la evaluación, la restricción del ingreso de estudiantes a partir del sistema de *Numerus Clausus*¹⁶, que rige aún hoy en las universidades alemanas. Herzfeld estudió escultura en la Academia de Düsseldorf con Beuys. En sus clases experimentales se encuentran también Jörg Immendorff, Axel Kasseböhmer y Blinky Palermo. Entre 1972 y 1973, Beuys admite a estudiantes rechazados y propone reformas institucionales, lo que genera su despido. En 1973 Herzfeld realiza la acción "Regreso a casa de Joseph Beuys" como un acto simbólico. Luego de seis años, Beuys es reincorporado en su cargo. En noviembre de 1980, Beuys funda la Universidad Libre Internacional (FIU, *Freie Internationale Universität*), cerrada luego de su muerte. Siguiendo esta tradición, Herzfeld cofunda la Academia Libre de Oldenburg (*Freie Akademie Oldenburg*) y fallece el 10 de mayo del 2019, a los 88 años de edad.

En mi caso particular, trabajé como Profesora invitada en la Facultad de Artes de Bremen (2012-2013) en la Cátedra de Dibujo junto al Prof. Paco Knöllner, quien fuera estudiante de Beuys. Por otra parte, hoy desarrollo seminarios, por ej. “PACGEV: Prácticas artísticas contemporáneas; Gráfica

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

ampliada, concepto de arte ampliado y escultura social y video-performance” en la Facultad de Artes de la UNC, actualizando el método Beuys. También encontramos ciertas relaciones de homología, salvando las distancias geográficas, históricas y contextuales-, entre los fundamentos *beuysianos* y los postulados de la Reforma Universitaria de 1918 en la UNC, Argentina. Ambos movimientos promueven la universidad laica, pública y gratuita y el sentido social del conocimiento. Asimismo, en el caso Beuys, pondera el rol del artista como promotor de cambio social, ya que el artista modela la materia y también la historia, ya que *“la historia es plástica”*. Asimismo, Beuys cuestiona y actualiza el rol de las academias de arte, la educación en artes, integra teoría y praxis, y pondera el rol del arte en la construcción de conocimiento, hacia la justicia social.

Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.

Dra. Fabiola de la Precilla



Figura 1: Captura de pantalla del video 05:13 Acción de Anatol Herzfeld titulada (*Stahltisch*), “Mesa de acero”: performers estudiantes Duckwitz, Meister y Stüttgen, con las manos atadas a una mesa, ataviados con batas, guantes y vendajes en la cabeza, “como un símbolo de la enfermedad de nuestro tiempo”, bar Creamcheese, Dusseldorf (Eva Beuys & Wenzel Beuys, 2009).

Figura 2: Performers Duckwitz, Meister y Stüttgen relatan textos sobre la libre expresión y citan a Platón y a Aristóteles.



Figura 3: Captura de pantalla del video 2:38 Beuys comienza su “Acción de Manos/ Acción Esquina”, dibujando una especie de diagrama en la pared izquierda en una esquina del bar Creamcheese, Dusseldorf (Eva Beuys & Wenzel Beuys, *op. cit.*).



Figura 4: Anatol Herzfeld dibuja círculos concéntricos en la pared. Bar Creamcheese, Dusseldorf (Eva Beuys & Wenzel Beuys, *op. cit.*).



Figura 5: Esta acción se desarrolla durante una hora y media, bañado en sudor, al límite de sus fuerzas, acción liminar, Bar Creamcheese, Dusseldorf (Eva Beuys & Wenzel Beuys, *op. cit.*).

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

1. Joseph Beuys Handaktion 1968 & Anatol Herzfeld, Der Tisch 1968, Band VIII, Joseph Beuys Medien Archivs, Hamburger Bahnhof Vol. VIII de los Archivos Mediales Joseph Beuys, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin (Eva Beuys y Wenzel Beuys, 2009)“, Traducción de la autora del artículo.
2. Becas de Investigación DAAD Servicio de Intercambio Académico Alemán (2013-2017) sobre los Archivos Mediales Joseph Beuys, también sobre los Archivos multimediales en el ZKM, Center for art and media (Karlsruhe, 2017), durante mi estancia de docencia e investigación en la Universidad Postdam (2017-2018) y como parte del Proyecto de Investigación: SECYT, UNC, „LAS RITUALIDADES DE LA PERFORMANCE. El hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte desde una mirada local” (2018-2021), que codirijo conjuntamente con la Dra. Monica Gudemos.
3. Das Creamcheese war ein Lokal in der Düsseldorfer Altstadt, das von 1967 bis 1976 bestand“. Anatol Herzfeld https://de.wikipedia.org/wiki/Anatol_Herzfeld. „Crema de queso era un local en la ciudad antigua de Düsseldorf, que existió desde 1967 a 1976“ Traducción de la autora del artículo.
4. Stüttgen “hatte eine Binde um den Kopf geschlungen, die er seit einer Woche als Symbol der Krankheit unserer Zeit trägt.” (Schneede, op. cit. , p. 216). Traducción de la autora del artículo.
5. Während sie in zunächst wirr erscheinender freier Rede von der Freiheit des einzelnen, von dem neuen Reich des Bewusstseins, von Platon und Sokrates sprachen stand Beuys in der Ecke und gestikulierte (Schneede, ibid.).
6. “Herzfeld steuerte mit dem Schalter ein Lichtsignal, das im Tisch eingebaut war. Grün bedeutete dabei, dass die angeschnallten Akteure sprechen sollten, bei Rot sollten sie schweigen. Joseph Beuys führte währenddessen in seiner Ecke Handbewegungen aus” (Schneede, ibid.)
7. (Handaktion/Eckenaktion). Acción de manos/ Acción de esquina (Eva Beuys & Wenzel Beuys, op. cit., p. 54 y ss.)
8. “Si, como pretende la crítica estilística, el mensaje estético actúa como violación de la norma [cfr. Spitzer, 1931; Auerbach, 1946; Empson, 1930; Alonso, 1957] (y la estructuración ambigua respecto al código no es otra cosa) todos los niveles del mensaje la violan siguiendo la misma regla. Esta regla, este código de la obra, es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el código privado e individual del parlante); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura” (Eco, Umberto 1986, p. 127).
9. “Auf dem Revers trug er als Vereinswort Fluxus Zone West, den neuen Namen für die bisherige Deutsche Studenten partei.”(Schneede, op. cit. 217). Traducción de la autora del artículo
10. Imagen que no reproducimos por carecer aún de los derechos para emplearla, gestión en trámite.
11. “Das trifft auch genau das Energiebild des Gesamtgeschehen dieses Abend, die zentrale Energiequelle war durch die Beuysmaßnahme weg von der äußerlich zentralen Raumposition, wo sich unser Tisch befand und auch Anatol agierte, in die äußerste Peripherie verlagert, was eine Asymmetrie des Kräfte-Gesamtfeldes

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

bewirkte”(Johannes Stüttgen en Eva y Wenzel Beuys, op.cit., p. 55). Traducción de la autora del artículo.

12. Böhme define las atmósferas como “espacios a los que le da color la presencia de objetos, personas o constelaciones ambientales, o sea, sus éxtasis. Ellos mismos son esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio” (Böhme 1995, p. 33; Böhme en Fischer Lichte, 2015, p. 24).

13. “Gesetz für die Erde. Du kannst deine Gedanken nicht ohne weiteres an andere Menschen entgegenbringen./ Aber Gedanken können durch ein sinnliches Mittel: Wort, Schrift, Bilder, Gesten, Zeichen. Allen diesen Mitteln haben gemeinsam, dass sie sinnl. wahrnehmbar sein müssen. Frage: Wie hängt die sinnl. wahrnehmbare Welt mit der übersinnlichen zusammen? /Wahrnehmen und Denken” (durch Sehen Wahrnehmen und durch das Sehen denken) (Joseph Beuys en Eva & Wenzel Beuys, op. cit, p. 16). Traducción de la autora del artículo.

14. “In diesen wenigen Worten ist das Thema von Handaktion enthalten als die Frage nach dem Zusammenhang der sinnlichen wahrnehmbaren Welt mit der übersinnlichen Welt, die auch Teil des Menschen ist. Zugleich ist das Thema der Sprache benannt, die gefunden werden muß, um diesen Zusammenhang zu vermitteln” (Blume en Eva y Wenzel Beuys, ibid.). Traducción de la autora del artículo.

15. “Erika Fischer-Lichte (2015) Theaterwissenschaft als Wissenschaft von Aufführungen, tomando el vocablo (Aufführung), como “Puesta en escena” interpretación o performance (Fischer-Lichte, 2015, p. 3) donde en una nota del traductor cita los párrafos del concepto relativo de “puesta en escena” (Der Begriff der Aufführungen), de su libro Ästhetik des Performativen (2004), que en su versión española corresponde al titulado “El concepto de realización escénica” en el capítulo II de Estética de lo performativo (2011).

16. Numerus clausus: una cantidad fijada como el número o porcentaje máximo (a partir de solicitantes de una carrera y/o clase particular) admisible en una institución académica en el sistema universitario alemán.

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

Bibliografía

ARISTÓTELES (1999) *La poética*, Versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México.

BEUYS, EVA & BEUYS, WENZEL (2009) *Joseph Beuys Handaktion 1968 & Anatol Herzfeld, Der Tisch 1968*, Band VIII, Joseph Beuys Medien Archivs, Hamburger Bahnhof Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin (Traducción de la autora del artículo).

BERGER, JOHN (2017) *El cuaderno de Bento*, (Traducción de Pilar Vázquez) Alfaguara, Barcelona.

BURGER, PETER (1987) *Teoría de la vanguardia* Traducción castellana de J. García. Editorial Península. Barcelona, *Theoria der Avantgarde* Frankfurt Surhkamp (1974),

DE LA PRECILLA, FABIOLA (2012). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. E-Book. UNC, Universidad Nacional de Córdoba.

https://fyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/TESIS_PRECILLA.pdf

(2014) “Coyote III 1984”. VideoPerformance expuesta en el Hamburger Bahnhof Museo de Arte Contemporáneo Berlín”, IV Congreso Artes en Cruce, UBA, Universidad de Buenos Aires.

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/viewFile/3337/1845>

(2016) Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys. Metal, (2), 51-62. Recuperado a partir de

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/185/432>

(2017) El estado de Eurasia. Performance y Utopía política. Arkadin No. 6, Papel Cosido, UNLP, Universidad Nacional de La Plata.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/63102/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ECO, UMBERTO (1986) *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona.

GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ (Coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid.

FISCHER-LICHTE, E. (1999) *Semiótica del Teatro*, ARCO/ LIBROS, Madrid.

(2003) Schamanismus und Theater. En Yi, Yun-t'aek: *König Chōsan*. Berlin.

(2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

(2015) *La teatología como ciencia del hecho escénico. Investigación Teatral* Vol. 4-5.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN (2001) *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid.

MENNA, FILIBERTO (1973) *La línea analítica del arte moderna*, Einaudi, Torino.

STACHELHAUS, HEINER (1989) *Joseph Beuys*. Wilhem Heyne Verlag, München.

SCHNECHNER, RICHARD (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Libro del Rojas, UBA, Buenos Aires.

SCHNEEDE, UWE M. (*Joseph Beuys, die Aktionen. kommentiertes Werkverzeichnis mit*

**Beuys “Acción de manos”
& Anatol Herzfeld “La mesa”.**

Dra. Fabiola de la Precilla

fotogra-fischen Dokumentationen, Hatje Cantz Verlag

S/autor Anatol Herzfeld https://de.wikipedia.org/wiki/Anatol_Herzfeld. Cita

Material audiovisual

“*Joseph Beuys Handaktion 1968 & Anatol Herzfeld, Der Tisch 1968*” Band VIII,
Joseph Beuys Medien Archivs, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart Berlin.

Kamara: Dietmar Kirves.

16 mm + schwarz/weiss Film | Düsseldorf 1968/ 17'35 min., Ton: 95'38''.



oTraSdemoLiCiOnEs

Antiobra como Discurso de
Reconocimiento del conceptualismo
argentino.

*Anti-work as Discourse of Recognition of
Argentine conceptualism.*

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Título: oTraSdemoLiCiOnEs

Antiobra como Discurso de Reconocimiento del conceptualismo argentino

Title: *oTraSdemoLiCiOnEs*, anti-work as Discourse of Recognition of Argentine conceptualism.

Autor: Lic. Guillermo Antonio Alessio

Curriculum abreviado: Guillermo A. Alessio, Lic. en Escultura - UNC. Docencia: Lic. en Artes Visuales y Profesorado en Ed. Plástica y Visual; doctorando, en Doctorado en Artes (FA-UNC). Publicaciones: II Jornadas de Investigación en Artes, 2019 (UNVM); Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina, 2015 (UNLP); I Simposio Iberoamericano Arte Impreso, 2013 (UNT). E-mail: guillessio@yahoo.com.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Guillermo A. Alessio, Lic. in Sculpture - UNC. Teaching: Lic. In Visual Arts and Teaching Staff in Plastic and Visual Ed; PhD student, in Doctorate of Arts (FA-UNC). Publications: II Arts Research Conference, 2019 (UNVM); National Conference on Art Research in Argentina and Latin America, 2015 (UNLP); I Ibero-American Printed Art Symposium, 2013 (UNT). E-mail: guillessio@yahoo.com.ar

Resumen:

En el presente trabajo¹, analizaremos una *antiobra* alegórica compleja, y de límites configurales imprecisos. En primera instancia trataremos de caracterizar el artivismo para luego identificar la obra como partícipe de una *red interdiscursiva* que la vincula con la Neovanguardia Política argentina (años sesentas/setentas). Para el análisis de la materialidad significativa de la obra, nos abocaremos a identificar los *procedimientos alegóricos* que utilizó el artista.

Palabras clave: artivismo – discurso – signo ideológico – ruina - alegoría

Summary:

In the present work we analyze a complex allegoric anti-work with imprecise limits in its configuration. Firstly, we try to characterize Artivism to identify the work as participant in *an inter-discursive net* that links it to the Argentine Neo-Avant-guard politics of the 1960s and 1970s. To analyze the significant materiality of the work, we undertake the identification of the *allegoric procedures* utilized by the artist.

Key words: Artivism – discourse – ideological sign – ruin - allegory

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Introducción

Ignacio Ramos (1985) ejerce su práctica artística en la ciudad de Córdoba (Arg), y en el exterior; en su *poética* (Eco 1993: 36), *artivista* (Guasch, 2001, 117-118), integra prácticas performáticas, elementos escriturales y otros procedimientos alegóricos (Brea 1991). Por *artivismo*, entendemos la fusión operativa entre actividades estéticas y prácticas específicamente políticas, lo cual generalmente deviene en acciones colectivas e interactivas. El caso de artivismo (Guasch 2000: 473) que nos ocupa, podrían enrolarse como descendiente de la neovanguardia artístico política argentina de las décadas de los sesentas/setentas. En la dimensión productiva de sus obras, Ramos utilizó estrategias alegóricas que hacían de sus obras artefactos *efímeros, ásperos* y muchas veces indiscernibles con *la realidad* pero que, sin embargo, y a partir de un suceso macro político puntual, le permitían problematizar la cultura política dominante. En el presente escrito, en primera instancia, nos abocaremos a caracterizar la producción estética artivista en general. Seguidamente, y a efectos del estudio relacional con respecto al legado artístico mencionado, nos es de suma utilidad teórica y metodológica asumir las producciones artivistas como discursos; este concepto nos posibilita pensar las obras a partir de afinidades con el pensamiento y las prácticas de la neovanguardia crítica argentina en términos de red interdiscursiva. Por otro lado, la noción *signo ideológico* nos permite pensar los productos culturales en general y los artivistas en particular, no en un sentido de correspondencia o transparencia entre lo configural y *lo real*, sino más bien como nodos de relaciones complejas no determinadas por la evidencia aspectual de las obras. Por último, y con el objetivo de identificar las estrategias alegóricas en la obra de Ramos, hacemos una descripción pormenorizada del discurso artivista “*oTraSdemoLiCiOnEs*”.

Caracterización (en devenir) del artivismo local

En el circuito artístico local coexisten prácticas artísticas de una amplia variedad crítica y autocrítica -*arte avanzado*-, sin embargo, se advierte un vacío nominativo al momento de designar ciertas poéticas que en su materialidad y presentación pública adscriben a prácticas de interpelación macro políticas. Aquello que mencionamos como vacío nominativo, invisibilización o desdén del artivismo por parte de agentes acreditados del campo del arte, es percibido por los propios artivistas con indiferencia dado el rechazo de éstos hacia los circuitos de exhibición tradicionales, a la noción *autonomía del arte* y, de manera obstinada, a la asimilación *turística* del arte activista en el contexto de la industria cultural.

En la dimensión aspectual las obras artivistas muestran una alta indeterminación genérica, se presentan en espacios y actividades públicas que

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

no forman parte de los circuitos de la institución arte y en muchos casos se actualizan de manera aislada o se subsumen en prácticas políticas o movilizaciones de masas. Debido al enrarecimiento que presentan estos *artefactos* simbólicos, al momento de nombrarlos se hace necesario instalar sufijos, prefijos, extrapolar nociones de otros campos, o acoplar conceptos a partir de géneros artísticos más o menos estables. Por lo cual, para conceptualizar los procesos de producción de estas materialidades significantes se asimilan nociones tales como *hibridación*, *alegoría*, o *indiscernibilidad*. Tal vez conceptos *transitivos* o en constante devenir puedan, sino definir, al menos dar cuenta de éste material visual-performático que integra (y deviene en gran medida), del bagaje experiencial de la militancia política -tácticas, estrategias, modos de deliberación asamblearias, etc.-, y prácticas artísticas diversas.

En referencia a la crítica institucional los discursos estéticos de Ignacio Ramos generalmente se situaron en términos de *oposición*² (Williams 1994: 65), no solo a través de *manifestos* -paratexto, metatextos-, que generalmente acompañan su producción estética, sino también -como en el caso que presentamos en este escrito-, con una obra que al mismo tiempo que denuncia una situación social específica se instituye desde la *ironía* y la *ruina*, como impugnación de ritos y prácticas consagradas en el campo del arte.

Obra como discurso en una trama discursiva

Junto a Eliseo Verón entendemos el concepto discurso como “...configuración espacio temporal de sentido” (Verón 1993); esta noción posibilita, por un lado, pensar las materias significantes desde un enfoque amplio y relacional, ya que el concepto *texto* reduciría el análisis a un abordaje formal inmanentista cuya significancia se aloja exclusivamente en el objeto estético. Los discursos producen sentido no por la suma de los significados parciales -textos-, sino porque poseen una función semiótica singular en un contexto espacio temporal determinado. Metodológicamente, a efectos de elucidar la función de un “...fragmento de tejido semiótico 'arrancado' al flujo de la producción social de sentido” (Verón 2004: 57), recortamos un “paquete de materias significantes” (Verón op. cit.: 48), en el que detectamos cierta solidaridad estructural entre sus componentes: nos referimos a la obra “oTraSdemoLiCiOnEs”. Este conjunto, como toda obra *no aurática* e *inorgánica*, se presentó como un sistema frágil o intercambiable, sin embargo, dado el recorte espacio temporal que dispuso el autor y en términos de la propia materialidad significativa de la obra, nos permite reconocerla y abordarla como un hito o *discurso objeto*, deudora de otros discursos anteriores. Los discursos no son algo invariable sino más bien devenir e hibridación permanente que remiten a otros discursos pero que a la vez son impactados y resemantizado por

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

su entorno y su momento específico. En definitiva, un discurso puede ser reconocido como objeto en si, como descendiente de discursos anteriores, y como agente de otros discursos posteriores; es decir, un discurso es una intersección, un *jalón* o eslabón de una red interdiscursiva en la producción social de sentido. Tratando de construir la genealogía artística de la obra que analizamos a partir de su materialidad significativa (objeto referente, o discurso objeto), de modo general podríamos emparentarla con aquellas prácticas artísticas que expandieron e interpelaron (espontánea, o propositivamente), las fronteras asignadas para el arte por políticas nacionales e internacionales en el contexto de la “*guerra fría*”. En la década de los sesentas, y en el proceso de *modernización* del arte -llámese experimentalismo lúdico o conceptualismo puro-, cierto sector altamente politizado del ámbito cultural local encauzó su quehacer simbólico hacia lo que Simón Marchán Fiz (1994), denomina *conceptualismo ideológico*³, y que Ana Longoni refiriéndose a los “*usos*” del término vanguardia, adjudica a Oscar Masotta la “...idea de ruptura, desmaterialización, ambientación y discontinuidad.” (Longoni 2014: 25).

Obra como signo y como discurso ideológico.

Una de las herramientas teóricas que posibilita elaborar nuestra investigación acerca de los discursos artistas de Ignacio Ramos, es la de *signo ideológico*. Según Valentín N. Voloshinov (1992): “Todo signo ideológico es no solo un reflejo, una sombra, de la realidad, sino también un segmento material de esa misma realidad. Todo fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de corporización material...”

Por lo cual un signo cultural no *aparece* espontáneamente en la realidad social, sino que se genera desde matrices culturales y núcleos ideológicos estables o perentorios; en este sentido el signo -estético artístico- “...refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (Voloshinov op. cit.: 31), es decir, puede mantener cierta fidelidad con la realidad, pero al mismo tiempo puede distorsionarla y antagonizar con ella. De esta manera las producciones artísticas -cualquier tipo de arte-, como sistema de producción de sentido, están investidas de ideología, por lo cual no hay signo ni arte no ideológico porque no hay posibilidad de separar el producto del sistema que lo origina.

Hablar de lo artístico y lo ideológico como dimensiones separadas es una falsa disyuntiva pues ambos se corresponden tanto en el *arte por el arte* como en el arte referenciado en enunciados externos (*arte comprometido*). Lo ideológico, en todo caso, es condición estructural a ambas prácticas porque aquello que llamamos arte es efecto de un sistema productivo social; de esta manera se puede mencionar que los objetos artísticos varían en términos

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

tipológicos pero las taxonomías no los liberan de su dimensión ideológica -así como tampoco los *congelan* en una ideología por más explícita que se presente en los discursos-. No existen discursos artísticos *ideológicos* y otros discursos artísticos *no ideológicos* puesto que lo ideológico no es el predicado de un tipo de discurso sino más bien una dimensión presente que se origina en el proceso de producción de los discursos⁴.

En la modernidad el sistema social Arte ha construido históricamente un efecto de sentido -ideológico- que confiere, mediante "...una relación directa, simple y lineal con lo real" (Verón 1993: 23), status de artístico a ciertas prácticas y objetos, mientras que a otras no. Pero esta construcción discursiva es material -social e histórica-, no es *esencial*, por lo cual ni el arte *desideologizado* es la verdad, ni el arte *político ideológico* -con referencia a algo externo-, no es arte, por un lado, en razón de lo antedicho, pero también porque lo ideológico, si bien puede percibirse *evidente* en algunos artefactos artísticos, está siempre presente en todo discurso.

“oTraS demoLiCiOnEs” (2009). Dimensión descriptiva, aspectos connotativos inmediatos

La instalación-performance, objeto de nuestro análisis, constaba de cuatro espacios baldíos⁵ ubicados en el barrio Nueva Córdoba⁶ de la ciudad de Córdoba (Arg). En su momento los sitios fueron liberados de sus antiguas edificaciones -viviendas unifamiliares, casas de pensión, almacenes minoristas, tiendas, kioscos, etc.-, con el objetivo de construir complejos edificios que se comercializaron como unidades habitacionales y locales comerciales. Tomamos para el análisis una de las intervenciones de Ramos realizadas en un sitio baldío situado casi en la intersección de las avenidas Vélez Sarsfield y Pueyrredón -Vélez Sarsfield al 980-. En esos lugares *ruinosos* y *vaciados* -no solo de materiales sólidos como madera, metal y mampostería, sino también de la memoria individual y colectiva-, el artista⁷ instaló, sobre las medianeras aún en pie del polígono baldío, un *corpus* de imágenes -fotocopias de fotografías en tamaño A4 y A3-, las cuales refieren a objetos encontrados -*ready mades*- en otros terrenos *vaciados* luego de la demolición y la parcial limpieza de escombros. También, como parte de la obra, se instalaron leyendas escritas -al modo de *pintadas*-, en el pavimento y vereda perimetral, y pegatina de volantes -fotocopias con textos lingüísticos mecanografiados-, sobre paredes y suelo del terreno baldío. Las fotocopias de fotografías de objetos se instalaron en las paredes medianeras emulando el tradicional concepto museográfico de recorrido secuencial lineal/libre. Esta disposición de los objetos visuales se organizó de acuerdo a un tipo de justificación que seguía el modelo de contigüidad horizontal variada que tomaba en cuenta -para el nivel

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

de alineación- la base inferior de las fotocopias (Figura 1).

En las envolventes internas del baldío, en algunos sectores, el autor de la obra instaló una serie de signos icónicos que recreaban el espacio baldío y que estaban elaboradas a partir del método *visión de conjunto horizontal* –panorama- y *visión periférica* -alrededor de un objeto-. Estas imágenes *elongadas* en blanco-negro se extendían más allá del formato estándar A4 por medio de la yuxtaposición de unidades icónicas mínimas. Las acumulaciones icónicas mencionadas, las cuales tenían el propósito de captar la totalidad circundante luego del proceso de demolición, remitían a las vistas panorámicas del siglo XIX. (Figura 2). En los mencionados signos icónicos el autor recortó el perfil superior de las arquitecturas de manera que, por contraste se advertía con mayor precisión el horizonte edilicio

En arte la *ruina* y el *fragmento* se presentan como emblemas de la deconstrucción: el fragmento es residuo de la devastación, pero también puede ser leído como el *signo desprovisto de hogar* que enuncia cierta condición histórica y social en la tardomodernidad. La ruina no es excrecencia melancólica del pasado moderno -caracterizado por la utopía de felicidad y progreso-, sino más bien funciona como precognición de lo social en general y del arte mismo en particular al referenciar, en este contexto epocal, su muerte o conversión en filosofía. Este poder alusivo de las ruinas convocaba por un lado la idea de un proceso dual de orden/entropía que provoca inquietud, y por otro lado mostraba el escepticismo en una especie de *estado puro* pues, como testimonio de devastación, son un síntoma de la *voluntad del mundo* que todo lo transforma o *disuelve*. Las ruinas no hacen más que dejar constancia de la catástrofe como destino irreductible de la vida urbana como un sistema fallido de corto alcance.

Antiobra y alegorías

Para José Luis Brea los procedimientos alegóricos se pueden entender “...como una confluencia entre las retóricas de la representación y el régimen de las mercancías” (Brea 1991: 33); instituyéndose como una negatividad con respecto a la obra de arte aurática; en este sentido *oTraSdemoLiCiOnEs* era una *anti obra*, obra *no aurática* en el sentido de Walter Benjamin (1973), o *inorgánica* para Peter Bürger (1987). Se trata de un frágil y disperso acopio metonímico de fragmentos que, a pesar de su organización, disposición y ubicación se puede aún identificar como *obra* porque la institución arte aglutina esos fragmentos al actuar como un “...contorno o paratexto que colabora comprimiendo desde afuera el agregado de cosas más o menos dispersas...” (Fraenza/Perié, 2011: 66). En este sentido Ramos, en algunos casos, utilizó estrategias alegóricas de desplazamiento –apropiacionismo-, en otros

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

momentos empleó procedimientos de yuxtaposición o acumulación de elementos -fotomontajes, instalaciones con textos lingüísticos-, y elementos escriturales.

En uno de los muros, en lo que parecía una antigua habitación de estar o dormitorio, Ignacio Ramos reconstituyó una parcela de papel tapiz a partir de la imagen fotocopiada del residuo del papel original. Este procedimiento alegórico -apropiación, extracción y recolocación-, al restablecer los accesorios decorativos de un solar, se diferenció del resto de las maniobras visuales ya que impostaba la desolación que produce la experiencia directa de las ruinas de una vivienda demolida en el contexto *melancólico* de un baldío (Figura 3). Otros signos icónicos -fotocopias de fotografías-, mostraban escombros, herramientas en desuso, trastos de construcción, y la habitual vegetación silvestre que invade copiosamente los espacios baldíos. Muchos elementos vegetales ya existentes en el lugar antes de la puesta en acto de la instalación performance, se hicieron omnipresentes en la obra por la profusa reproducción en imágenes fotográficas; a esta maniobra de redundar icónicamente en esa materialidad vegetal invasiva y generalmente desechable se le podría adjudicar, junto a José Luis Brea (1991), el procedimiento de alegórico de *reutilizabilidad*; pero también el uso metafórico en términos de la perpetua conquista de la naturaleza sobre lo artificial (Figura 4).

En los muros perimetrales se podían encontrar textos lingüísticos -frases, estrofas, palabras-, al modo de *volantes*, que acompañaban los signos icónicos; se trataba del procedimiento alegórico de yuxtaposición escritural "...presente en todos los momentos barrocos o subvertidos de la economía de la representación" (Brea op. cit.: 52). Los textos mecanografiados, adheridos a las envolventes internas del sitio baldío, poseían una función *poética*⁸ que organizaba la estructura del texto (Figura 5). En estos objetos escriturales se advertía cierta unidad y constancia: integración de elementos tales como la monocromía, tipografía mecanografiada, *espacios negativos* amplios e irregulares, nombre y apellido del autor mecanografiado, manchas, borrones y todo tipo de máculas que se originan durante el proceso de pegado *en húmedo* sobre las paredes. Esta *forma textual* (Abril 2007: 79), compuesta por elementos escriturales y unidades plástico-icónicas mínimas, se pueden entender como *poesía visual*, en la cual escritura y textos icónicos y/o anicónicos interactúan y potencian la dimensión estético plástica antes que el concepto o la referencialidad.

En una parcela exterior del predio Ramos había instalado textos lingüísticos a la manera de pintadas políticas que, no obstante, no remitían a la especulación inmobiliaria, a la gentrificación o a la segregación de la cultura elitaria local, no

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

obstante, esta cuestión no implica desconocer esos textos como *estilema* del autor puesto que en lo configural y en cuanto realización (con pintura en aerosol, y de manera furtiva), remite a una de las estrategias graficas callejeras de la militancia partidaria (Figura 6). En este sentido el elemento escriturario *pintada* se podían identificar como *huella* relacionada a discursos de producción del llamado “conceptualismo ideológico latinoamericano” (Longoni, op. cit.: 64).

A modo de conclusión

Pensar *interdiscursivamente* la anti obra de Ignacio Ramos, conformada de diversas materias significantes -del campo del arte, y del *mundo de la vida* y la política-, implica identificar algunos productos estéticos del *conceptualismo ideológico argentino* como la modalidad enunciativa artística más ligada a la obra de Ramos.

El propósito del autor de la instalación-performance no fue la de instituir en el baldío una *verdad velada*, tampoco se trató de requerir goce estético por parte de los consumidores, sino más bien reflexión crítica y un común desacuerdo con los mecanismos de poder económico que trafican con el medio ambiente habitacional urbano; al mismo tiempo la obra, como irrupción estético-crítica, señaló el sistema de representaciones y juicios construidos históricamente en el campo del arte. En ambos sentidos Ignacio Ramos, al poner en acto una propuesta estética *irónica y alegórica*, instituyó sospechas hacia aquello que, como especulación del espacio urbano o como ritos del mundo del arte, se han naturalizado por el hábito.

Sin embargo, este tipo de prácticas alegóricas multi o transmediales, que se instauran como discursos capaces de entablar diálogos con la historia de la cultura local/global, también corren el riesgo de quedar capturadas por la voracidad de la *cultura afirmativa*. Quizás la contradicción de estas formas de arte es que el instituirse como *pura* negatividad no implica necesariamente su discontinuidad absoluta del sistema ritual y la *religión* del arte. Si el arte agonístico no pudiera sortear el apetito de espectáculos de la cultura hegemónica contemporánea su destino irremediable es la *tradicón de rupturas* y colisiones esporádicas; otro camino más fértil será el debate y la autocrítica permanentes.

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio



Figura 1. Organización museográfica clásica de signos icónicos. (Fotocopias de fotografías, pegatina).



Figura 2. "Panoramas", yuxtaposición longitudinal de signos icónicos (fotocopias de fotografías, pegatina)



Figuras 3. Reinstalación de papel mural decorativo (fotocopias, pegatina).



Figura 4. Contexto general: escombros, vegetales, acumulaciones.

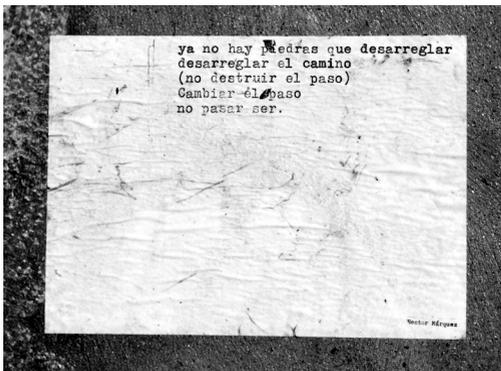


Figura 5. Elementos alegóricos escriturales (Textos lingüísticos poéticos autor: Héctor Márquez).



Figura 6. Elementos alegóricos escriturales con función poética. (Pintadas callejeras basales).

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

1. El presente artículo forma parte la tesis doctoral “*La obra de arte como signo ideológico, interdiscursividad y alegoría: estrategias estético-críticas artistas en la obra gráfica y performática de Ignacio Ramos (2005 /2015)*”, tesis que dirige la Dra. Fabiola De la Precilla (Facultad de Artes - UNC).
2. En referencia a las clases de vínculos externos que las formaciones artísticas emprenden con otras formaciones del mismo campo Raymond Williams (1994) manifiesta que pueden ser: de *especialización*; *alternativas* (en cuanto a las producciones que asimilan medios alternativos para la producción, distribución y consumo de obras), y de *oposición*, cuando los casos alternativos interpelan activamente el *statu quo* institucional.
3. Para Simón Marchán Fiz (1994) en España y Argentina se pudo advertir la emergencia de lo que un “*conceptualismo puro*” puede considerar como “*versión degenerada*” del mismo, sin embargo el teórico español observa que el conceptualismo es una fuerza productiva social por lo cual no se justifica el inmanentismo ya que la actividad artística también puede ser un modo específico de apropiación práctica de la realidad (Marchan Fiz, 1994, 269-270).
4. Eliseo Verón expone que lo ideológico es una dimensión constitutiva en todos los discursos, no el un “*nombre*” de una clase de discurso “*ni aún en un nivel descriptivo*”.
5. Las fechas (relativas), y los lugares a partir de los cuales se da comienzo del proyecto fueron: (en el año 2009) en septiembre, el espacio en calle Obispo Trejo 1340); ingreso al “Jardín de infantes” en calle Crisol 270); noviembre 2009 instalación en avenida Vélez Sarsfield 980). En memoria escrita de Ignacio Ramos y Victoria Dahbar Septiembre/Octubre 2009.
6. En el barrio “Nueva Córdoba” en el lapso 2001/08, la cantidad de viviendas en altura aumentó un 40 %. Este fenómeno generó una fuerte especulación inmobiliaria en la zona.
7. Muchas obras de Ignacio Ramos fueron producidas a partir de la discusión, acuerdos y puesta en práctica conjunta, en este caso en colaboración con Victoria Dahbar.
8. Para Roman Jakobson la función poética del lenguaje implica la orientación inmanente, la atención a la forma misma del mensaje (Jakobson, 1981,358).

oTraSdemoLiCiOnEs

Lic. Guillermo Antonio Alessio

Bibliografía:

- ABRIL, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- BREA, J. L. (1991) *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- BÜRGER, P. (1974[1987]). *Theorie der Avantgarde*. Teoría de la Vanguardia. Versión española: Jorge García. Barcelona: Península.
- ECO, U. (1962 [1993]) *Opera Aperta*. Obra Abierta. Versión: Roser Berdagué. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- FRAENZA, F.; PERIÉ, A. (2011) en “*De la superstición de lo orgánico a la crisis de la obra de Arte*”; en: Fraenza, F.; Perié, A.; Molina, M.; *Pintura y aledaños. Para (o hacia) una crítica de la institución arte en Córdoba, Argentina*, 59-82. Córdoba: Brujas.
- GUASCH, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX. Del postmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- LONGONI, A. (2014) *Vanguardia y revolución. Arte de izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- MARCHÁN FIZ, S. (1986[1997]) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MOUFFE, CH. (2001[2007]). *Prácticas artísticas y democracia agonística*; en Deutsche, R; Branden W. J.; Keenan, T.; *Every Form of Art has a Political Dimension*. Versión española: Jordi Palou y Carlos Manzano. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. (2004).
- WILLIAMS, R. (2003[2000]). *Keywords*. Palabras Clave. Versión española: Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fragmentos de un tejido. Diccionario de lugares no comunes*. Buenos Aires: Gedisa.
- VOLOSHINOV, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Versión española: Tatiana Bubnova. Madrid, España: Editorial Alianza.
- ZECCHETTO, V. (2002) *La danza de los signos. Nociones de semiótica General*. Quito: Abya-Yala.

Título: El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Title: The Feedback Loop in Conducting Practice

Autor: Lic. Hernando Varela

Curriculum abreviado: Lic. Hernando Varela (Facultad de Artes, UNC) Licenciado en Composición Musical (UNC). Becario SeCyT, estudiante del Doctorado en Artes de la FA-UNC. Profesor Asistente en Licenciatura en Dirección Coral y Profesorado en Educación Musical (UNC). Director de Coro de la Facultad de Artes (2007-2015), Banda Sinfónica Municipal (2016-2019). Director invitado de diversos elencos estables de la Provincia de Córdoba, Argentina.
hhvarela@artes.unc.edu.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Lic. Hernando Varela (Faculty of Arts, UNC). Graduate in Musical Composition (UNC). SeCyT scholarship holder, candidate for a Doctorate in Arts from the FA-UNC. Assistant Professor in Choral Direction and Faculty in Music Education (UNC). Choir Director of the Faculty of Arts (2007-2015), Municipal Symphonic Band (2016-2019). Guest director of various stable casts of the Province of Córdoba, Argentina.
hhvarela@artes.unc.edu.ar

Resumen

El presente trabajo se propone reflexionar sobre un abordaje de la práctica de la dirección musical en la actualidad con perspectivas transdisciplinarias. Se toma a *splitting* 12 (Michael Maierhof) como punto de partida, al presentar al director/a como *performer* y plantear un escenario en el que los/las directores/as deben adecuar sus técnicas frente a las nuevas estéticas. Nos proponemos pensar a la práctica de la dirección en su condición liminal, su naturaleza transdisciplinar –entendiendo a la dirección como una práctica del cuerpo, donde no sólo lo musical está involucrado sino que es atravesado por lo gestual, la comunicación no-verbal y las acciones físicas como acciones performativas–. La línea teórica que enmarca el trabajo es la Estética de lo Performativo de Erika Fischer-Lichte, analizando como se redefinen los dispositivos relacionales de objeto-sujeto y significante-significado –la materialidad y su signicidad– en la interacción director-dirigido, director-público.

Palabras clave: Dirección musical – sociosemiótica – performatividad – cinésica – hecho escénico

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

Summary

This work propose to think about current praxis of musical conducting form a transdisciplinary perspective. The starting point is *splitting 12* (Michael Maierhof), which presents the conductor as a *performer*, sugesting a scenary in which conductors has to adapt their technics facing new aesthetic tendencies. We propose to think about the conducting praxis in its liminal condition, its transdisciplinary nature –understanding conducting as a practice of the body, where not only musical aspects are involved but also gesture, non-verbal communication and physical actions as performative actions–. The theoretical frame of the work is Erika Fischer-Lichte's Aesthetics of the Performative, analyzing how the relational devices of object-subject and significant-meaning –the materiality and its meaning– are redefined in the conductor-conducted and conductor-public interaction.

Keywords

Musical Conducting – Sociosemiotics – Performativity – Kinesics – Performance

Introducción

En el año 2005, tuvo lugar un acontecimiento de gran importancia para quienes practicamos y/o estudiamos la dirección musical. Una situación digna de reflexión que pone en jaque la constitución misma de la práctica de la dirección. En Westwerk, Hamburgo el director de orquesta Christof Löser puso en escena por primera vez la composición *splitting 12 (para director/a y cinta)* de Michael Maierhof. Luego, en 2013 se plantearía la experiencia en Córdoba, Argentina en el marco del I° Forum Nueva Música organizado por Suono Mobile. Christof Löser subió a un escenario y se sentó en un escritorio, enfrentando al público. Sobre el escritorio dos placas de vidrio acrílico perpendiculares al piso separadas entre si por unos 15 cm aproximadamente. Quizás desde antes que comiencen a desenvolverse las acciones, llama la atención la presencia de un director sin músicos. ¿Qué sentido tendría? Löser tomó en cada mano un *chop stick* –palito chino– y comenzó a raspar los acrílicos. Desde ese primer momento, esta situación problematiza sobre las fronteras de la profesión del director musical. La dirección musical es una disciplina que desde siempre ha generado demasiadas interrogantes en relación con sus funciones –sobre todo dentro del mismo campo disciplinar–. Nunca está del todo claro cuales son sus funciones puntuales en el momento de batir los brazos, y se ha optado históricamente por romantizar su *métier*, presentando a los “maestros” como los guardianes del conocimiento de las grandes obras

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

musicales de la historia. Sobre esta cuestión institucionalizada es que problematiza Maierhof al disponer al director frente al público –expuesto a los espectadores–, sin músicos para dirigir y generando –directamente– la materia sonora –el raspado sobre los acrílicos compone el material sonoro de la obra–. El cuerpo del director en la escena se nos presenta como un cuerpo fenoménico y a su vez como signo de *la corporeidad*; un cuerpo semiótico que nos habla de la misma presencia del cuerpo en la escena. En pocas palabras, la escena general –y casi invariable a lo largo de la obra– representa y *propone* la idea del director musical como *performer*. Por ello, no sólo la propuesta de Maierhof debilita las fronteras de la práctica misma de la dirección sino que desdibuja a su vez las fronteras disciplinares. Los límites en el acontecimiento de la realización escénica de *splitting 12* entre el arte musical-sonoro y el teatral-performático se desdibujan. Mejor dicho, esta condición liminal de la *performance* fortalece la constitución –aunque sea efímera y transitoria– de una desdisciplina artística. Atendiendo a estas cuestiones –y a los problemas analíticos que plantea–, consideramos necesario apelar a teorías que tengan una naturaleza transdisciplinar. Aunque para el campo de la dirección musical, este hecho escénico se presenta como radical y transformador hacia la propia práctica, no llama la atención la experimentación en esta línea por parte del compositor luego de un giro performativo que tuvo lugar en todas las disciplinas artísticas desde la década de 1960. En este sentido, consideramos que la estética de lo performativo desarrollada por Erika Fischer-Lichte puede aportar teórica y metodológicamente para el análisis de este tipo de experiencias.

En este punto, resulta interesante recalcar que no sólo problematiza esta composición sobre las necesidades de adecuación de la técnica de la dirección musical en relación a las nuevas tendencias estéticas, sino que pone el foco sobre la condición liminal de la práctica de la dirección en términos más generales. En otras palabras, se nos plantea la importancia de comprender a la dirección musical desde su naturaleza transdisciplinar. Este enfoque sobre la práctica tendrá necesariamente repercusión en la manera que encaramos la tarea cotidianamente –directores y directoras– y sobre cómo se traduce en herramientas pedagógicas para la enseñanza del oficio. Por esta razón, consideramos que la estética de lo performativo puede ayudarnos no sólo a interpretar hechos escénicos concretos como la realización escénica de *splitting 12*, sino también a comprender la práctica de la dirección musical en los mismos.

Para la construcción de su estética de lo performativo, Erika Fischer-Lichte observa la redefinición, a partir de algunas experiencias artísticas, de dos dispositivos relacionales que son fundamentales para sostener una estética

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

hermenéutica y una estética semiótica –que en estos casos exceden–. Se trata de la relación objeto-sujeto –espectador-actor– y la relación significante-significado, o como plantea la autora: “relación entre corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad” (Fischer-Lichte, 2014: 34). En los siguientes párrafos pongo el foco en estas dos cuestiones en relación con la práctica de la dirección musical. En el apartado *El gesto performativo* analizo en qué medida se desploma la oposición significante-significado en el devenir de la técnica gestual de la dirección; luego, en el apartado *El director y el primer espectador* analizo cómo se redefine el dispositivo objeto-sujeto bajo una propuesta de dirección no-unidireccional. Partiendo de esa base, a continuación –*El bucle de retroalimentación; La comunidad*–, profundizo sobre las relaciones vinculares director/a-instrumentista y músico-público a través de la categoría forjada por Fischer-Lichte: el *bucle autopoiético de retroalimentación*.

El gesto performativo

Como primer acercamiento a la praxis de la dirección musical, podríamos determinar que el rol fundamental de la persona que dirige tiene que ver con propender a un ordenamiento en un espacio-tiempo de las ejecuciones instrumentales de los músicos que dirige, a través de la marcación de impulsos proporcionales que sean claramente perceptibles. Esta idea deviene en un nivel práctico en la marcación de un pulso que permita unificar la construcción de la estructura musical entre varios actores. Como segunda premisa fundamental, encontramos en los manuales sobre técnica de dirección que la mano derecha se encargará de marcar el tempo y la mano izquierda de marcar entradas, dinámicas, indicaciones expresivas (Russo 1979; Scarabino 1989). Consideramos que esta mirada es un tanto simplista y puede llevarnos a ciertos equívocos al analizar la tarea del director o directora sobre el podio. Intentaremos demostrar que estas nociones son apenas un puntapié inicial en la construcción de la imagen de un rol que en la praxis se demuestra por demás complejo.

Hans Swarowsky afirmaba que el director (moderno, como el que se conoce desde el siglo XX) “fue inventado para dirigir grupos que ya no están en condiciones de oírse entre sí, y también para dar la entrada a instrumentos que tienen muchos compases de espera” (Swarowsky, 1988: 84). De esta manera, la tarea del director se basa en la única *necesidad ineludible* de conservar el tempo y con ello mantener juntos a la multitud de músicos. Bajo esta premisa, Swarowsky deslgora las obligaciones de un/a director/a en los siguientes puntos: la señal para empezar (anacrusa); indicación y conservación del *tempo*; interrupción del discurso del movimiento (calderones, cesuras); cambios de

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

tempo dentro de una pieza (siempre que esté exigido en una indicación); la señal para el final de la pieza. Toda materialización gestual que exceda a estos puntos no está negada absolutamente (aunque sea innecesario) y tiene que ver con conferir un énfasis plástico a los valores expresivos originales de la obra. La propuesta gestual de Swarowsky resulta unidireccional y con estricta relación a la partitura. Con posturas ontológicas sobre la música bien diferenciadas, Sergiu Celibidache propone una definición sobre la práctica de la dirección similar, aunque un poco más amable. Para él, la misión del director es la de aunar en un sólo criterio, en una sólo inteligencia, las múltiples formas de percibir, de pensar y de interpretar que puedan tener todos y cada uno de los miembros de un organismo musical. Para ello, se debe *expresar y transmitir* la música. Enrique García Asensio, alumno directo de Celibidache y que continúa su corriente de Fenomenología Musical aplicado a la dirección, va a afirmar que técnicamente, esto se materializa en un constante marcar de anacrusas (García Asensio, 2017: 13). En ambos casos se observa una intención de definir a la práctica de la dirección como una *representación* de una idea musical a través de lo que Swarowsky denomina como *movimientos simbólicos*.

Sin embargo, se pone en juego en la interrelación entre director/a e instrumentistas un proceso de semiosis que es importante analizar para detectar los diferentes elementos que componen la técnica de la dirección. Hablaremos de la propuesta de movimientos del/la director/a como una *conducta gestual*. “Las acciones realizadas por una persona en relación con un plan único, un programa consciente o subconsciente se denominan *conducta*”; “los movimientos que son portadores de determinados significados se denominan *gestos*” (Lotman 2000: 57-58). El análisis de la efectividad de una conducta gestual tendrá entonces que considerar el proceso de comunicación, la transmisión de mensajes no-verbales, variables de decodificación de ciertos códigos y convenciones. La semiótica nos permite un acercamiento profundo a las posibilidades de la conducta gestual al ser una “ciencia sobre el trato, sobre la transmisión de mensajes, sobre la comprensión y la incomprensión de otros seres humanos y de sí mismos, y sobre las formas de codificación sociocultural” (Lotman 2000: 57). Este abordaje nos permite a la vez observar un amplio espectro de codificación simbólica que excede a las intenciones que pueda tener un/a director/a en el proceso performativo. Existen entonces acciones (concientes o no) que componen una conducta gestual que puede leerse en el marco de ciertas convenciones.

De todas formas, en la práctica de la dirección acontecen gestos performativos que, aunque *a posteriori* puedan ser analizados desde su significado, en la situación de la experiencia se vivencian como tales,

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

autorreferenciales, causando *efectos* en los músicos. En estos casos los gestos no están en función de sus significados, sino que se vuelven performativos. Su lectura no puede realizarse en relación a su significado sino en relación a los *efectos* que produce. En este punto se redefine la relación entre la materialidad del gesto y su signicidad –significante-significado– y apelamos a la estética de lo performativo en la medida que dicha experiencia excede la capacidad de análisis de la semiótica.

El director y el primer espectador

Si tuviésemos que definir dónde comienza una pieza musical para orquesta, diríamos quizás que ante el primer sonido perceptible, o en el primer levare del director junto a una respiración colectiva. Pero qué pasa con el ensayo general previo a la ejecución en vivo. ¿El primer ensayo de esa música es simplemente un estadio de preparación o es parte de la interpretación musical? Para Swarowsky, el ensayo será esa situación en la que el director debe poner las cosas en orden. El ensayo se constituye como el espacio-tiempo en el que el director tiene la *oportunidad* de trabajar los pequeños detalles como la articulación, el fraseo, la agógica y “ponerlos en orden”, mientras que en la *ejecución* se ocupa de la Forma: “es decir, llevar el Todo a su dimensión temporal dentro del marco justo” (Swarowsky, 1989: 85). En este punto también encontramos similitudes con la postura de Celibidache, aunque en vez de “Forma”, y atendiendo al devenir fenomenológico de la música en el tiempo, se referirá a ello como “Discurso”. Para la técnica de la dirección basada en la Fenomenología Musical, el ensayo posee una *función estática* donde el director irá interrumpiendo el discurso musical para corregir y/o mejorar diferentes aspectos técnicos.

En palabras de Celibidache:

¿Qué es un ensayo? Es sólo un trabajo de memoria y conocimiento. Un ensayo no es la música. Un ensayo es la suma de un sin número de noes. No tan rápido, no sobre el fagot, no tan alto, no sin vida, no de esa manera, no, no, no, ¿cuántos noes hay? Billones! ¿cuántos síes? Sólo uno. El ensayo es siempre una función estática. La música sólo deja de serlo (estática) cuando se hace sin interrupciones, de arriba abajo, sea un ensayo o en un concierto. (en García Asensio, ,2017: 75)

Fischer-Lichte, a su vez, marcará una clara diferenciación entre *escenificación* y *realización escénica*. Para la autora, será en el proceso de escenificación en el que se pauten las estrategias con las cuales la producción performativa de la materialidad ha de llevarse a cabo. Se trata de una instancia de desarrollo y ensayo de decisiones sobre el “qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores” (Fischer-Lichte 2014: 371). Claramente, se establece como una instancia de *preparación* de la realización

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

escénica. Ésta última sólo acontece bajo la condición de la copresencia física de actores y espectadores. Considerando las oposiciones que se desploman en el acontecer de una realización escénica, como las relaciones de objeto-sujeto, actor-espectador, materialidad-signicidad y el cambio de roles que esto habilita, nos preguntamos si acaso las instancias de ensayo pueden superar su condición de estadio de preparación y condensarse como experiencia estética. ¿Acaso en las instancias de ensayo los productores de esas estrategias no vienen a presencia como actores y espectadores –a su vez– de un acontecer artístico?

Nos interesa pensar que existe un proceso de interpretación musical que incluye tanto situaciones de ensayo como de puesta en escena frente a un público porque nos habilita a revisitar el concepto de obra, por demás cuestionado actualmente. De esta manera, abandonamos esta relación dicotómica entre *ensayo* y presentación *en vivo* para pensar en un proceso –situado e histórico– donde la música se va construyendo a partir de experiencias transformadoras donde los roles –actor-espectador– van cambiando en un *bucle de retroalimentación*. Para reflexionar sobre la obra musical debemos pensar entonces en una *cadena de hechos* que incluyen acciones como la composición, el ensayo, la experiencia compartida con un público. Esta postura puede tener incidencia en nuestra cotidianeidad en tanto practicantes del arte, en la medida en que nos dejemos atravesar por las experiencias consideradas previas o de preparación –como la instancia de ensayo–, como una experiencia estética. Consideramos que la situación de ensayo abraza una condición de *ritual* en la medida que a través de la repetición buscamos la transformación de los intérpretes en la manera que se relacionan e interpretan una música, y una condición de *espectáculo* al constituirse como un escenario donde lo sonoro y lo visual interpelan a los músicos en el proceso de la interpretación musical como experiencia estética. Desde el punto de vista del director/a, en la situación de ensayo en tanto ritual, espectáculo y experiencia estética, los dirigidos se constituyen como un *primer espectador*. Esta primera relación de director-dirigido resulta unidireccional sólo en primera instancia para poner en marcha la maquinaria. Luego, esa relación se desdibuja. La acción en respuesta de los músicos frente a la propuesta del director o directora es fundamental y necesaria para que continúe el proceso de interpretación musical como acontecimiento. Más aún, estas acciones serán condicionantes frente a nuevas acciones que pueda proponer el/la director/a. En este juego, se desdibuja entonces la relación sujeto-objeto, considerando que el/la director/a es sujeto que acciona sobre el objeto –músicos– y su condición como emisores de sonido, y a su vez, los músicos interpretantes como sujetos “leen” las acciones de la persona que dirige, que condicionan de alguna manera su accionar. Ambas partes son sujeto.

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

Este enfoque sobre el ensayo como experiencia estética destierra la idea de un estadio de preparación, donde sólo se ensayan ciertas estrategias, modos y metodologías. El artista, el intérprete en este caso, de ninguna manera es ajeno a la experiencia del arte. No puede convertirse en un mero mediador, transmisor de mensaje, sino que se ve atravesado por la experiencia y se ve inmerso bajo todo punto de vista en el proceso de transformación que habilita la práctica musical. Es por ello que, aún en una situación donde no hay un público, como lo concebimos tradicionalmente, la música –y la práctica musical– acontece y habilita a la experiencia estética. Los casos con los que mejor podemos ejemplificar esta cuestión tiene que ver con los coros amateurs. En nuestro entorno proliferan los conjuntos corales conformados por personas que no dedican su producción profesional a esa actividad. En estos casos, el ensayo habilita momentos de experiencia estética, ritual y transformadora. Consideramos especialmente importante reflexionar sobre este aspecto, en tanto directores e intérpretes, para re-considerar la idea de que siempre nos “guardamos” algo –sobre todo en relación a la concentración y la entrega– para el momento del vivo, del encuentro con el público. Me pregunto cuántas experiencias transformadoras nos estaremos perdiendo por desarrollar la práctica bajo esta consigna.

El bucle de retroalimentación

Podemos observar un acuerdo generalizado en relación a la definición del rol de los/as directores/as en que incluye dos instancias básicas: una de estudio, análisis de las obras para la construcción de una imagen sonora mental y una de dar vida a la música, de concretamente hacer sonar la música. Se ha naturalizado que la función del/la director/a en relación a esas dos entidades sonoras –una en el imaginario, otra en la materialidad sonora– es la de llevar la “realidad” lo más cercana a esa imagen inicial, y con ese objetivo se vale de ciertas herramientas verbales y no-verbales para encaminar a los demás intérpretes en esa dirección. Celibidache hablaba a sus alumnos de la existencia de una Orquesta Sinfónica Celestial que está en la cabeza del director. Se trata de la *idealización* de la partitura por parte del/la director/a en una ejecución perfecta; la Orquesta Sinfónica Celestial nunca se equivoca, en su ejecución todo está equilibrado, todo perfectamente afinado. Con la conciencia de que tanto los instrumentos musicales, los músicos instrumentistas y los/las directores/as son imperfectos y falibles, la versión de esa orquesta imaginaria debe tenerse como objetivo para “traer a la vida” a la música. En ese proceso, Swarowsky afirma que el director “tiene que recorrer el camino que el creador ha recorrido desde la idea hasta la obra, pero a la inversa: desde la obra hasta la idea, desde el cuerpo a la célula”. De esta manera, la búsqueda no es la de “dar nueva vida” a la obra sino la de, a través de la ejecución, “sacar a la luz la vida

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

interior que le es inherente (Swarowsky, 1988: 82). Suele usarse la metáfora del *Maestro* como escultor; una vez construida esa imagen mental, el/la director/a irá trabajando con su cincel para dar forma a esa roca, acercándola al ideal sonoro inicial. Celibidache decía: “Cuando estoy delante de una orquesta, me siento como un escultor frente a un bloque de piedra; cuando ha dado todos sus golpes, queda, por ejemplo, una cabeza de hombre”(Celibidache 1994: 40).

Esta base conceptual pone el foco en la obra de arte, la pieza musical como punto de partida y fin último. Esta mirada deja de lado (o al menos menosprecia) los procesos interactivos entre directores/as y músicos en la construcción del fenómeno musical. Vemos reflejado ese problema en la metáfora del escultor, donde se considera a la realidad sonora que deviene de las acciones concretas de los intérpretes como un material inerte. Estas ideas dan cuenta de una práctica de la dirección como un hecho unidireccional y no consideran un hecho fundamental de la práctica musical que tiene que ver con la copresencia física de director y músicos, y todo lo que ello implica. Hablábamos más arriba de una relación de cosujetos marcando que esa unidireccionalidad no es tal. Pensada en este sentido, la dinámica de ensayo no será simplemente la articulación de ciertas estrategias de trabajo por parte de los/las directores/as, sino que estará regulado por un *bucle de retroalimentación* entre directores/as y músicos. Fischer-Lichte propone el concepto del bucle para analizar la medialidad de las realizaciones escénicas:

Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio (Fischer-Lichte 2014: 78).

Así como planteábamos más arriba la existencia de gestos performativos que generan efectos en los músicos, sus respuestas plasmadas en acciones que devienen en sonoridad serán influencia inevitable a posteriores acciones del/la director/a. Este bucle en constante cambio irá generando contagio e influencia a las conductas gestuales y de indicaciones verbales de un lado, y a las acciones de producción de sonido por el otro. Existen en el movimiento del bucle de retroalimentación micro-procesos de *cambio de roles* a partir de los cuales se redefinen constantemente las relaciones entre todos los actores activos en la instancia de ensayo. De acuerdo a Fischer-Lichte, estos procesos de democratización sólo pueden “[...] alcanzarse si algunos renuncian al poder y a los privilegios para que otros puedan acceder a los mismos” (2014: 102). Estas reflexiones no sólo nos ayudan a comprender el fenómeno sino que trae aparejado una toma de postura que de ser adoptado por directores deviene en

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

una forma totalmente diferente de desarrollo de estrategias para la práctica de la dirección. La forma en que un/a director/a se posiciona frente a esta realidad puede darnos la noción de dos grandes grupos de directores a los que Fernández Rojas llama *dirección orquestal de tercera persona* por un lado y *dirección orquestal de segunda persona* por otro.

La dirección de tercera persona se enmarca en un modelo comunicativo de tipo monológico en el que el director se proclama la única autoridad en el ámbito normativo orquestal y procura cumplir su función interpretativa tratando a la orquesta como algo que tiene que cumplir con las pautas que él ha establecido en su diseño de la interpretación, normalmente basándose en códigos legislados externos a la misma. Es decir, eso o ellos –la orquesta– debe hacer esto –su interpretación. Es así una comunión de primera y tercera persona. Por otro lado, la dirección de segunda persona es de tipo dialógico, y considera que nosotros –la orquesta y el director– tenemos que lograr una interpretación musical apropiada tanto desde la partitura como desde nuestras circunstancias (incluidos los criterios interpretativos del propio director). Resulta obvio que en ambos modelos o clases de perspectivas para diferentes prácticas hay interacción cara a cara y relaciones de segunda persona, así como de tercera persona (referencia a la partitura, p. e.); es entonces en la atención al entorno y en el proceso interpretativo donde radica el motivo de la denominación usada aquí. (Fernández Rojas 2014: 172)

La comunidad

Comentábamos más arriba sobre la posibilidad de pensar a la música –y la práctica musical– como acontecimiento. Tia DeNora en su propuesta de la *música como acción* argumenta que, como arte que se despliega en una performance, la música ocurre (DeNora 2002/2012) y de ese modo va a devenir en un medio constitutivo de la vida social. DeNora va a proponer que la música, considerada como acontecimiento performativo y como medio gestual, *habilita* a experiencias extra-musicales al entrar *en acción*. La condición “gestual” de la música refiere a la materialidad de la música y su capacidad de transportar determinados significados o causar efectos –vemos como en la definición de DeNora se amplía la visión sobre lo gestual que proponía Lotman, ya que no sólo considera su capacidad como portadores de significado sino que *habilita* a su vez la posibilidad de causar efectos–. La música como gesto entra en acción en la medida en que el receptor haga otro tanto a partir de la misma. Entra en acción cuando la materialidad musical, por vía de los gestos, sirve de alguna manera para la organización de una acción. En este sentido, cuando opera como recurso para la realización de cosas, la música *habilita* cosas. “La música *habilita* cosas cuando se percibe en ella o su ejecución alguna propiedad de lo extramusical -de modo tal que se la percibe “haciendo” la cosa que señala- y cuando se actúa sobre esas percepciones” (DeNora 2012: 197). En su

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

argumentación, DeNora va a proponer que el ritmo habilita a diferentes movimientos en la medida que es percibido como una *descripción* de tipos específicos de movimiento. Aquí podríamos ver un claro ejemplo de la autopoiesis del bucle de retroalimentación en acción a partir de la gestualidad de la materialidad musical. La conducta gestual del/la director/a no puede basarse simplemente en el estudio inmanente de una partitura y el diseño de una coreografía a partir del mismo, sino que debe necesariamente considerar la gestualidad de la materialidad sonora que está llegando a sus oídos y su cuerpo. Un gesto del/la director/a no puede ser unívoco, sino que acontece en relación a un gesto sonoro, y visceversa. En este sentido, la gestualidad de la materialidad sonora habilita a ciertos movimientos del/la director/a, en tanto acontece como una descripción de ciertos tipos específicos de movimiento.

Por otro lado, DeNora describe un estilo de canto colectivo particular de Mongolia para demostrar como la música puede servir como recurso para crear categorías conceptuales. En ese caso, donde la forma particular de canto produce sobretonos como consecuencia del choque de las diferentes voces, ese acontecimiento musical habilita a pensar en el concepto de *comunidad* en la medida en que el todo es más que la suma de sus partes. En este punto resulta interesante cómo no sólo nos habilita a pensar en el concepto de comunidad, sino cómo el percibirse como comunidad en su accionar común, va a causar efectos en sus acciones concretas individuales. Esto tiene a partir del bucle de retroalimentación incidencia en el resultado sonoro de la práctica musical en conjunto. En el acontecer de la música –la práctica musical performativa–, al entrar la música en acción, ésta habilita a los músicos instrumentistas a poner en acto una fuente externa de arrastre, a partir de la materialidad de la música que irá transformándose a partir de la autopoiesis del bucle de retroalimentación y a su vez habilita a todos los agentes como cosujetos a constituirse –aunque sea fugazmente– como comunidad.

Los procesos de cambio de roles como motor del bucle de retroalimentación pueden observarse también en la relación actor-espectador. Considerando en otro nivel de análisis al director y los músicos como unidad –sea orquesta, coro u otro tipo de ensamble– salen a flote los procesos de intercambio e influencia entre elenco y público. Existen muchos casos en los que el cambio de roles ocurre de manera clara y visible. Se trata de experiencias de espectáculo en las que, sin querer poner en el foco de discusión la relación de los artistas y el público con el hecho escénico como es el caso de muchas *performance* –arte de acción–, se involucra al público activamente. Es una práctica cada vez más habitual en Argentina que los coros propongan al público su participación con percusión corporal, o cantando algún canon u ostinato. En estos casos el director sirve de nexo, involucrando al público y aplicando estrategias pedagógicas para que el espectador pueda convertirse en actor a través del

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

aprendizaje y ejecución de algún fragmento musical.

De todas formas, aún en un escenario a la italiana, delimitando los tiempos y espacios de acción de intérpretes musicales y espectadores, sin participación evidente y observable a simple vista por estos últimos, existen influencias más sutiles a la realización escénica por parte del espectador que le otorga un rol activo en la misma, y que tendrán efecto en las acciones de director/a y músicos.

Podríamos nombrar en primera instancia los ejemplos más evidentes de esto último. Es totalmente esperado el público aplauda en los lugares acordados por convención. De todas formas, el ritmo, la articulación –acentos– e intensidad de esos aplausos dan información sobre la recepción del programa y puede influir –muchas veces inconcientemente– en el devenir interpretativo de los músicos. Por otro lado, la cantidad de público en relación porcentual a la capacidad de la sala, suele motivar más o menos a los intérpretes y puede influir en la concentración. En un plano más consciente y netamente de tarea técnica por parte de los/las directores/as, la diferencia de cantidad de público generalmente varía la acústica de una sala, por lo que conlleva a tomar decisiones interpretativas en relación a las articulaciones y al *tempo*. Si bien, esto último puede parecerles que contenga cierta lógica, existen posiciones contrapuestas con respecto a ello. Swarowski planteaba que el *tempo* se obtiene siempre con “seguridad infalible” del estudio de la partitura y “de ningún modo depende de bagatelas tan a menudo apostrofadas como el tamaño de la sala y del grupo que interpreta, o del pulso o cualquier otro valor de la personalidad del intérprete” (Swarowsky, 1989: 62). Celibidache en cambio, atendiendo a la percepción del fenómeno sonoro, va a considerar que los factores externos a la partitura, en la medida que afecten la percepción del sonido, deben ser considerados en las decisiones interpretativas. García Asensio avanza en este sentido, al proponer que una vez dilucidado a partir de las configuraciones de la partitura, el *tempo* se verá “afectado” por la acústica de la sala.

Sumado a lo anterior, lo que le ocurre al público frente al acontecimiento, puede ser percibido por los artistas e influir en el curso del mismo. Así como la música es percibida no sólo auditivamente sino como experiencia corporal, las respuestas a estos estímulos como flujos de energía son percibidos a través de la experiencia física por los intérpretes y ponen en movimiento el bucle de retroalimentación en otro nivel al analizado anteriormente.

(...) el bucle de retroalimentación autopoietico no sólo se genera y se mantiene por acciones y modos de comportamiento observables de actores y espectadores, esto es, visibles y audibles, sino también a través de la energía que circula entre ellos. (Fischer-Lichte 2014: 123)

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

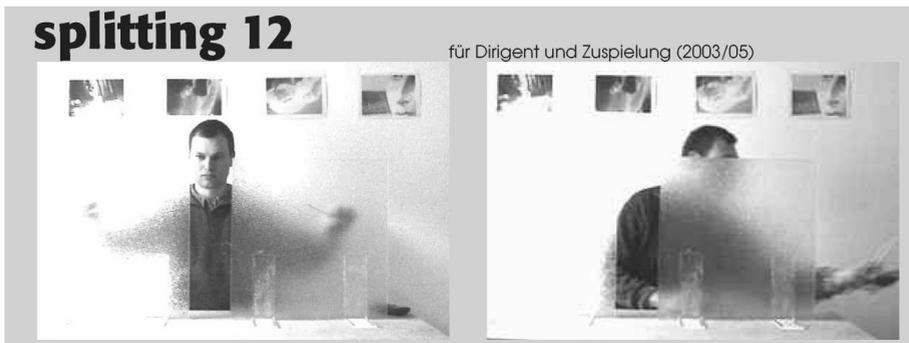
Lic. Hernando Varela

Consideraciones finales

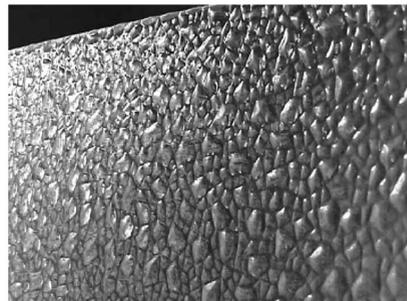
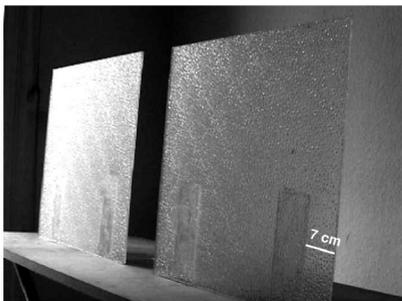
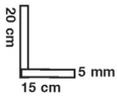
Hemos verificado cómo las experiencias artísticas como la de *splitting 12* nos habilitan a reflexionar sobre una práctica del arte –en este caso la dirección musical– y cómo la Estética de lo Performativo de Erika Fischer-Lichte se nos presenta como un valioso aporte teórico y metodológico para el abordaje de estas cuestiones. Consideramos de vital importancia la reflexión sobre la práctica de la dirección en pos de actualizar los debates, poniendo en tensión visiones y paradigmas que se presentan vigentes pero parecieran responder a otras épocas. En relación a los conceptos desarrollados en este artículo, consideramos que debemos comenzar a pensar la práctica de la dirección musical no sólo desde la comprensión y transmisión de los textos musicales de los que se nutre sino también de su función de concientizar el movimiento del bucle de retroalimentación, que incluye tanto músicos como público y genera una *comunidad* por un tiempo limitado –lo que dure el hecho escénico– para generar a través de su performance una distribución energética en relación a sus objetivos –o posibilidades–.

El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela



Michael Maierhof



Gespielt wird mit zwei sticks, Esstäbchen aus Plastik (Abb.) ca 16 cm lang, spitz zulaufend und 4-kantig)/
Playing with two plastic chop sticks (see photo)

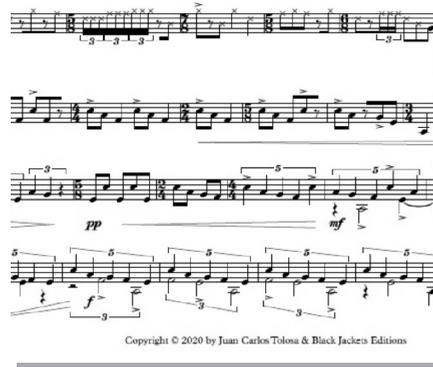


El bucle de retroalimentación en la práctica de la dirección musical

Lic. Hernando Varela

Bibliografía

- CELIBIDACHE, S. (1994). *La dirección orquestal según Sergiu Celibidache*. Madrid: Revista Amadeus N.º 25, pp. 40-44.
- DE NORA, T. (2002 -2012) “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810” en Benzecry, Claudio E. (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- FERNÁNDEZ ROJAS, P. (2014) “Normatividad, conocimiento y agencia en el arte de la dirección de orquesta. Un ensayo Wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca”. En *Thémata. Revista de Filosofía* N.º 51. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 168-188.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004 -2014) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- GARCÍA ASENCIO, E. (2017) *Dirección Musical. La técnica de Sergiu Celibidache*. Valencia: Piles Editorial de Música.
- LOTMAN, I. (2000) *La Semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GALLO, J. A. / GRAETZER, G. / NARDI, H. / RUSSO, A. (1979). *El director de coro*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- SCARABINO, G. (1989). *Bases conceptuales de la dirección orquestal*. Buenos Aires: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.
- SWAROWSKY, H. (1979 -1989) *Defensa de la obra*. Madrid: Editorial Real Musical.



**A partir de los retazos de
materialidad en los sedimentos de
la memoria.**

La ritualidad de la performance compositiva

*From the scraps of materiality
in the sediments of the memory.*

The ritual of compositional performance

**Mónica Gudemos en diálogo con Juan
Carlos Tolosa**

Título: A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria.

La ritualidad de la performance compositiva

Autores: Mónica Gudemos en diálogo con Juan Carlos Tolosa

Curriculum abreviado: Mónica Gudemos: Universidad Nacional de Córdoba, Secretaría de Ciencia y Tecnología. Coordinadora de investigación del Centro de Producción e Investigación en Artes. Musicóloga y antropóloga con amplia trayectoria, especializada en etno-arqueomusicología, análisis musical y estudios sociales del arte latinoamericano con proyectos activos en Argentina, Chile, Perú, Uruguay, España y Alemania.

monica.gudemos@unc.edu.ar

Abbreviated Curriculum Vitae: Mónica Gudemos: National University of Cordoba, Secretariat of Science and Technology. Research coordinator of the Center for Production and Research in Arts. Musicologist and anthropologist with extensive experience, specialized in ethno-archeomusicology, musical analysis and social studies of Latin American art with active projects in Argentina, Chile, Peru, Uruguay, Spain and Germany.

monica.gudemos@unc.edu.ar

Curriculum abreviado: Juan Carlos Tolosa: Universidad Nacional de Córdoba, Secretaría de Ciencia y Tecnología. Compositor, pianista, director artístico y musical de reconocida trayectoria nacional e internacional, especializado en estética musical contemporánea. Con proyectos activos en Argentina y Bélgica, principalmente, además de numerosas colaboraciones en diferentes formaciones latinoamericanas y europeas de música contemporánea.

juancarlostolosa@gmail.com

Abbreviated Curriculum Vitae: Juan Carlos Tolosa: National University of Cordoba, Secretariat of Science and Technology. Composer, pianist, artistic and musical director of recognized national and international trajectory, specialized in contemporary musical aesthetics. With active projects in Argentina and Belgium, mainly, in addition to numerous collaborations in different Latin American and European contemporary music formations.

juancarlostolosa@gmail.com

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

Resumen

En este ensayo reflexionamos sobre el proceso de producción de Los Pasajes, obra de Juan Carlos Tolosa compuesta para este propósito. Lo hacemos desde una perspectiva semiótica que nos permite profundizar en el concepto de resemantización musical y su comprensión compositiva en la previsión de los campos «liberados» por el compositor a la improvisación, entendida ésta como fenómeno estético.

Palabras clave: Composición musical, percepción, distorsión discursiva

Summary

In this essay we reflect on the production process of Los Pasajes, a work by Juan Carlos Tolosa composed for this purpose. We do it from a semiotic perspective that allows us to delve into the concept of musical resemantization and its compositional understanding in the forecast of the fields "liberated" by the composer to improvisation, understood as an aesthetic phenomenon.

Keywords: Musical composition, perception, discursive distortion.

1. Introducción

En composición musical, situarse en los bordes de la percepción cultural y establecer el diálogo a partir de una concepción distorsiva del discurso fractaliza el sentido de comunicación en niveles equívocos. Niveles que pueden discurrir por una lógica de interpretaciones rizomáticas y al mismo tiempo canalizar procesos de inhibición por la sola incompreensión. Entre ese tender hacia una consecución incierta, aunque lógica, y esa tracción inhibidora, aunque no inhabilitante, se genera una fuerte tensión materializada en su propia inestabilidad. Inestabilidad por la cual el concepto de obra, en tanto hecho sónico (sensu Murakovsky, 2000), se complejiza en su significante material, en su artefactualidad (Re, 2014); (Re y Berti, 2011), a partir de las múltiples gestualidades sonoras (incluidas las emergentes de su propia semanticidad/dessemanticidad). En esa dinámica gestual la obra musical, en tanto realidad sensible, se resignifica por su naturaleza polisémica e intangible (Fubini, 2004), que no necesariamente remite por evocación a otra realidad discernible, lo que no significa que no la haya “en el contexto total de los fenómenos sociales” (Re, 2014: 10), citando a (Mukarovsky, 2000: 91-94) e incluso en la dimensión emocional de la memoria asociativa (sensu Magariños

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

de Morentín 2007) que en cada individuo se proyecta perceptualmente.

Por la fugacidad de sus eventos, el hecho musical puede igualmente resignificarse como un acto performático que, en el sentido en que Fischer-Lichte lo comprende, se agota o proyecta en su actualidad, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación [in der Autopoiesis der feedback-Schleife, 2017: 127] o en lo que consideramos la retroacción continua de su transfiguración.

Para profundizar al respecto, proyectamos en el marco del proyecto SeCyT-UNC Las Ritualidades de la Performance (2018-2022) una producción musical que pudiera admitir interlocutores externos y una interpelación semiótica (dada desde su emergencia como idea hasta su socialización a público), prestando particular atención a la toma de decisiones en sus procesos técnico-operativos. Así surgió *Los Pasajes* (2020), obra de Juan Carlos Tolosa articulada en cuatro Diálogos que se fue configurando como testigo de su propia bitácora.

La invitación que Juan Carlos Tolosa recibió del XXIII Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea (Complejo Teatral de Buenos Aires) nos pareció la ocasión propicia para ensayar metodológicamente el abordaje analítico que veníamos desarrollando en el proyecto de investigación semiótica en artes que ambos integramos. Conceptualmente, los aportes epistemológicos de Erika Fischer-Lichte en su *Ästhetik des Performativen* [Estética de lo Performativo] nos permitieron tender las primeras líneas de aproximación reflexiva.

El proceso de producción comenzó en simultáneo con el diálogo con el que fuimos interpretando e interpelando la idea compositiva. Una idea cuya emergencia se fundamentó a partir de las tres concepciones embrionarias con las que Tolosa define su estilo:

a) La música pensada y trabajada como energía, aquella que se genera en el acto mismo de la producción sonora, en la propagación de las vibraciones acústicas en el espacio, en la incidencia perceptiva tan emotiva y evocativa a los sentidos como inteligible al análisis; aquella energía capaz de retroalimentarse en la propia ritualidad de la performance compositiva.

b) El sonido concebido como posibilidad múltiple de texturas vibratorias, tan inasible y fugaz como incidente en la percepción física y emocional.

c) El intérprete como músico/performer en el acto de hacer música y en su interacción gestual con los públicos posibles.

Al considerar las implicancias de estas concepciones embrionarias en su multiplicidad de posibilidades operativas, se instaló la necesidad de reflexionar, por un lado, sobre los niveles distorsivos que pueden darse a partir del

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

surgimiento de fenómenos aislados, posibilitados pero no siempre previstos en su alcance técnico, conceptual y perceptual por el compositor y en los que el músico/performer asume en la actualidad de cada interpretación sus propias decisiones y crea sus propios «umbrales» perceptuales e interpretativos (Varela 2022). Por otro lado, de reflexionar sobre el hecho por el cual los campos «liberados» por el compositor a la improvisación, entendida ésta como fenómeno estético (Nanz, 2011), suelen ser consciente o inconscientemente cada vez más «controlados» en el acto compositivo, promoviendo la generación de niveles distorsivos como recurso compositivo, como insumo. Se nos planteó, entonces, la problemática de los procesos de desemantización en la lógica discursiva (procesos emergentes en la dinámica desbordada de lo imprevisible en tensión con lo establecido), que relacionamos con la problemática de auto-referencialidad [Selbstreferentialität] tratada por Fischer-Lichte (auto-referencialidad que en nuestro trabajo es puesta igualmente en tensión a través de una copresencia [Ko-Präsenz] de poéticas actuantes).

2. La procesualidad del acto compositivo

La producción musical Los Pasajes se proyectó desde el comienzo en diálogo con otras composiciones convocadas al XXIII Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea, por lo que fue necesario comprender sus propias bitácoras poéticas y discriminar aquellas líneas discursivas con las cuales establecer los hiperlinks. Las obras vinculadas en diálogo fueron: Traces IV (2006) de Martín Matalón, B&LB (2017) de Santiago Santero y Study #1 (2006) de Claudio Baroni. A su vez, la propuesta compositiva se abrió «en tiempo real de socialización» a través de un diálogo performático que el compositor entabló con el percussionista, quien asumiría en el estreno de la obra las últimas decisiones musicales.

Escrita para un gran orgánico de percusión (Gongs, Tam-Tam, Thundersheet, Platillos, Marimba, Vibrafón, Woodblocks, Anvils, Cencerro, Bongó, Tom-Toms, Gran Cassa) y pensada performáticamente para el brillante percussionista Bruno Lo Bianco, Los Pasajes fue concebida como una composición musical, cuyo lenguaje se fue definiendo desde la matriz de apertura polisémica con la que surgió su idea. En efecto, Tolosa la pensó como una obra en diálogo con otras, como una posibilidad de interlocución con las demás poéticas actuantes en el mismo ciclo de conciertos. Por lo tanto, lo que él propuso fue un planteo argumental que adquiriría consistencia significativa en el proceso mismo de interacción discursiva. Pero dicho planteo no sólo se

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

formuló en función de esa interacción, sino que le otorgó al intérprete (específicamente a Bruno Lo Bianco en la instancia del estreno) el rol significativo de abrir el diálogo, semantizando con su propia «identidad poética» los diferentes módulos operativos (de acciones y técnicas) previstos por el compositor para la primera parte de *Los Pasajes: Introducción. Diálogo con Bruno Lo Bianco*. Esto es, que la primera «sonoridad actuante» disparadora de la interlocución de esta obra fue asumida por las decisiones del intérprete en un proceso improvisatorio en tiempo real, aunque la lógica primaria de consecución haya sido dispuesta por el compositor. Si bien es cierto que la composición en su totalidad es atravesada conceptual e ideológicamente por una ritualidad performática que, pese a las determinaciones de la escritura, se impone en su permanente devenir transformativo, es en este primer diálogo en el que dicha ritualidad se manifiesta en su esencia más primaria, más gestual y procesual que Tolosa piensa y concibe a partir de una oralidad implícita; más inestable e indefinida, más apartada y cercana a la vez de la primera intención del compositor; más poéticamente permeable cual membrana semiosférica en el sentido lotmaniano. Es en este diálogo en el que el intérprete, el músico/performer, es actor co-autor en esta primera instancia de socialización a público como en las sucesivas. Por esta razón, cada vez que la obra sea socializada por un músico/performer diferente (e incluso el mismo) será nueva, será actualizada en su resemantización (en su nueva configuración, aún aquella que “se instala por la pérdida de contenidos semánticos”, al decir de Zecchetto, 2011: 127) y describirá una nueva performance transformativa, una nueva ritualidad.

Lo innovador en este proceso creativo es que Tolosa, partiendo de una única audición de las obras de Matalón, Santero y Baroni, respectivamente, trata de ponerlas en diálogo a partir de lo que él refiere como «la difusa parcialidad de sus recuerdos». Esto es, a partir de una deliberada desarticulación de las mencionadas obras como modelos simbólicos, quedándose sólo con algunos de los «retazos de materialidad» que su auto-referencialidad discriminó mnemotécnicamente y utilizó como recursos compositivos. Entonces, en la primera instancia o «movimiento» del proceso de resemantización que Zecchetto (2011: 128-129) especifica sucintamente, Tolosa comienza a partir de un registro individual que ya es parte de un proceso compositivo que, por su propia naturaleza, deja liberados los campos en copresencia para que el músico/performer los actualice cada vez, resignificándolos. En este sentido es que ambos coincidimos en que esa misma «liberación» de los campos su Selbstreferentialität entra en tensión con la copresencia contemplada.

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

2.1. La ritualidad de la performance improvisatoria y el gesto de la oralidad

Así, a medida que componía Los Pasajes, Tolosa definía pautas de transferencia no de una obra, sino de un acontecimiento (sensu Fischer-Lichte 2011: 62) «claramente previsto en sus imprevisibilidades», como él refiere, tensionando el concepto mismo de improvisación. Pautas en diálogo que integrarían la partitura con la misma especificidad con la que se escriben los signos musicales en el pentagrama. Así, para el primero de los Diálogos, especificó:

I – Introducción. «Diálogo con Bruno Lo Bianco». Se trata de una improvisación que debe durar entre 3 y 5 minutos incluida la sección final obligatoria. Utiliza un set de instrumentos que es «relativamente abierto»:

- a) 3 a 5 gongs de alturas diferenciadas
- b) 1 Thunder sheet
- c) 1 a 3 platillos con alturas diferenciadas
- d) 1 Tam-Tam grave

(percutores, baquetas y accesorios: baquetas blandas, duras [eventualmente varias] superballs, mazo de gong y tam-tam, arco, 1 woodblock [ver módulo c]).

Que el set sea «relativamente abierto», significa que pueden utilizarse todos los instrumentos (a, b, c, d) o trabajar con un mínimo de tres opciones de letras en total, incluido el Tam-Tam (d). El Tam-Tam es el único instrumento obligatorio en Introducción.

En este primer set, cada tipo de instrumento tiene un «módulo» con las acciones y técnicas con las cuales podrá «improvisar» el percusionista:

A. Módulo para 3 a 5 gongs de alturas diferentes

- 1) Ejecución tradicional del instrumento.
- 2) Percutir con la maza de gong al mismo tiempo que con una baqueta dura sostenida muy ligeramente de manera que cuando el gong vibre, roce la superficie de la baqueta dura, produciendo sonidos iterados. ¡La baqueta dura no percute el gong!
- 3) Friccionar el gong sobre distintas partes y a diferentes velocidades con una o más baquetas «superball» de diferentes tamaños.
- 4) Raspar rápidamente el instrumento con un percutor de triángulo o símil.

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

B. Módulo para Thundersheet

- 1) Utilizar el arco (distintas velocidades) sobre la parte superior de la lámina con diferentes grados de presión. De vez en cuando puede (o no) apagar repentinamente la resonancia.
- 2) Frotar con la superball, recorriendo con la misma la superficie de la Thundersheet. Variar dicho recorrido, como si estuviese dibujando.
- 3) Golpes secos y aislados a ambos costados de la Thundersheet (con la superball o con baqueta dura).
- 4) Sacudir la lámina.

C. Módulo para 1 a 3 platillos con alturas diferenciadas

- 1) Usar el arco constantemente sobre el platillo y acercar un woodblock hacia la vibración del platillo generando sonidos iterados.
- 2) Mientras el platillo «se activa» con el arco, apoyar el cuerpo del woodblock sobre el platillo; ir cambiando de ángulo de apoyo del woodblock sobre el platillo a distintas velocidades, de manera a obtener armónicos siempre diferentes.
- 3) «Rolls» con un par de baquetas muy blandas dal niente y al niente con diferentes curvas dinámicas.
- 4) Apagar la resonancia suave o abruptamente.

D. Módulo para Tam-tam (grave)

- 1) Frotar con el arco el instrumento.
- 2) Raspar rápidamente la superficie del instrumento o los costados del mismo con un percutor de triángulo o símil.
- 3) Ejecución tradicional del instrumento.

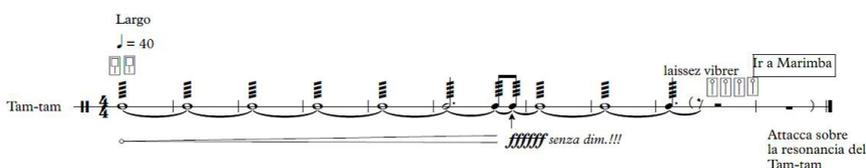
A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

Finalmente, exige:

IMPORTANTE: La improvisación debe terminar con la línea de Tam-tam que se observa a continuación:

FIGURA 1. I - Introducción. Diálogo con Bruno Lo Bianco [fragmento]



(Tomar 4 baquetas blandas de marimba *Attaca* a: II – Diálogo con *Traces IV* de Matalón)

El músico/performer podrá utilizar cualquiera de los puntos enumerados en cada «módulo» e incluso desarrollar la idea sobre uno o varios puntos (o todos, siempre que lo propuesto esté «al servicio de la lógica discursiva» de dicha improvisación, como Tolosa especifica). Se sugiere trabajar principalmente sobre sonidos de larga duración (no excluyente) con armónicos complejos. El compositor marca incluso la duración de esta «improvisación», estableciendo 3 minutos como mínimo y 5 minutos como máximo, aproximadamente.

Ante estas primeras consignas operativas, surgió la pregunta acerca del sentido performático con el que se planteaba compositivamente la procesualidad improvisatoria y el margen de resemantización que se le permitía al músico/performer desde su propia construcción poética. Más aún cuando Tolosa lo insta a desarrollar la idea siempre que sus elecciones y decisiones “estén al servicio de la lógica discursiva”. Entonces, ¿Quién define dicha lógica discursiva? ¿Ambos, compositor y músico/performer? La idea de la cual se parte, ¿Plantea la coautoría del hecho artístico? ¿Cuál es la medianera que separa el acto compositivo del acto de su interpretación?, ¿Existe esa medianera o el acto compositivo se continúa naturalmente en su socialización a público? ¿Es la partitura con sus consignas sólo una guía procesual en la que los sentidos se van definiendo con cada instancia de resemantización?

En sus consignas, como creador y músico de oficio, Tolosa no sólo especificó qué hacer, sino cómo hacerlo. Para ello utilizó una modalidad gestual en la transferencia de la información que hace que de su texto emerjan texturas semióticas verbales y no verbales más propias de la realidad

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

coloquial, tautológica y evanescente de la oralidad como refiere Mostacero (2004: 54) y, por qué no, de la lúdica espontaneidad de los desbordes. Su texto verbal y musical es una composición que invita al músico/performer a situarse frente a él para «ver» cómo se hace y «jugar» a partir de las reglas, con todas aquellas estrategias que puedan darse espontáneamente durante la performance.

Al reflexionar con Tolosa al respecto, tratando de profundizar en el análisis de las estructuras de su discurso musical y de su discurso verbal, es notable constatar que él no deja de hacer música cuando «habla» de su música (y de otras músicas), articulando incluso formalmente sus observaciones, como si los textos de *Los Pasajes* se complementaran compositivamente con la gestualidad de su explicación. Gesticula como si estuviese percutiendo un idiófono en una sección específica de su partitura, da señales al músico/performer que visualiza en su mente mientras explica uno de los puntos enumerados en sus «módulos»; por momentos parece probar con sus dedos el grado de dureza de las baquetas antes del acto de percusión, se corrige a sí mismo como si no hubiese interpretado bien alguna parte y vuelve a la señal de la cual había partido, señalando con sus dedos el punto exacto en la partitura para continuar a partir de él. Cuando termina, guarda los bocetos de su composición como el director da vuelta el folio final de la partitura al terminar un ensayo. Esa misma gestualidad es la que se observa en sus consignas para establecer el diálogo en *Improvisación* y es la que exige al músico/performer, cuya corporalidad asumirá el acto de comunicación con los públicos posibles desde la resonancia de su propia emotividad y las decisiones de su propia identidad poética. Por lo pronto, podríamos decir que Tolosa plantea desde su gestualidad compositiva una performance transformativa en la que él deviene performer y se instala en copresencia [Ko-Präsenz] con los posibles músicos/performers que asumirán su obra en el futuro. Entonces, hablamos de una copresencia no necesariamente física como aquella que Fischer-Lichte trata en la acción escénica, dada entre actores y espectadores (*die mediale Bedingungen von Aufführungen in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern*, 2017: 58), sino de una permanentemente actualizada, que no necesita, como aquella, la temporalidad del acontecimiento para constituirse. A su vez, esa copresencia se instala entre el compositor frente a su propia idea en devenir compositivo y a los futuros «retazos de materialidad» de su emergencia primera. Todo lo cual nos lleva a comprender perceptualmente la copresencia performativa, en este caso, como dada en procesualidad y no en la eventualidad. No pierde la fugacidad y lo inasible de la naturaleza de la acción, por el contrario la potencia en sus múltiples posibilidades de manifestación. No hablamos, por cierto, de una

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

copresencia «diferida» o «mediada», puesto que en cada performance se dará nueva y «en vivo» [entre el músico/performer y los públicos posibles (copresencia física) y entre el músico/performer y el compositor (copresencia no necesariamente física) a través de la gestualidad consignada en la partitura, generándose en ambos casos el bucle de retroalimentación autopoiético [die autopoietische feedback-Schleife] al que antes nos referíamos.

2.2. El juego de la distorsión organizada como acción compositiva

El compositor, entonces, se asume aquí como músico/performer de su idea mientras la argumenta retórica y poéticamente desde las texturas sonoras, esto es, mientras la compone y la hace surgir como discurso musical. Al reflexionar sobre el proceso compositivo de Los Pasajes, mientras dicho proceso transcurría, Tolosa comentó que:

El procedimiento de escritura consistió en escuchar una sola vez [poniendo énfasis en esta aclaración con un gesto imperante que literalmente «subrayó» sus palabras] Traces IV de Matalón, Study #1 de Baroni y B&LB de Santero. Luego me grabé improvisando yo mismo sobre ese sedimento de mi imperfecta memoria con respecto a cada una de esas obras (y esa única escucha) [vuelve a remarcar esta condición, ahora sotto voce], reconstruyendo mis improvisaciones y modificándolas a su vez. Si bien en el estreno se escuchará la obra «tal cual» está escrita, se espera que en el futuro el intérprete se salga un poco de la ruta, interpretando aproximadamente lo que está escrito, algo así como cuando un actor dice «con sus propias palabras» y no exactamente las palabras que están escritas en la obra. Distorsión de la oralidad. Volver a contar la historia. Volver a contar el cuento. La obra interpretada se termina percibiendo como retazos de lo que fue originariamente la misma... retazos de otros retazos.

Resultó interesante constatar en su explicación el rol múltiple que asumía mientras tomaba decisiones. Era público de las obras con las que establecía el diálogo y era compositor/performer y director en el proceso de interlocución perceptual y creativa ante tres discursos compositivos, tres identidades poéticas diferentes e indisolublemente complementarias en su propia producción. En efecto, podríamos incluso hablar de una copresencia de roles asumida por Tolosa en su relato en forma auto-referencial, coexistiendo como público e intérprete, puesto que después de escuchar las obras de Matalón, Baroni y Santero improvisó sobre los retazos de sus materialidades, distorsionándolos como insumos para su propia producción; y como compositor y director, puesto que compuso a partir de sus improvisaciones,

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

previando los campos liberados a la acción del intérprete e indicándole con precisión qué y cómo hacerlo.

Entonces, operativamente, Tolosa se impuso como regla una sola audición, tratando de evitar así una mayor pregnancia mnemónica técnico-analítica a la que como músico estaba expuesto, para luego improvisar y componer a partir de los sedimentos de su memoria. Esto es, sedimentos de evocaciones técnicas, emotivas y experienciales que su creatividad y oficio organizaron musicalmente. Esta primera instancia en su proceso compositivo fue un juego, pero no un juego ingenuo. Como compositor se expuso a sí mismo al diálogo con las materialidades y las poéticas subyacentes en las obras interpeladas y lo proyectó en los rizomas de su experiencia, construyendo así en la distorsión de sus propios modos de componer, de sus propias maneras de resemantizar musicalmente. En este punto es donde, después de reflexionar sobre lo acontecido, coincidimos con Tolosa en que se equivocaba al pensar que su obra se escucharía en el estreno «tal cual estaba escrita», puesto que no fue concebida para ser interpretada ni percibida de esa manera, sino en la distorsión de sus gestualidades en tanto acontecimiento, en la permeabilidad que los campos liberados en copresencia pueden alcanzar, aún cuando estuviesen configurados según las pautas exigidas. Nació como polisémica estructura de retazos mnemónicos y así se constituirá a sí misma en su continuo devenir en cada performance transformativa (sensu Fischer-Lichte, 2011-2017). Será “nueva” cada vez.

Igual distorsión afectará el devenir de cada una de sus partes a partir de la interpelación que emerja entre la naturaleza compositiva de los retazos de cada una de las obra que la conforman estructuralmente (FIGURAS 2, 3 y 4), precisamente porque la identidad poética con la que Tolosa las puso en diálogo se resiste naturalmente a una percepción unívoca.

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

FIGURA 2. II – Diálogo con Traces IV de Matalón, para marimba de 5 octavas [fragmento].

The image shows a musical score for marimba, measures 14 to 20. Measure 14 is marked 'A Tempo' with a quarter note equal to 54. The score includes dynamics like *pp subito* and *mf*, and features triplets and slurs. Measure 16 is marked 'Un poco más rápido' with a quarter note equal to 66. Measure 17 is marked 'Más Lento' with a quarter note equal to 50. Measure 18 is marked 'A Tempo' with a quarter note equal to 54. The score includes various rhythmic patterns and dynamics.

Copyright © 2019 by Juan Carlos Tolosa & Black Jackets Editions

FIGURA 3. III – Diálogo con Study #1 de Baroni, para 2 anvils (de altura muy diferenciada), 1 ópera gong, 1 cencerro, 1 flexatón, 4 woodblocks (de altura muy diferenciada), bongó, 3 Tom-toms (de altura muy diferenciada), Gran Cassa y vibráfono [fragmento]. Set de percusión 2: ver ubicación de las percusiones en FIGURA 5.

The image shows a musical score for percussion, measures 35 to 41. Measures 35-40 are for two anvils (2 Anv.), a vibraphone (Vib.), and a percussion set (Perc.). The score includes dynamics like *f*, *mp*, and *mf*. Measures 41-46 are for two anvils (2 Anv.), a percussion set (Perc.), and a vibraphone (Vib.). The score includes dynamics like *p*, *f*, *pp*, *mf*, *ff*, and *mp*. The score includes various rhythmic patterns and dynamics.

Copyright © 2020 by Juan Carlos Tolosa & Black Jackets Editions

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

FIGURA 4. IV – Diálogo con B&LB de Santero, para 4 woodblocks (de altura muy diferenciada), bongó, 3 Tom-Toms (de altura muy diferenciada), Gran Cassa [fragmento]. Set de percusión 2: ver ubicación de las percusiones en FIGURA 5.

49 R.S.
Perc. *fff* *pp sub.* *f* *pp sub.* *f*

56 *ff* *mf*

63

70 *ff* *pp* *mf*

77

Copyright © 2020 by Juan Carlos Tolosa & Black Jackets Editions

FIGURA 5. SET 2, para III y IV – disposición de percusiones en el pentagrama y línea.

2 Anvils

Percusión

Vibráfono

Gran cassa Tom-toms Bongó Wood blocks Flexatón Cencerro Ópera Gong

Identidad poética que se aprecia en el ámbito acústico en el que las sonoridades se expanden, en el juego de definición/indefinición de alturas y en las densidades tímbricas «habitadas» por gestos percusivos que se comprenden a la audición como aliteraciones que van estableciendo en el discurso niveles de sentido; en la profunda espectralidad que logran las dinámicas jugando al límite del desborde; en las métricas enmascaradas, por

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

momentos tan inasibles como impredecibles, cuidadosamente «previstas» en una proyección rizomática de agógicas que se instalan musicalmente en permanente pugna con la comprensión del discurso. Perceptualmente, se asiste a un estado de distorsión tan espontáneo como sutil y violento y, al mismo tiempo, discernible en su «lógica coherencia». Una lógica que contiene en sí misma «puntos de fuga», esos campos liberados a la improvisación que generan nuevos ámbitos de energía en sus mismas fronteras. El concepto compositivo de distorsión se asume entonces como percepto de un estado en permanente cambio, que nos desplaza culturalmente del tradicional consenso de obra al de acontecimiento.

4. A manera de coda

Cuando Los Pasajes alcanzó el estado de socialización a público y asistimos a su inmaterialidad discursiva, tan «material» en su incidencia perceptual como concreta en su evocación dialógica, las palabras del compositor Helmut Lachenmann cuando analizó el canto sospeso de Luigi Nono replicaron en nuestra memoria como una sentencia: “La pieza estaba totalmente controlada por un proceso racionalista; pero, al mismo tiempo, resultaba emocionante, lo cual es más irracional”. No es porque Los Pasajes responda a parámetros determinantes como, por ejemplo, el «uso burocrático» de la Serie de Fibonacci (según Lachenmann) que Nono resolvió en aquella composición, sino porque se había conjugado en ella una dialéctica planteada desde su misma irresolución, determinándose un estado procesual en permanente actualización. Los Pasajes deviene de pre-textos compositivos con poéticas propias, mediados por la copresencia que Tolosa se impuso en tanto público como compositor en pleno proceso mnemónico de transferencia resemantizada. Esa polisemia que habita en sus bases conceptuales y operativas traccionará permanentemente las fuerzas de cohesión discursiva, poniéndolas en tensión. Tensión que será asumida e interpelada cada vez por un músico/performer a partir de su propia identidad poética, de sus propias gestualidades expresivas, pero siempre en copresencia física y cultural con los públicos posibles y en copresencia no necesariamente física con el mismo compositor, que aún seguirá indicándole desde la partitura gestualidades percusivas “como si estuviese dibujando”.

Entrevista con Helmut Lachenmann III/IV (21 de octubre de 2015) - Consultada el 15 de enero de 2020 en <https://www.mundoclasico.com/articulo/28018/Entrevista-con-Helmut-Lachenmann-IIIIV-21-de-octubre-de-2015>

A partir de los retazos de materialidad en los sedimentos de la memoria. La ritualidad de la performance compositiva

Mónica Gudemos /Juan Carlos Tolosa

Bibliografía:

- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). Estética de lo performativo. Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción: Óscar Cornago. Madrid: Abada Editores, S.L.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2017). Ästhetik des Performative. Erste Auflage 2004. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- FUBINI, ENRICO (2004). Música y lenguaje en la estética contemporánea. Traducción: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza música.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, JUAN (2007). La semiótica de los bordes. Tópicos del Seminario 18: 97-112.
- MOSTACERO, RUDY (2004). Oralidad, escritura y escrituralidad. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación 5 (1): 53-75.
- MUKAROVSKY, JAN (2000). Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky. Traducción de Jarmila Jandová. Colombia: Plaza & Janes Ed.
- NANZ, DIETER A (Ed.) (2011). Einleitung in Aspekte der Freien Improvisation in der Musik. Hofheim: Wolke Verlag Recuperado el 23-09-2022 de <https://www.wolke-verlag.de/wp-content/uploads/2018/06/Dieter-Nanz-Aspekte-der-freien-Improvisation.pdf>
- RÉ, ANAHÍ ALEJANDRA (2014). Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas. Dossiê Literatura e Artes em Contato. Revista de Literatura, História e Memória 10 (16): 9-23.
- RÉ, ANAHÍ Y AGUSTÍN BERTI (2011). Artefactos, objetos técnicos y objetos estéticos: por una adecuación de conceptos. En Lawler, D. y D. Parente (Comp.) Actas II Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica: Artefactos, intenciones y agencia técnica. Centro REDES, Centro de Estudios sobre Ciencia, Desarrollo y Educación Superior (edición en CD- ROM). Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana. Recuperado el 20-09-2022 de <https://es.scribd.com/document/381340512/Anahi-Alejandra-Re-y-Agustin-Berti-2011-Artefactos-objetos-tecnicos-y-objetos-esteticos-Por-una-adequacion-de-conceptos-pdf>
- VARELA, HERNANDO (2020). Adecuación, expansión y ruptura. La técnica gestual de dirección musical en composiciones de los siglos XX y XXI. Revista 4'33" Revista on line de investigación musical 9 (19): 33-53. Recuperado el 12-07-2022 de <https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/12>
- ZECCHETTO, VICTORINO (2011). El persistente impulso a resemantizar. Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas 14: 127-142.



**Fiesta y performance.
Pliegues y polifonías en la sexta edición del
Mercado del Arte Contemporáneo**

*Party and performance. Folds and polyphonies in the
sixth edition of the Contemporary Art Market*

Mgter. María Soledad Roqué Ferrero

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo.

Party and performance. Folds and polyphonies in the sixth edition of the Contemporary Art Market.

Autora: Mgter. María Soledad Roqué Ferrero

Curriculum abreviado: María Soledad Roqué Ferrero, Doctoranda en Artes, Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea, Licenciada en Comunicación Social y artista visual. Docente-investigadora, autora de diversos textos académicos y educativos. Es profesora Adjunta del Área de Tecnología Educativa (FCS) y Asistente del Seminario de Nuevas Tecnologías (FCC) de la Universidad Nacional de Córdoba.

soledadroque@gmail.com

Abbreviated Curriculum Vitae: María Soledad Roqué Ferrero, Doctorate in Arts, Master in Communication and Contemporary Culture, Graduate in Social Communication and Visual Artist. Teacher-researcher, author of various academic and educational texts. She is an Adjunct Professor of the Educational Technology Area (FCS) and Assistant to the New Technologies Seminar (FCC) at the National University of Córdoba.

soledadroque@gmail.com

Resumen

En este artículo reflexiono acerca de la emergencia de la performance en la sexta edición de la Feria Mercado de Arte Contemporáneo llevada a cabo entre el 17 y el 22 de agosto de 2018 en la Plaza San Martín de la Ciudad de Córdoba, Argentina. Concibiendo la performance como hecho artístico (Fischer-Lichte, 2016) y como proceso social (Féral; 2003; Schechner, R.; 2000) se propone la identificación de las poéticas de la performance puestas en juego en el contexto de esta Feria, entre lo oficial y los espacios emergentes; y el análisis, en términos de *teatralidad*, de las políticas culturales y las prácticas artístico-estéticas devenidas entre los *pliegues* del mercado (Schechner, 2000), entre la feria y la *fiesta*.

Palabras Clave: Performance. Políticas culturales. Estética. Mercado de Arte Contemporáneo. Fiesta.

Summary

In this article I reflect on the emergence of performance in the sixth edition of the Mercado de Arte Contemporáneo Fair held between August 17 and 22, 2018 in the San Martín square in the City of Córdoba, Argentina. Conceiving the performance as an artistic fact (Fischer-Lichte, 2016) and as a social process

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

(Féral, J; 2003; Schechner, R.; 2000), it is proposed to identify the poetics of performance put into play in the context of the Fair, between the official and emerging spaces; and the analysis in terms of theatricality of cultural policies and artistic-aesthetic practices developed between the folds of the market (Schechner, 2000), between the fair and the feast.

Key Words: Performance. Cultural policies. Esthetic. Mercado de Arte Contemporáneo. Feast

Introducción. Contexto, antecedentes y enfoque

La sexta edición de la Feria Mercado de Arte Contemporáneo -MAC-, que tuvo lugar entre el 17 y el 22 de agosto de 2018 en el Cabildo y la Plaza San Martín de la Ciudad de Córdoba organizada por la Secretaría de Cultura y la Dirección General de Desarrollo y Cooperación Cultural de la Municipalidad de Córdoba junto a la Fundación Pro-Arte, se presentó como una plataforma de expansión y articulación que pretendió *tender puentes* entre esferas muchas veces contrapuestas, como son las políticas culturales, las prácticas artístico-estéticas y las instituciones mercantiles. Conforme a un contexto de crisis político-económica desalentador, esta intencionalidad se lee como un objetivo oficial definido desde el rol curatorial¹ con el fin de abrir el juego a lo emergente en un constante diálogo con lo tradicional, acercando el arte a públicos no especializados (extra-académicos y extra-mercantiles), así como también hacia nuevos temas y horizontes de participación local, provincial, nacional y latinoamericana.

El análisis de estas emergencias, entendidas asimismo como acontecimientos performáticos, permitirá poner en diálogo y tensión la trama urdida entre las políticas culturales y las prácticas artísticas y estéticas devenidas *entre los pliegues* de la sexta edición del Mercado de Arte Contemporáneo conjugando alrededor de los espacios en los que *la performance tuvo lugar*, temporalidades y espacialidades superpuestas entre lo tradicional, lo emergente y lo alternativo. Por un lado, para la comprensión de tales emergencias en constante tensión con lo alternativo, en tanto “reserva de oposición, de impugnación a lo dominante” (Martín-Barbero, 2003:107) retomo a Martín-Barbero (2003), quien señala que es posible diseccionar la topografía de las formaciones culturales en tres estratos; lo arcaico, lo residual y lo emergente. Mientras que lo arcaico es objeto de rememoración, y lo emergente, lo nuevo; el sustrato de lo residual es no-uniforme, y se conforma entre lo que ha sido incorporado a la cultura dominante y lo que se resiste a ella; lo alternativo. “La diferencia entre arcaico y residual representa la posibilidad de superar el historicismo sin anular la historia y una dialéctica del pasado-

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

presente, sin escapismos ni nostalgias” (Martín Barbero, 2003: 107). De modo que, a la luz de las lecturas de la política y la historia cultural, esas capas o estratos y las diversas temporalidades que les subyacen “no deben considerarse como envolturas objetivas de los hechos sociales” sino como “el producto de construcciones sociales que aseguran el poder de unos (sobre el presente o el futuro, sobre sí mismos o sobre los otros) y conducen a los otros a la desesperanza” (Chartier, 2005:53). En diálogo con Foucault en el texto de referencia, Chartier (2005) reconstruye a Braudel para rescatar la brutalidad del acontecimiento de las fauces de la historia -de la “escoria de los hechos”- y lo sitúa en el marco de las transformaciones de las relaciones de dominación. Así, según el autor: “las fuerzas que están en juego en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha. No se manifiestan como las formas sucesivas de una intención primordial; tampoco se presentan con la apariencia de un resultado” (Foucault en Chartier, 2005: *ibid.*), sino que aparecen siempre en el azar singular del acontecimiento.

La concepción de la performance como hecho artístico (Fischer-Lichte, 2016), como acontecimiento, y como proceso social, en términos de teatralidad (Féral J., 2003; Schechner, R.; 2000; Fischer-Lichte, 2016), habilita un recorte peculiar de este objeto de abordaje. Contando como antecedentes los estudios de Gudemos y de la Precilla (2018), de la Precilla y Alessio (2018) y González (2015), quien retoma a Schechner (2000) para diferenciar lo que *es* performance y lo que *puede estudiarse como* performance², se plantea un análisis que intenta conjugar ambos enfoques. La indagación de la performance en relación con las prácticas artísticas y estéticas puestas en juego en el contexto de una Feria local de Arte Contemporáneo- y más allá del mundo de las artes visuales- no sólo abre el diálogo con los estudios culturales, sino también con una perspectiva más amplia, que la concibe como un campo que no tiene límites fijos (Schechner, 2000), como un campo des-disciplinar (Gudemos y de la Precilla, 2018)³. Desde esta mirada y conforme al supuesto de que en todo accionar sobre el mundo operan relaciones de fuerza, “los Estudios de performance posibilitan examinar el mundo actual en términos de teatralidad y, desde esta perspectiva, la investigación social es enriquecida con nuevas problemáticas” (González, 2005: 2). Este enfoque implica, pues, un acercamiento “a los puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares dispersos, separando y conectando seres humanos y telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo” (Schechner, 2000: 19) y habilita en términos de esta aproximación, una concepción de los *mundos del arte* en tanto “formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (López Cedeño, 2014: 10): las prácticas artísticas y las prácticas estéticas⁴.

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

Por tanto en este trabajo se entiende que la emergencia de la performance como hecho artístico y como espacio o plexo de articulación, constituyó una de las notas diferenciales de la sexta edición del MAC, adquiriendo una polifonía de sentido.

Se trabaja esta hipótesis entorno a los ejes *territorio/género/producción* y *fiesta/feria*, en tanto y en cuanto fueron tematizados explícita e implícitamente desde el rol curatorial, intentando ponerlos en tensión en la trama urdida entre las políticas culturales y las prácticas artísticas y estéticas impulsadas. Focalizo este análisis en los actores: estado, galerías y casas de arte, performers y colectivos emergentes, artistas y público/s participante/s. Sobre el *estado* y las políticas culturales, interesa especialmente distinguir entre los agentes oficiales de las Secretarías Municipales y el rol curatorial desempeñado por el *street artist* -según su propia definición- Elián Chali, en relación con el objetivo de diálogo con lo emergente -puesto en intención para esta edición-, con relación a ediciones antecedentes, afinadas en lo arcaico-tradicional. Con respecto a las *galerías* y *casas de arte*, interesa particularizar, en relación con la histórica estructura del MAC, el lugar ocupado por aquellas que participaron en la organización de las prácticas artísticas y estéticas ligadas a las performance, tanto en el espacio oficial (espacios de exposición y circuitos de circulación de la Feria), como en sus locaciones alternativas (espacios culturales y festivos). Con respecto al rol de performers/artistas y a las prácticas estéticas, interesa -en su doble juego de participantes actores y públicos-, suponer algunos sentidos construidos con respecto a las estratificaciones y espacialidades que habían resultado problemáticas o cuestionables en ediciones anteriores, tales como las ferias de 2016 y 2017. En esta dirección se juega la tensión entre lo emergente y lo alternativo, en tanto residual.

Estratificación y circulación. Desde lo local/tradicional hacia lo emergente/federal.

Entendiendo que “las convenciones regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos”, siguiendo a Becker (2008: 49) describo algunas acciones que en el marco de la Feria *hicieron al arte posible*. Es viable analizar ciertos tópicos de la producción (objetivados tanto en los niveles de jerarquización de galerías y artistas como en las formas de organización y distribución del espacio) y recepción (en el sentido de la organización del espacio público y las subjetividades), en las que el Estado interviene con el objetivo de entablar ciertos diálogos y desbaratar tensiones entre lo oficial, los espacios alternativos locales y lo tradicional. Siguiendo a Becker (2018) se puede advertir, en principio, que al *estado* “le interesan los fines por los que se moviliza a la gente para la acción colectiva” en su deber de

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

“permitir la producción de los objetos y eventos que constituyen el arte, así como proporcionar una cuota de apoyo” (2018: 23). También se observan las actividades de respuesta y apreciación (“construcción de públicos”) y las de “creación y mantenimiento de la “razón de ser” de las mismas, es decir, su justificación estética y filosófica para la prensa y la sociedad.

En relación con los tópicos propuestos, es plausible observar, en 2018, un desplazamiento de la intención de la Feria desde lo *local/tradicional* (lo arcaico en términos de Martín Barbero, 2003) hacia lo *federal/emergente*, en contraste con sus objetivos de 2013: “apoyar la producción local con respecto al mercado del arte en Buenos Aires”⁵ cuando la feria inició con una estructura altamente estratificada, orientada principalmente al público de galerías tradicionales. En las sucesivas ediciones, la zona consolidada como “Crespo” -en honor al artista local Carlos Crespo, fallecido en 2010- se dispone en la carpa central del evento sobre la explanada del Cabildo de Córdoba, mientras que las Casas de arte y Galerías emergentes, se ubican en el primer piso del edificio, una zona menos accesible en términos de circulación y visibilidad, denominado sector “Bonino”, en homenaje al artista villamariense Jorge Bonino (1935-1990). Este sector que nace inicialmente alternativo -entendido como aquello que habiendo sido incorporado a la cultura dominante, se resiste a ella, según Martín-Barbero (2003: 105)- y fuera percibido por la prensa como un espacio para “el nuevo galerismo cordobés”, va consolidándose hacia 2018 como “la contracara autogestionada y emergente del *status quo* de Zona Crespo, que suma 22 espacios frente a los 15 de 2017, cuando se generó una controversia por los excluidos de la convocatoria”⁶ (Mattio, 2018, 17 de agosto). Para ese mismo año, se consolidan 5 zonas que abordan transversalmente diferentes aspectos conforme a la política del programa y a su objetivo federal. Además de “Crespo” y “Bonino”, “Liberada” y “Editada” surgen en 2017, y “Diálogo de colecciones” en 2015, dando mayor participación a galerías del interior y de las provincias, así como de Latinoamérica⁷.

A nivel de la configuración espacial y conceptual, se puede inferir que la sexta edición del MAC busca simbolizar la expansión, no sólo con la inclusión de mayor cantidad de galerías, de colectivos y de artistas en cada zona, sino con una apertura de criterios. Cuestión que se observa a través de tres mecanismos; la promoción ente secciones (de zona “Bonino” a “Crespo”); el corrimiento del sentido desde lo local a lo translocal y federal; y la integración de artistas, performers, colectivos y casas de arte emergentes en nuevos y resinificados espacios. Así, “Zona Liberada” adquiere un sentido de potenciación de lo local y *lo emergente* que supera los referentes abocados a las artes tradicionales -la pintura, el grabado y la escultura- y radicados en la capital cordobesa. En este contexto, es notable cómo emerge la performance junto a una diversidad de disciplinas que incluyen nuevos lenguajes: instalaciones, talleres, etc.⁸

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

El estado y el rol curatorial. Entre la performance y el espacio público

Originariamente este evento organizado por la Municipalidad de Córdoba “se planteó como un motor de promoción del mercado de las artes visuales del interior con el objetivo de generar una plataforma de visibilidad para la producción cordobesa y nacional y, en ese sentido, fomentar y sumar políticas públicas de apoyo” (Clarín, 2013, 20 de septiembre). En contraste, la propuesta conceptual 2018 -asentada en los abarcadores ejes *territorio, género y producción*- proyecta desde la palabra oficial, de su curador Elián Chali, un evento que “supera la mirada auto-dirigida, reivindicando al arte como forma de participación política” contando con una “pluralidad de temas abordados y de participantes” y “una experiencia de feria tolerante, abierta y amena” (E. Chali, 28 de septiembre de 2018). Entendiendo que “la relación entre el dinero y el arte siempre ha sido ambigua” (Hobsbawm, 1998: 503) consideramos que esta intención pone en tracción las miradas mercantilista y academicista -que suponen diferentes enfoques curatoriales que la Feria ha adquirido en anteriores ediciones⁹- y que en esta edición, se proyecta en clara oposición. “Busco cuestionar eso del acopio material. Hacer cuadros, vender cuadros. Hay nuevas formas de hacer arte que un poco atentan contra eso, la performance por ejemplo”, “vos podés vender un registro, pero la experiencia no la podés encapsular” (Sgarella, 18/8/2018). Con respecto al lugar ocupado por la performance, continúa el curador Elián Chali:

(...) Cuando me convocaron para que ocupe este cargo, consideré de extrema necesidad hacer una lectura coyuntural rigurosa. Estamos atravesando una realidad sociopolítica que empuja a muchos sectores a poner el cuerpo en la calle, creo que si la feria no interpelaba desde ese punto, iba estar haciendo ojos ciegos a un asunto que desborda. A la ocupación del espacio público hoy, la considero esencial para la lucha social, por lo tanto, señalar esa forma y en ese contexto, era una un modo de responsabilizar al arte y a los artistas sobre su función e impacto en el mundo que vivimos, y además, de posicionarnos en un dispositivo no-comercial que reivindique una experiencia efímera como forma de cuestionamiento al mercado, como así también implicaba abrir el juego no sólo a públicos participantes, si no también artistas y activadores que no forman parte de la escena de modo permanente. También construimos un sentido de performance expandida, en la que puedan funcionar talleres u otras actividades que nos permitan acercarnos al transeúnte que utiliza la plaza, además de entrar en campos de lecturas distintos que sean accesibles. (Chali, comunicación por E-mail, 28/9/2018).

Numerosas son las aristas que se desprenden de la fuente citada. No obstante el escueto objetivo de esta presentación, me detengo en la intención de apertura y resignificación del espacio público ligada a cierta estética de lo performativo

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero

y en clara contravención con la coyuntura político-económica y socio-cultural del país¹⁰. En una dirección, la apertura se consagra como ocupación de la Plaza San Martín con la mudanza del tradicional “Auditorio” anteriormente situado en el Cabildo Histórico a una nueva carpa en la plaza denominada “Ágora” que nace como “un gesto al debate público y horizontal”. En otra dirección, la misma se traduce en un proceso de autosubjetivación en donde el género, el territorio y la producción permean la calle y los cuerpos; como la performance. Entonces ¿Cómo leer estas “voces de historias nunca antes contadas” dialogando en la plaza y convocadas desde “un mercado”?

Polifonías y poéticas de las performances oficiales, emergentes y alternativas

Desde el enfoque teórico propuesto, se torna relevante el lugar que adquiere la mirada performática en la doble perspectiva analizada. En una primera línea, sobre lo que *es performance* y el sentido que le es atribuido contemplando diferentes propuestas, espacialidades y también temporalidades que invitan al público a una participación durante toda la jornada de la feria, se observa que las mismas avanzan sobre el espacio público, interactuando entre la explanada de la plaza, el cabildo y las redes sociales en tanto ágora virtualizada. No obstante, en el espacio público lo emergente se torna “residual”, siguiendo a Martín-Barbero (2003) ya que se integra a lo oficial, o dominante. Entre stand y stand, entre la carpa y la plaza, entre las salas del Cabildo y en la calle, se programaron cuatro performances y una instalación: “Puntos rojos”, “Fetiche”, “Escrivido”, “Draformarte”, “Sala para estar” (*Figura 1*). Convocadas desde la curación de la “Zona Liberada”, las mismas invocan a colectivos, actores y elencos con diferente inserción institucional, o ninguna, movilizados alrededor de temas sensibles como el género, el territorio, los cuerpos y subjetividades en relación con el mercado y la transversalidad de la producción en diferentes lenguajes. Interesa rescatar una de ellas porque se inserta en el espacio de la plaza y porque se erige como poética de la misma feria. *Puntos Rojos (Figuras 2 y 3)* “alude a la marcación que se hace a las obras de arte vendidas en las galerías, apela a la diversidad de cuerpos que se expanden y apoderan del territorio, no sólo como imagen, sino como presencia” (Valdez, 2018).

En relación con el análisis de espacialidades y temporalidades, es notorio observar cómo las representaciones estéticas se vuelven significantes y permiten graficar ciertas ritualidades contemporáneas que emanan las performances. La emergencia y construcción de estas figuras poéticas son estudiadas por Schechner (2000: 77) en términos de erupción y procesión en relación con el análisis de procesos rituales tomados de los circuitos de caza paleolíticos, los ceremoniales y el teatro moderno. Haciendo analogía de las

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

erupciones que se asemejan a la estructura de un tipo de acontecimiento callejero, por ejemplo un accidente, el autor señala que “no es el accidente mismo lo que reúne y mantiene al público. El interés se mantiene con la reconstrucción o reactuación de lo ocurrido” (Schechner, 2000:77), con las interacciones (¿Qué pasó? ¿Cómo fue?, etc.). En este sentido, es posible entender el carácter performativo de esta acción estética al instalar, en pleno espacio público, un signo de interrogante en torno al propio sentido del mercado del arte contemporáneo. Interrogante que no se puede responder a menos de involucrarse en “lo que está sucediendo dentro de la carpa”. El otro caso señalado por el autor, son las procesiones. En una procesión -que es una especie de peregrinación- señala: “el suceso sigue una trayectoria prescrita; los espectadores se reúnen en el camino y la procesión se detiene en ciertos lugares designados donde se realizan performances” (Schechner, 2000: 6). Los stands de las galerías, por ejemplo, pueden llevar a pensar todo el diseño de montaje de la Feria como una acción performativa en donde la procesión es clave. Lo que se hace en ese lugar es lo opuesto de una erupción: está bien planeado, ensayado, ritualizado” (2000: 78): son los espacios tradicionales entendidos como esferas mercantiles en el marco de la espacialidad de lo oficial -la carpa, zona “Crespo”- y en el Cabildo -“Bonino”-. Así, marcando el ritmo entre el espacio público y el mercado, la Feria se presenta a sí misma *como performance*. Este es el segundo nivel de análisis.

Tomando estas figuras estéticas o poéticas se considera que las mismas constituyen modelos del ritmo performático de la sexta edición del MAC. Combinadas como partes de un sistema coherente, pueden dar cuenta de los cruces entre emergencias y oficialismos, actores mercantiles y tradicionales, y sus resistencias: lo alternativo. Con respecto a lo alternativo, entendido como lo que se resiste a la integración en lo dominante, diremos que la figura de la erupción también aconteció, más allá de la “Zona liberada”, entre ciertas acciones performáticas que, de modo extra-programático, presentaron una diversidad de locaciones y recorridos en clara contravención con lo establecido como dominante, si se lo concibe como promovido desde el ámbito oficial (el rol curatorial, el marco gubernamental de la Feria). Estas erupciones, a diferencia de otras ediciones del MAC, impregnaron el espacio artístico marginal de la mano de algunas *casas de arte* participantes y no participantes de la Feria, a modo de satélites auto-convocados, aunque no oficiales; lugares éstos donde se observaron articulaciones y sentidos estéticos con una intención eminentemente performática (Figuras 3, 4 y 5).

El director de “Bastón del Moro”, una de las galerías autoexcluidas del MAC en 2016 y que se mantuvo al margen del evento desde entonces, dio lugar a la acción *Fiesta y Sangría. Sirviendo al arte*: “Siendo coherente conmigo y lo que me pasa, salió la idea de denunciar un poco que no es que a nosotros nos

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

sirve que esté la institución, sino al revés. Si nosotros no estamos no hay institución” (G. Mauro, comunicación personal, 28 de septiembre de 2018). Al finalizar la charla el artista señaló: “Vino gente del MAC, pero más que todo fue una fiesta de *Bastón del Moro*”. En el contexto de la entrevista Mauro relató: “Se comunicó Natalia Albanesse -la directora de Desarrollo y Cooperación Cultural de la Municipalidad- y me dijo “Si Bastón del Moro no va al mercado, el mercado viene a Bastón” y me invitó a participar. Le dije: lo que te puedo ofrecer es la parte humana, una fiesta.” (Comunicación personal, 28 de septiembre de 2018). En otra casa “Flores, Arte & Ocio”, se proyectó una fiesta “en el marco de Mercado de Arte Contemporáneo” con dos acciones como antesala: *Danza de apareamiento del sábado de río* de Vladimir Ojeda y *Como atar un coso* a cargo de Guido Ignatti, un artista bonaerense convocado por un Stand de Zona Crespo que decidió abrirse con esta alternativa. En palabras del performers: “Se auto-generó un poco la cosa, va con un poco de intención. Fueron voluntades que se fueron sumando” (G. Ignatti, comunicación por Chat, 20/9/2018)

Polifonías entre los pliegues del MAC. De feria a fiesta.

Se puede advertir que *como performance y a través de la performance* la sexta edición de la Feria del Mercado del Arte Contemporáneo se descentraliza en una polifonía de eventos satélites autogestionados, aunque no ignorados -o quizás provocados o inducidos- por los agentes estatales, lo que adquiere un carácter altamente significativo. En palabras de Elián Chali:(...) la feria como gran evento en una ciudad, suele tener la capacidad de convocar grupos de personas de distintos puntos del país y utilizarse esos días como plataforma de exposición, por fuera del evento en sí; en otras palabras, se generan contenidos paralelos, periféricos, contrapuestos, etc., como reacción a esto mismo. Lo peligroso es cuando todos los contenidos y actividades que se desprenden o generan son deglutidos por el gran evento y se monopoliza el discurso (Chali, 28/9/2018)

Desde el punto de vista de las políticas culturales y las prácticas artísticas, entendida *como performance*, la feria cristaliza espacial y temporalmente como un centro conceptual del arte, y en este caso, también de ocupación significativa del territorio de la ciudad, lo que podría leerse como una de las estrategias de horizontalización y diálogo promovidas desde la curación, para reforzar el carácter público y abierto de la misma por sobre otras ediciones, en las cuales su forma de estratificación oficial fue cuestionada. Asimismo, la polifonía de dicho surgimiento en forma de acontecimientos performáticos alternativos, paralelos, espiralados, superpuestos, puede leerse siguiendo a Schechner (2000) como *pliegues* entre el mercado y los mundos del arte

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

cordobés, entre el mercado y el espacio público, entre las políticas culturales y las prácticas artísticas y estéticas.

Desde otro punto de vista, el carácter liminal de dicha emergencia de la performance *a través los pliegues* de la feria y las *casas de arte alternativas*, como acontecimiento o espacio de articulación de sentidos, espacialidades y temporalidades contrapuestas, puede leerse asimismo en términos de una *estética de lo performativo* como la manifestación de una fisura dentro del mismo mercado (Feria), entendida como *fiesta*. Los *pliegues* señalan aquí el residuo de una estética que se presume en pugna ya que conceptualmente no están al borde, no son marginales, sino liminales:

(...) están en los centros reales y conceptuales de la sociedad, como las arrugas en la faz de la tierra. Son lugares para esconderse, pero sobre todo señalan zonas de inestabilidad, disturbio y cambios potencialmente radicales en la topografía social (...) pero cuando se cruza el umbral de visibilidad y 'estabilidad', la arruga se plancha y los artistas -y otros que necesitan el ambiente de pliegues- se mudan a otros pliegues o crean uno nuevo" (Schechner, 2000: 83).

La *fiesta* es entonces el sustrato de esa polisemia entre las políticas culturales, sus estratigrafías y las situaciones disruptivas que emergen y accionan *otra cosa*. La fiesta es el resultado de una suma de erupciones, entendidas como las figuras poéticas puestas de manifiesto a través de diferentes niveles performativos en pugna ya que, son esas polisemias que se organizaron y reorganizaron en sustratos a partir de los objetivos curatoriales ("nuevos públicos", "pluralidad de temas y participantes", "una feria amena y tolerante", "los contenidos paralelos, periféricos, contrapuestos", etc.) las que, finalmente, detonan desde una situación disruptiva como manifestación de algo alternativo, liminal. Adquieren la eventualidad de la inminencia.

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María. Soledad Roqué Ferrero



Flyers para difusión



Instalaciones: "Puntos rojos".



Figura 3 "Fiesta y sangría. Sirviendo al arte",



Figura4. "Danza de apareamiento en una tarde de río"



Figura 5. "Cómo colgar un coso".

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

1. En palabras de su curador, el MAC intentó constituirse en: “un lugar de encuentro y un espacio de cruces comprometidos y confiados en que la feria puede ser un terreno de expansión, distribuir esfuerzos entre el galerismo y los contenidos periféricos” (Sgarella, 2018).
2. Siguiendo a Schechner (2000) se dice que “algo es performance cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es” (Schechner, 2000: 13), no obstante vivimos en un ambiente donde también puede decirse que “todo es performance: del género al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana”, en el cual “se hace política de un modo que es difícil separar el efecto y la sustancia”, “todo se construye” (Schechner, 2000: 11).
3. Objetivo que entronca con el programa de investigación: “Las ritualidades de la Performance. El hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte desde una mirada local”. Gudemos y de la Precilla SECyT. FA. (2018) y con el tema de Tesis Doctoral que avanza sobre la estética de lo performativo en relación con las figuras poéticas de la virtualidad: Roqué Ferrero, M. S. (2018) “Virtualidad y nuevas sensibilidades. Cartografías estéticas de lo virtual en los mundos del arte contemporáneo”, proyecto de Tesis Doctoral, Doctorado en Artes, FA. UNC.
4. Entendidos como un continuum semiótico desde una mirada que relee a Becker (2018) retomando a Lotman (Lotman en López Cedeño, 2014) en este trabajo y en el marco de mi proyecto doctoral, estos mundos no se circunscriben al conjunto determinado de convenciones temáticas, estilísticas y formales atravesadas por patrones rutinarios de acción colectiva que “comprenden la actividad conjunta de una serie de personas” (Becker, 2008: 17), los que serían propios de las prácticas artísticas, sino que abarcan también el plexo o las articulaciones que los y las integran como un entramado de sentido o de significaciones sensibles que las hacen visibles e inteligibles: las prácticas estéticas. En este sentido se conciben en un continuum “(...) completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (López Cedeño, 2014: 10).
5. “Tras el cierre de una exitosa edición en Buenos Aires, en la que se vendieron 650 obras –más de 3.000.000 de pesos en ventas– llega ahora la edición de Eggo, Mercado de Arte de Córdoba, impulsada por la Municipalidad de la Ciudad y la Asociación de Galerías de Arte (AAGA)” (Revista Ñ, 2013, 20 de septiembre).
6. En 2016, 3 galerías (sobre 29 seleccionadas) se bajaron de la convocatoria debido a una diferencia de criterios con respecto a las valoraciones realizadas sobre los proyectos y/o los artistas participantes. Muchos de estos colectivos conformaron una feria paralela autogestionada denominada “Limbo, club de arte”. Se trató de un espacio claramente alternativo y erigido en contravención con el MAC en las instalaciones de Sacha Mistol Art-Hotel (Bitácora de Vuelo, 6/10/2016). Una de las tres galerías disidentes en 2016 fue “Bastón del Moro”, quien para esta edición integra uno de los circuitos “Satélite” con una performance alusiva. En 2017, un grupo de galeristas elevó un petitorio solicitando esclarecer las bases de la convocatoria.
7. La Voz del Interior publica: “La acentuada presencia cordobesa de galerías de trayectoria como Marchiaro y de origen más reciente como The White Lodge convive en la llamada Zona Crespo con otras del interior provincial como la unquillense Esaa y

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

la caroyense Ankara, proyectos federales como Luogo (Santa Fe), Imagen (Mendoza) o Loca de Atar (Neuquén) y porteñas como la experimental Mite y la reconocida Ruth Benzacar, cuyos trabajos de Carlos Herrera están entre los más cotizados de este año. Al recorte argentino se suman las peruanas María Galería y Revólver y la chilena Factoría Santa Rosa, que delinean el circuito regional y por fuera de Buenos Aires al que apunta el evento” (Mattio :2018, 17 de agosto).

Fiesta y performance. Pliegues y polifonías en la sexta edición del Mercado del Arte Contemporáneo

María Soledad Roqué Ferrero

Bibliografía

- BECKER, HOWARD (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. (Cap. 2. Convenciones).
- Bitácora de vuelo (2016, 10 de junio) Mercado de arte 2016. Se conocieron las galerías participantes. [Mensaje en un blog]._Bitácora de vuelo. Resuperado de: <http://www.bitacoradevuelo.com.ar/2016/06/10/mercado-de-arte-2016/>
- CHARTIER, ROGER (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana. Pp. 39-68
- DE LA PRECILLA, FABIOLA Y ALESSIO, GUILLERMO (2018) *Informe Proyecto SeCyT 16-17 30720150101282CB*.
- FÉRAL, JOSETTE (2003) *Acerca de la Teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI. GETEA, Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Ed. Nueva Generación.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2016). *Experiencia estética como experiencia umbral*. Revista de Teoría del Arte, N° 18, pp.79-100.
- GONZÁLEZ, ALEJANDRA SOLEDAD (2005). “¿Una fiesta juvenil? Performance en torno a la fecha 21 de septiembre durante la institucionalización democrática cordobesa de 1984 y 1985”. En: Revista Avances N° 8, CIFYH, UNC, Córdoba, 2004-2005. ISSN: 1667-927X.
- GUDEMOS, MÓNICA Y DE LA PRECILLA, FABIOLA (2018). *Las ritualidades de la Performance. El hecho artístico y las cuatro tesis de Erika Fischer-Lichte desde una mirada local*. Secyt. FA. UNC
- HOBBSAWN, ERIC (2007). *Historia del siglo XX*, ed. Crítica, Bs. As.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Unidad Editorial Convenio Andrés Bello. Ed. Nomos s.A. Santafé de Bogotá. Colombia.
- MATTIO, J. (2018, 17 de agosto). Comienza Mercado de Arte Contemporáneo: El arte en expansión. *Vos*. Recuperado de: <http://vos.lavoz.com.ar/artes/comienza-mercado-de-arte-contemporaneo-el-arte-en-expansion>
- LÓPEZ CEDEÑO, FRANCISCO (2010) *Semiosfera: pliegue entre mundo y lenguaje*. Revista *Thémata*, Vol. 49, pp. 185-202, 2014.
- ROQUÉ FERRERO, MARÍA SOLEDAD (2018). *Virtualidad y nuevas sensibilidades. Cartografías estéticas de lo virtual en los mundos del arte contemporáneo*. Proyecto de tesis doctoral. Doctorado en Artes, FA. UNC, Inédito.
- Revista *Ñ*. (2013, 20 de septiembre). Córdoba apuesta al mercado del arte. *Clarín.com* Recuperado de: https://www.clarin.com/rn/Cordoba-apuesta-mercado-arte_0_S1HEFgNjvmg.html
- SGARELLA, S. (2018, 18 de agosto). Elián Chali; la potencia de los márgenes. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2018/08/elian-chali-potencia-margenes/>
- SCHECHNER, RICHARD (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires.
- VALDEZ, P. (2018) Documento *Presentación. MAC Mercado de Arte Contemporáneo Córdoba*, agosto 2018. Puntos Rojos Performance-instalación, intervención en el espacio público.



Huellas Wichis en Londres

*Un análisis crítico sobre el proyecto
"Del Impenetrable a Londres"*

Wichis footprints in London.

*A critical analysis of the project
"From Impenetrable to London"*

Mgter. Amalia Soledad Martínez

Huellas Wichis en Londres. *Wichis 's footprints in London*

Autora: Mgter. Amalia Soledad Martínez

Curriculum abreviado: Amalia Soledad Martínez. Magister en Comunicación y Cultura, CEA. Universidad Nacional de Córdoba. Especialista en Gestión y Conducción del Sistema Educativo y sus Instituciones FLACSO. Doctoranda en Artes. Profesora Adjunta de la Facultad de Artes. UNC, miembro de equipo de investigación. Autora de los libros “*Utopía y Diseño*” y “*Arte, Diseño y Poder*” autora de artículos académicos de arte y diseño.

solemartinez06@gmail.com

Abbreviated Curriculum Vitae: Amalia Soledad Martínez. Master in Communication and Culture. CEA. National University of Cordoba. Specialist in Management and Conduction of the Educational System and its Institutions FLACSO. Doctorate in Arts. Adjunct Professor of the Faculty of Arts. UNC. Research team member. Author of the books “*Utopia y Diseño*” y “*Arte, Diseño y Poder*”, author of Academic articles on art and design.

solemartinez06@gmail.com

Resumen

Del Impenetrable a Londres fue el proyecto que representó a Argentina en la Segunda Bienal de Diseño de Londres¹. La curaduría del proyecto estuvo a cargo del colectivo de diseño TriMarchi² que tenía como objetivo poner en valor el legado ancestral del textil artesanal Wichi en el mundo globalizado.

Analizamos la instalación desde la perspectiva sociosemiótica, para conocer cómo el legado textil ancestral Wichi, despojado de su simbología, es subordinado a *operaciones* de racionalización y artistización que tienen como fin la exhibición para el consumo y el entretenimiento generalizado.

Palabras clave: artesanía – diseño – arte- estetización – Wichis – sociosemiótica.

Summary

“From the Impenetrable to London” was the denomination of the project that represented Argentina at the Second London Design Biennial. The project was curated by the TriMarchi design “collective” whose target was the highlighting the ancestral legacy of Wichi artisan textiles in the globalized world.

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

We analyze the installation from a socio-semiotic perspective, to learn how the ancestral Wichi textile legacy -stripped out of its symbolism- is subordinated to rationalization and aestheticization operations whose final results are intended to display for general consumption and entertainment.

Keywords: crafts - design - art - aestheticization - Wichis - Sociosemiotics

1. Introducción

“*Del Impenetrable a Londres*” fue el proyecto que representó a Argentina en la Segunda Bienal de Diseño de Londres. La curaduría del proyecto estuvo a cargo del colectivo de diseño TriMarchi.

La Bienal fue convocada para el mes de septiembre de 2018 en Somerset House, un espacio de debates intelectuales y punto de confluencia de negocios creativos, bajo el lema “*Estados emocionales*”. La elección del tema, según el Director Artístico de la Bienal, se debía a la necesidad de demostrar que “Londres está(ba) abierta no sólo a las empresas sino a la comunidad artística” Más de cuarenta países participaron con proyectos de diseño en el evento.

El proyecto que representaba a Argentina se exhibió en uno de los principales salones de la sede, con el aval de la Embajada Argentina en Gran Bretaña, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y del British Council. El objetivo del proyecto pareció cumplido, Argentina estaba representada con una obra a la altura de una bienal internacional.

Los miembros del colectivo de diseño realizaron viajes de reconocimiento al “Impenetrable” con la intención de trabajar con la comunidad Wichi Potrillo. El objetivo era desarrollar un proyecto que pusiera en valor el diseño textil Wichi como un legado ancestral para el mundo global.

Diecinueve mujeres de la cooperativa de trabajo Siwan’l aportaron su conocimiento y su trabajo. Ellas recolectaron y machacaron las hojas de una planta nativa del bosque: el *chaguar* para obtener miles de metros de la fibra que tiñeron e hilaron para construir el proyecto argentino.

La instalación representaba en su estructura la sinuosidad de los ríos Bermejo y Pilcomayo. El hilo de chaguar en forma de guirnaldas, orlas y flores, representaba el espesor del bosque llamado “Impenetrable”. La obra se completaba con un audio que reproducía el canto de pájaros de la región, y la

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

proyección de un documental que registraba el bosque y las actividades habituales de la comunidad.

La necesidad de responder a las premisas de exposición impuestas por la organización del evento, llevo a tomar decisiones de diseño que invisibilizaron el legado ancestral Wichi, subordinándolo a una estructura que posibilitara la circulación de público y la exhibición de los proyectos accesibles para el consumo y el entretenimiento generalizado.

1.1. Bienales de diseño

En el “capitalismo artístico o transtético” se producen “bienes y servicios con fines comerciales, pero con un componente estético-emocional que utiliza la creatividad artística para estimular el consumo comercial y entretener a las masas.” (Lipovetsky y Serroy, 2015:55) En este contexto se realizan espectáculos que ponen en valor la ornamentación y el simbolismo por sobre la función de los proyectos para apelar a imaginarios y emociones de quienes los consumen. La exhibición de obras artísticas, artesanales y de diseño es propia de la cultura eurocéntrica (los pueblos originarios no exhiben arte). La exposición se realiza a través de dispositivos (instalaciones, proyecciones multimediales, etc.) que uniforman las obras en una producción estética “para seducir, para dar una imagen, para que parezca nuevo, para producir efectos visuales y emocionales” (Lipovetsky y Serroy, 2015:41) en el público.

La importancia creciente del diseño en este contexto se evidencia en la cantidad de bienales y eventos para los que se producen proyectos de diseño diversos, unificados en exhibiciones destinadas al consumo. Las bienales de diseño de Londres constituyen un ejemplo de actividades culturales sujetas a lo económico. La convocatoria se realiza a partir de conceptos abiertos a la interpretación (subjetiva o cultural) de los diseñadores. Los proyectos de diseño (en muchos casos irrealizables) se exhiben en los espacios de circulación del arte (museos, galerías, bienales), como productos innovadores y/o sustentables, sufriendo un inevitable proceso de “artistización”.

1.2. Un proyecto “bien argentino”

“Del impenetrable a Londres” (Figura 1) era un instalación textil realizada “con más de seis mil trescientos metros de hilo de chaguar, con guirnaldas de nueve flores cada una, miles de hojas tejidas, penachos y pompones dispuestos en planos verticales, diagonales o cortinas, formando un circuito sinuoso como

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

el meandro del río Bermejo.” Las tiras de fibra definían un pasillo que el público podía recorrer mientras una banda sonora reproducía los sonidos del bosque. Completaba la presentación un documental que registraba el bosque y las actividades de la comunidad.

La expectativa de los diseñadores era concebir un proyecto “bien latinoamericano” (solicitud realizada por los organizadores de la bienal) que represente a Argentina. El objetivo era lograr un mayor respeto por el diseño ancestral y ayudar a trascender saberes que contienen un mensaje para la sociedad global contemporánea

2. Proceso Sígnico

Analizaremos “*Del Impenetrable a Londres*” desde la perspectiva semiótica. A diferencia de Saussure, Peirce entiende al signo en una relación triádica entre objeto, representamen e interpretante. El signo es el que determina el objeto y el interpretante. El *Objeto* es aquello a lo que se refiere el signo, que puede ser real o no y genera un *representamen*. El *representamen* es la forma que adopta el signo. El *cómo se manifiesta* genera un *interpretante*, que es la imagen mental que genera, es decir, un nuevo signo. (Houser y Kloesel ed. 2012:346).

De los tres componentes del signo triádico, el objeto es algo que surge de lo real. Es independiente del signo y al mismo tiempo no lo es, porque se produce en el proceso sígnico. El signo remite a su objeto de una manera determinada, “un signo dado, o un conjunto cualquiera de signos, no puede representar “el todo” del objeto” (Verón, 1993:118) El *desbordamiento* del objeto respecto a cada ocasión significativa “pone en juego la dimensión temporal; implica significantes ya producidas en el pasado (hábitos adquiridos) y la potencialidad de la experiencia significativa en el futuro” (Veron, 1993:19).

Un signo es al mismo tiempo un poder. Para Peirce, los signos son productivos y la *semiosis* es la acción de un signo que produce nuevos interpretantes. Los signos siguen una tendencia. La causa final es la tendencia del orden de lo general, la terceridad.

Para Peirce la noción de realidad “es inseparable de su producción en el interior de la semiosis;... La “realidad” es “... se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis” (Verón, 1993:116).

Verón (1993) dice que los fenómenos de sentido, aparecen “siempre bajo la forma de conglomerados significantes y como remitiendo,... al funcionamiento de la red semiótica conceptualizada como sistema productivo” (Verón,

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

1993:124). Toda producción de sentido es necesariamente social y que todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Lo social aparece como fundamento último de la realidad y de la verdad.

El sentido social sólo puede analizarse como sentido producido: “Toda producción de sentido, en efecto tiene una manifestación material” (Verón, 1993:126) que contiene huellas de las redes interdiscursivas que la atraviesan y que puede ser “leído en relación con lo ideológico y en relación con el poder” (Verón, 1993:136)

Para el autor, lo ideológico y el poder son dos dimensiones del funcionamiento de los discursos sociales. Lo ideológico está dado por el sistema de relaciones de un discurso con sus condiciones de producción cuando éstas ponen en juego mecanismos de base de la sociedad, y el poder, el sistema de relaciones de un discurso con sus efectos, “cuando los mecanismos de reconocimiento conciernen a los mecanismos de funcionamiento de una sociedad.” (Verón, 1993:134)

La semiosis³, por consiguiente, sólo puede tener la forma de una red de relaciones entre el producto y su producción; sólo se la puede señalar como sistema puramente relacional: tejido de enlaces entre el discurso y su “otro”, entre un texto y lo que no es ese texto, entre la manipulación de un conjunto signifiante destinada a descubrir las huellas de operaciones, y las condiciones de producción de esas operaciones⁴ (Verón, 1993: 139)

2. Análisis del proyecto

Realizamos el análisis de la instalación desde el lugar de la recepción para develar la red de discursos (antropológicos, etnográficos, estéticos, de diseño) y las distancias interdiscursivas que posibilitan la producción de sentido. Comenzaremos con la descripción de las huellas que dan cuenta de las “condiciones productivas..., ya sean las de su generación o las ... de sus “efectos” (Verón, 1993:127) Analizaremos además las operaciones (funciones signícas) de asignación de sentido. Este análisis, dada la extensión del artículo, no pretende abarcar todas las lecturas posibles, ni deducir todos sus efectos.

Del Impenetrable a Londres es “el lugar de manifestación de una multiplicidad de huellas ...” (Verón, 1993:19) que remiten a las condiciones de producción. La estructura sinuosa que en forma de túnel constituye un signo

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

icónico que asemeja a los meandros del río Pilcomayo y Bermejo. Genera interpretantes cartográficos y geográficos de los ríos que definen límites de territorios. Esta forma icónica oculta el significado profundo que tiene el río para la comunidad.

La fibra de chaguar constituye una marca (primeridad) que remite como huella (segundidad signo *indicial*) al chaguar -planta que crece en forma natural en el Noreste argentino- cuyo hilado remite, la materia prima del textil Wichi. Otra marca es la disposición de la fibra en tiras paralelas perpendiculares que es índice (porque hay una conexión con el bosque a través del chaguar) e icónico ya que transmite la idea del Impenetrable imitando su vegetación densa y enmarañada. Para obtener la fibra, diecinueve mujeres Wichis recolectaron el chaguar, lo machacaron y tiñeron.

Según el mito, las mujeres son “alienígenas” introducidas en una sociedad de hombres-animales. ... Antaño, cuando el rito era practicado en su forma canónica, la muchacha pasaba la reclusión iniciática trabajando chaguar. Al modelar las fibras blancas de chaguar, ella se conectaba con su ámbito primigenio, el blanco mundo estelar, del que las primeras mujeres se habían descolgado con cuerdas de ese material. Mientras que, por otro lado, al enlazar la bolsa con un diseño estandarizado que remite a un animal daba cuenta de la sumisión de su trabajo y su capacidad reproductiva al orden masculino y comunitario. ... En cuanto al varón, los morrales tienen diseños con formas-nombres de animales, y cuando las mujeres los entregan a sus hombres, de algún modo los están nombrando. (Montani, 2018:73-74)

Los miles de metros de fibra, huella (índice), que se utilizaron en la instalación no remiten al significado ancestral del chaguar para los Wichis, remite al recurso natural (escaso en este siglo) propio del “Impenetrable”. La acción del signo remite a lo exótico y lo exótico a lo nuevo, la innovación. Desde el discurso del diseño, la fibra constituye un insumo novedoso y sustentable para la producción textil contemporánea, ya que el chaguar no crece en otro territorio y la producción de la fibra se realiza sin provocar daños en el medio ambiente.

Los textiles, explica Rodrigo Montani, constituyen el elemento más virtuoso y simbólicamente denso de la cultura material Wichi, además de ser útiles, confieren sentido a la vida comunitaria ya que “son hechos sociales en su propia materialidad... que.. conforman un sistema, ...capaces en tanto signos de estar en lugar de otras cosas” (Montani, 2018 :118) Los tejidos presentan

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

motivos geométricos ancestrales que “remiten a elementos del ambiente chaqueño, la mitología o la sociocosmología Wichí. (Figura 2)

El diseño de flores, guirnaldas y penachos (Figura 3) desactiva el sentido mitológico del textil artesanal. Éstas son “marcas” que remiten como “huellas” a dispositivos de la cultura moderna/tardo moderna: por un lado al género “instalación” (género artístico pero a la vez dispositivo de exhibición: “display”), que pretende metaforizar “lo selvático” (para el “curador” o “comisario” de la muestra). El modo de presentación de las flores, guirnaldas y penachos remiten (como huella) a un modo de presentación occidental atractiva. De esta manera la obra sufre una adecuación para responder a los requisitos del evento. La exhibición de arte es una noción eurocéntrica que no existe como tal en la comunidad wichi.

En una operación de estetización, que según Lipovetschy y Serroy (2015) responde a la necesidad de diversificar e innovar, se articulan productos artesanales sustentables con productos ornamentados y racionalistas. En este proceso se produce “ascenso de una cultura de hibridación que combina territorios y estéticas que se contraponen” (Lipovetsky y Serroy, 2015:190).

“*Del Impenetrable a Londres*” funciona además como una instalación artística por exhibir las cualidades de su propia materialidad signica. Por esa razón, el recorrido a través de la instalación es una experiencia que “posee intensidad, atracción y presencia subyugante, lo que le confiere un valor extraordinario, que supera cualquier otra creencia sobre su función” (Ransdell, 2002:12) ya que nada “escapa... a las operaciones diseño-decorativas, todo se piensa y realiza para... seducir, para dar una imagen, ... para producir efectos visuales y emocionales.” (Lipovetsky y Serroy, 2015:41).

4. Conclusión

Del Impenetrable a Londres remite al Bosque Impenetrable pero no lo abarca. Esta instalación, atravesada por diferentes discursos (etnográficos, estéticos y de diseño), lejos de hacer visible el legado ancestral textil Wichi genera un “producto” para la industria creativa del *capitalismo transestético*.

El bosque Impenetrable es determinado por la configuración y al mismo tiempo la excede. Las cortinas que representan la densa vegetación, el túnel, la banda sonora, las flores, los penachos, las guirnaldas, lejos de hacer visible el significado simbólico del bosque para los Wichis y su vínculo profundo con la naturaleza, lo representan icónicamente como un espacio agreste en el que abundan recursos naturales.

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

Cada huella en la instalación constituye, retomando a Peirce, una composición compleja de tres dimensiones que determinan una operación (acción) por su cualidad, su existencia y por los signos y su correspondencia con el bosque “real construido” en el proceso signico. Cada huella remite a las condiciones de producción del proyecto. El significado mitológico y social que tiene la obtención de la fibra de chaguar, se oculta tras los miles y miles de metros usados para representar la densidad del bosque reducida a la imagen de cortinas. En una operación de racionalización, el material se constituye en un recurso natural novedoso y sustentable para el diseño textil contemporáneo. Innovación y sustentabilidad como paradigmas de diseño. En un recorrido sinuoso a través de guirnaldas de chaguar, “Del Impenetrable a Londres” nada nos dice de los Wichis sino más bien satisface la necesidad de generar un ambiente que recree en el público una idea dislocada de lo latinoamericano.

Los motivos del textil artesanal Wichi son subordinados a representaciones decorativas (flores, guirnaldas y penachos) ocultando el significado simbólico de estos motivos para la comunidad, como así también el valor social de los mismos. Así lo estético (en términos de operación de artistización) se impone sobre los valores que se querían rescatar como mensaje para la “sociedad global”: lo colectivo, el valor ancestral del textil artesanal y la sustentabilidad. Estos valores -parafraseando a Lipovetsky y Serroy- son invisibilizados ante la necesidad de incorporar características de obras de arte, para ser exhibidos, para entretener, para crear nuevos imaginarios, para garantizar el consumo cultural generalizado respondiendo “*al proceso de mundialización de las economías creativas*” (Lipovetsky y Serroy 2015:198).

En una concepción eurocéntrica de lo latinoamericano, la artesanía es regulada por el diseño en pos de la exhibición, del espectáculo y el consumo cultural generalizado.

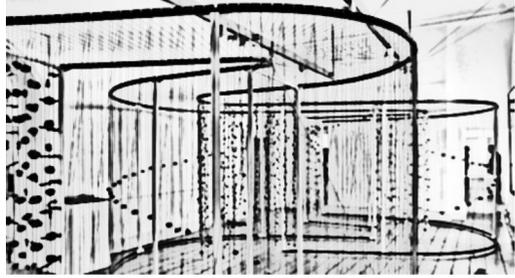
Las operaciones tendientes a la *artistización* del diseño, presentes en las condiciones de producción del proyecto, dan cuenta que “*Del Impenetrable a Londres*”, como toda producción cultural que circula en eventos masivos, se fusiona en una estética uniforme que responde a las premisas del *Capitalismo cultural o Transestético*.

Por lo que los Wichis jamás fueron a Londres.

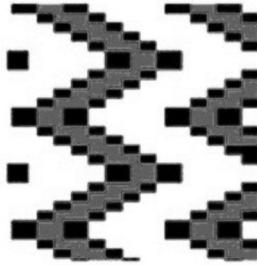
Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

Figura 1: boceto de la instalación
“Del Impenetrable a Londres”



Codos grandes



Figuras 2 y 3: Motivos y diseños de
bolsas enlazadas Wichí.

Ojos de lechuza
bataraza chaqueña

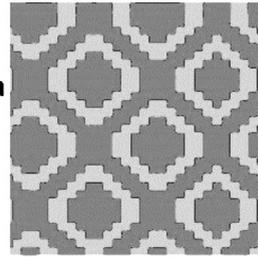
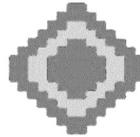


Figura 3: Flores y penachos realizados
con fibra de chaguar.

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

1. La Segunda Bienal de Diseño de Londres (London Design Bienal) se realizó entre el 4 y el 23 de septiembre del año 2018 bajo el concepto “Estados Emocionales”. La primera bienal se realizó en el año 2016 bajo el concepto “Utopía” y contó con la participación de proyectos de países de todo el mundo.

2. El colectivo de diseño TRIMarchí es una “suerte de agencia que representa diferentes artistas y arma equipos de trabajo para proyectos diversos” en Insider Powered by Ad Forum. Este colectivo organizaba eventos de Diseño en las principales ciudades del país con mucha convocatoria.

3. Que propone Eliseo Verón en *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Ed. Gedisa. 1993. Barcelona

Las operaciones en Verón remiten al modo de funcionamiento de los signos

4. Sol Marinucci (diseñadora textil) y Sebastián Valdivia (diseñador del colectivo TRIMarchi) seleccionados por el British Council en el año 2016 para la beca “British Conections” dieron en el contexto de la Primera Bienal de Diseño de Londres (2016) una conferencia sobre el Diseño en Argentina. A raíz de esta conferencia fueron invitados a ser curadores del envío argentino para la Segunda bienal de Diseño en el año 2018. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/argentina-llevo-el-impenetrable-bienal-diseno-londres-nid2168760>

5. *Estados emocionales* ha sido elegido para provocar una interpretación amplia en disciplinas de diseño, con inmersivas e interesantes instalaciones, que cuestionan cómo el diseño afecta todos los aspectos de la vida de las personas, la manera en que vivimos y cómo vivimos, pero también influye en nuestro ser, nuestras emociones y experiencias. <https://noticias.infurma.es/evento-2/tema-estados-emocionales-para-la-london-design-biennale-2018-primeros-paises-confirmados/50048>

6. “Nombre histórico que han recibido las tierras del Gran Chaco árido y semiárido que ocupan un vasto sector de la geografía del país. Se trata de un calificativo que responde a dos motivos: el apretado enjambre de ramas y tallos que forman los arbustos en el sotobosque y limitan la posibilidad de moverse con cierta libertad; y la escasez o ausencia de cursos de agua, que impide la permanencia en el monte durante largos períodos de tiempo” <https://es.mongabay.com/2019/11/parque-nacional-el-impenetrable-gran-chaco-argentina/>

Desarrollaron el proyecto en aquello que los diseñadores reconocieron como “el interior del interior” un lugar que no ha sido contaminado por la ciudad. Contaron para ello con el apoyo de la organización social Swani liderada por Llorente.

7. La producción textil en la comunidad Wichi, está a cargo de las mujeres, las mujeres que colaboraron en el proyecto fueron Isabel, Juana, Sonia, Verona, Ayelén, Angelina, Evelín, Dominga y Guillermina Fernández, Marcela García, Anabel, Carla y Maricela Martínez, Lidia Paz, Orfila Ibañez, Rosa Barraza, Mirta y Adolfinia Tomas y Johana Pérez.

8. El chaguar o *bromelia* abunda en el bosque Impenetrable. De esta planta se extrae la fibra que luego se enlaza para realizar bolsos o morrales en forma artesanal. Al trabajar las fibras blancas de chaguar la mujer actualiza el rito según el cual las mujeres llegan al mundo desde las estrellas (el mundo blanco estelar) “*al enlazar la bolsa con un diseño estandarizado que remite a un animal daba cuenta de la sumisión de su trabajo y su*

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

capacidad reproductiva al orden masculino y comunitario”.

9. Lipovetsky y Serroy definen el Capitalismo trans-estético en el que “*Los imperativos del estilo, de la belleza, han adquirido tal importancia en los mercados del consumo... que es difícil no reconocer el advenimiento de un auténtico “modo de producción estética que ha alcanzado ya su madurez”*” (Lipovetsky y Serroy, 2015:32).

10. Michel Foucault define el dispositivo como un conjunto heterogéneo que comprende discursos. Instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, etc. que constituye una red de elementos heterogéneos que reproducen una posición estratégica dominante.

11. Como los proyectos presentados en la primera bienal de Londres convocada a partir del concepto *Utopía*. Ver “Utopía y Diseño” de Soledad Martínez publicado en la revista Miradas de la Federación Latinoamericana de Semiótica (2017).

12. “Mezcolanza de los dominios y los géneros.”

13. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/argentina-llevo-el-impenetrable-bienal-diseno-londres-nid2168760>.

15. En Peirce la *Primeridad* es el signo considerado en sí mismo, la *Segundidad* es el signo considerado en su relación con el objeto y la *Terceridad* es el signo en relación con su interpretante (Verón 1993:113)

16. Eliseo Verón “La semiosis social”.

17. Rodrigo Montani es Licenciado en Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (2004) y Doctor en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (2012). Especializado en Antropología lingüística, antropología de la cultura material, antropología del arte, etnografía del Gran Chaco. En “La etnicidad de las cosas entre los Wichis del Gran Chaco (provincia de Salta, Argentina)”.

18. Los Wichis son comunidades cazadoras y recolectoras por lo que las bolsas sirven como contenedor para transportar alimentos, pero también los motivos al representar los animales tienen para los Wichis un poder mágico.

19. Uno de los jurados al recorrer la instalación dijo “*we need a machete*” provocando la risa del público.

20. Lipovetsky y Serroy toman la palabra “artistización” (Lipovetsky y Serroy, 2015:11) de Charles Lalo *Introduction a l’Esthétique A Colin*, Paris 1912.

Huellas Wichis en Londres

Amalia Soledad Martínez

Bibliografía

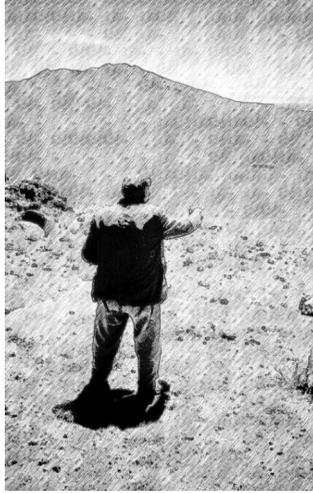
- FOUCAULT MICHEL (1991) *Saber y Verdad*. Ed. La Piqueta. Col. Genealogía del Poder. Madrid. Trad. Julia Varela y Fernando Slvarez Uria.
- HOUSER NATHAM Y KLOESEL CHRISTIAN (editores) (2012) *Charles Sanders Peirce. Obra filosófica reunida. (1893-1913) Tomo II* Fondo de Cultura Económica, Mexico. Trad. Darin Mc Nabb/rev de la traducción, Sara Barrena.
- LIPOVESTSKY Y SERROY (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona. Trad. Antonio Prometeo Moya.
- MARTÍNEZ SOLEDAD *Utopía y Diseño*. (2018) Editorial La Vaca Dragón. Córdoba.
- VERÓN ELISEO (1993) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Colección El mamífero parlante Serie Mayor. Gedisa Editorial S.A.

Artículos

- ANDACHT, F. ¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 25, p. 24-37, jun. 2013.
- MONTANI, RODRIGO “Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí” en Dossier – Bêtes et plantes en Amérique latine Savoirs, pratiques et représentations (xvie-xxie siècle) Caravelle, junio 2018. páginas 65 a 86.
- MONTANI RODRIGO “La etnicidad de las cosas entre los Wichis del gran Chaco. (Provincia de Salta, Argentina)” *Indiana*, vol. 25, 2008, pp. 117-142 Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz Berlin, Alemania.
- RANSELL, J. (1977). Some leading ideas of Peirce's semiotic, *Semiotica* 19:3/4. Disponible en <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/leading.htm>

Sitios web consultados

- <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:756605/Fulltext01.pdf>
- <https://insiderlatam.com/sebastian-valdivia-de-trimarchi-la-comunidad-esta-avanzando-hacia-trabajos-colectivos/>
- <https://www.lanacion.com.ar/cultura/argentina-llevo-el-impenetrable-bienal-diseno-londres-nid2168760>
- <http://mundodeantes.org.ar/pdf/revista5/04-Montani.pdf>
- <https://noticias.infurma.es/evento-2/tema-estados-emocionales-para-la-london-design-biennale-2018-primeros-paises-confirmados/50048>
- <https://www.pagina12.com.ar/139619-last-train-to-london-en-clave-Wichi>
- http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65312015000400541
- <https://www.redalyc.org/pdf/599/59918406.pdf>
- <https://www.argentina.gob.ar/parques-nacionales/elimpenetrable>
- <https://es.mongabay.com/2019/11/parque-nacional-el-impenetrable-gran-chaco-argentina/>



Paisajes vividos, paisajes vivientes.

Apuntes sobre semiótica del espacio en una
comunidad del altiplano sur boliviano

Lived landscapes, living landscapes.

*Notes on the semiotics of space in a
community of the Bolivian southern altiplano*

Francisco M. Gil García
(Universidad Complutense de Madrid, España)

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Apuntes sobre semiótica del espacio en una comunidad del altiplano sur boliviano

Lived landscapes, living landscapes.

Notes on the semiotics of space in a community in the southern Bolivian highlands

Autor: Francisco M. Gil García (Universidad Complutense de Madrid, España)

Curriculum abreviado : Francisco M. Gil García. Profesor de Historia y Antropología de América en la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en comunidades quechuas del suroeste de Potosí (Bolivia), y en poblaciones de la Quebrada de Humahuaca y la Puna de Jujuy (Argentina). Entre sus líneas de investigación figuran los estudios de paisaje, la mitohistoria y el culto a los cerros. Es director del Museo de Arqueología y Etnología de América de la UCM.

Abbreviated Curriculum Vitae: Francisco M. Gil García. Professor of the History and Anthropology of America at the Complutense University of Madrid. He has worked in Quechua communities in the southwest of Potosí (Bolivia), and in populations of the Quebrada de Humahuaca and the Puna de Jujuy (Argentina). Among his research lines are landscape studies, myth-history and the cult of the hills. He is Director of the Museum of Archeology and Ethnology of America at the UCM.

Resumen

Partiendo de la idea de que la realidad existe porque se experimenta, este trabajo resuelve una ontología de los paisajes constituyentes de una comunidad del altiplano sur boliviano. A partir de los conceptos de “experiencia” y “relación” se plantea un análisis semiótico en el que los lugares se caracterizan por su polisemia, y remiten –en perspectiva relacional– a distintos paisajes según las acciones cotidianas, las prácticas rituales o las proyecciones simbólicas que se despliegan en cada contexto particular. Unos paisajes donde humanos, no-humanos y lugares interactúan en la conformación de la comunidad misma, y una interacción que significa las relaciones recíprocas entre las gentes y los cerros.

Palabras clave: paisaje, ontología, identidad, cerros, sur andino

Summary:

Based on the idea that reality exists because it is experienced, this paper solves an ontology of the constituent landscapes of a community of the southern Bolivian highlands. From the concepts of "experience" and

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

"relationship", a semiotic analysis is proposed in which the places are characterized by their polysemy, and refer – in relational perspective – to different landscapes according to the daily actions, ritual practices or symbolic projections that are deployed in each particular context. Landscapes where humans, non-humans and places interact in the formation of the community, and an interaction that means the reciprocal relationships between people and the hills.

Key words: landscape, ontology, identity, hills, Southern Andes

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Sucedió un día de septiembre de 2001 en la comunidad de Santiago (Nor López, Potosí, Bolivia). La jornada amaneció clara, el cielo estaba despejado y la temperatura era agradable. Gonzalo (el hijo mayor de mis compadres Justino y Eva; 13 años en aquel entonces) y yo salimos a pasear por la falda del cerro Qaral para visitar unas ruinas arqueológicas y tomar unas fotografías “aéreas” del pueblo y sus alrededores. Él decía saber dónde íbamos, aunque a mí me parecía que caminábamos de modo errático. A medida que avanzaba la mañana (y a medida que ascendíamos) el tiempo fue empeorando, nublándose y levantándose viento. Al abrigo de unas peñas paramos a almorzar, y fue entonces cuando, de manera espontánea, me regaló la historia de aquella vez en que el tío Esmeraldo y el tío Mateo cayeron adentro de una *chullpa* y fueron a parar a un mundo subterráneo del que finalmente conseguirían regresar tras algunas tribulaciones. El vendaval era cada vez más fuerte y molesto, yo estaba convencido de que el chico se había desorientado en la subida, y Gonzalo estaba cada vez más inquieto. Le propuse regresar y él aceptó de muy buen grado, aliviado. Ya de vuelta en la comunidad, el viento amainó y la tarde concluyó en calma. Nunca logré hacerle volver sobre lo que pudo haber acontecido al tío Esmeraldo y el tío Mateo en su viaje al interior de la *chullpa*; en realidad, no fue hasta 2004 que conseguí que alguien más en la comunidad me hablara de aquel sucedido, pudiendo entonces empezar a reunir algunas pistas ¹. Gonzalo y yo seguimos saliendo a pasear por los alrededores de Santiago, pero nunca volvimos a recorrer las alturas del Qaral.

Mirándola en perspectiva, aquella excursión estuvo marcada por un cúmulo de “incorrecciones”: un extranjero y un niño ascendiendo despreocupadamente por el cerro, a la búsqueda de ruinas arqueológicas, ajenos a cualquier código simbólico, puede incluso que involuntariamente irrespetuosos en algún momento, ignorantes de las señales, indiscretos al airear un tema aparentemente tabú dentro de la comunidad. En realidad, podría decirse que aquel día no establecimos una buena relación con el cerro, por lo cual la

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

experiencia no resultó del todo buena. “Experiencia” y “relación”, dos conceptos que van a guiar unas páginas en la que plantearé un análisis semiótico de la especialidad constituyente de la comunidad de Santiago, y través de las cuales trataré de resolver una ontología de sus paisajes.

Al sur del Salar de Uyuni, a 3.800 msnm, la comunidad de Santiago se emplaza entre los cerros Qaral y Llphi, amenazada la seguridad de su espacio culturizado a medida que se penetran sus *alturas*, espacios salvajes habitados por entidades peligrosas y terribles; alturas –particularmente la del Qaral– sólo reconvertidas temporalmente en lugares medianamente seguros al transformarse en escenarios para el rito. Por el contrario, el piedemonte y las faldas intermedias de estos dos cerros –lo mismo que la pampa en torno al cauce de Agua de Castilla, confluencia orográfica de ambas vertientes– constituyen un entorno seguro, y juegan un papel importante en las actividades económicas de los comunarios en tanto que terrenos propicios para el pastoreo, la agricultura y la horticultura, la recolección de leña y plantas medicinales, e incluso –recuerdan los mayores– para la caza menor; espacios más seguros cuanto más próximos al pueblo, aunque igualmente deben transitarse con prudencia por ofrecer morada (o poder ofrecerla) a esos *otros* que infunden terror a las gentes de la comunidad: chullpas, condenados, apariciones burlonas y otras entidades tutelares (Gil 2008a). En términos generales, podría decirse que Santiago no es una comunidad exótica, y que en ella nunca pasa nada, aunque más bien se dice que no pasa, o se actúa como si no pasara. En esta dialéctica me parece que es donde precisamente radica el quid de la cuestión y se hallan las claves para entender buena parte de las estructuras de su ontología del paisaje. Porque en Santiago, pese a todo, pasan muchas cosas, especialmente cuando se lee entre líneas.

Definición de la identidad, ordenación del tiempo y articulación del espacio constituyen tres estrategias imbricadas de construcción de la realidad. Una realidad construida a partir de la práctica (emocional, económica, social, ritual, etc.), y de las relaciones continuas y cotidianas que entre conceptos y materialidades se inscriben en dichas prácticas. No se pueden separar efectivamente los significantes de los significados, lo que lleva así a desarrollar una semiosis mediada por la interacción dialógica en esas prácticas y con la materialidad del mundo; una interacción en el tiempo y en el espacio, que obligatoriamente ha de experimentarse para poder ser ordenada y articulada. La realidad existe porque se experimenta, y en este sentido resulta connotada emocionalmente. Frente al aforismo heideggeriano del ser-en-el-mundo, las poblaciones amerindias se sitúan en lo que Rodolfo Kusch (2008) definió como un estar-siendo o estar-para-ser, porque para definir al sujeto en el *estar* es necesario tomar en consideración todo aquello que *es* en derredor suyo. Dicho

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

de otro modo, que toda experimentación sólo será comprensible desmenuzando el contexto de la experiencia. Es así que hasta el más leve cambio circunstancial puede transformar profundamente una experiencia, de la misma manera que la experiencia en sí puede afectar a la percepción y a la representación del contexto.

Al principio de hacer trabajo de campo en Santiago intenté averiguar qué criterios de identificación esgrimían sus gentes a la hora de construir su identidad, y la respuesta más unánime que obtuve –quizás insultantemente obvia–, fue que ellos eran *de* Santiago. Sin embargo, no estoy seguro de que la preposición correcta sea “de”, sino que más bien creo que los santiagueños son *en* Santiago. Desde la fórmula del estar-siendo, el santiagueño lo es en tanto que su referencia de orden gira en torno a Santiago: *es* santiagueño porque *está en* Santiago. Y del mismo modo, Santiago (y no me refiero a la referencia cartográfica, sino a la comunidad de Santiago, con todo lo que en antropología implica la idea de comunidad) *es a partir de* la experimentación que sus gentes hacen de sus espacios. Lo que ocurre –igual que en el resto del mundo andino– es que las referencias espaciales que delimitan el pueblo de Santiago también son en sí mismas: tienen nombre propio, agencia e intencionalidad, quedando así concebidas como seres sociales no-humanos². En este sentido, y aplicando una lógica metonímica, si la realidad se construye a partir de la interacción imbricada en las prácticas culturales, podría incluso decirse que el santiagueño –desde lo que Tim Ingold (2000) denominó “destrezas del habitar”– *es con* Santiago. Así pues, la comunidad de Santiago se construye a partir de las relaciones entre los santiagueños, los paisajes que la circundan y los seres o entidades que los pueblan; todos ellos (humanos, lugares y no-humanos) con personalidad, agencia e intencionalidad, todos ellos miembros de una sociedad donde las prácticas son multidireccionales. Será entonces que, aplicando esta misma lógica, el ser santiagueño cobre sentido sólo dentro de un proceso relacional de incorporación continua y de experimentación compartida de actividades y prácticas sociales. Un proceso relacional entre humanos, entre humanos y no-humanos y viceversa (que no han de ser las mismas relaciones en ambas direcciones, y de hecho generalmente no lo son), incluso entre diferentes no-humanos entre sí, todos ellos compartiendo espacios aunque tal vez no necesariamente tiempos. Desmontando el tan manido binomio Naturaleza-Cultura, la alternativa es la de mundos múltiples copresentes conectados parcialmente (entre otros, Allen 2015; Bugallo 2016; De la Cadena 2015; Ricard 2007; Salas 2019; Saldi, Maffera y Barrientos 2019; Salomon 2018). En estos términos, humanos, no-humanos y paisajes resultan mutuamente constitutivos a partir de las prácticas y experiencias compartidas, razón por la cual un mismo espacio puede conformar múltiples lugares según los contextos tomados en consideración para su aprehensión (Hernando 1999; Tuan 2002; Vigliani 2007, 2011).

Paisajes vividos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

Llegado este punto se plantea el reto del llamado “giro ontológico”, y que para la antropología andinista –apunta Óscar Muñoz (2020: 9)– no es otro que el de reconocer que trabaja con sociedades “fluidas, flexibles, permeables y mutables”. Si la práctica social y la experimentación del espacio pueden conformar múltiples lugares es porque, en realidad, los lugares individualizados (ésos que son nombrados y que gozan de agencia) lo son en tanto que de ellos se derivan otros más (Mannheim y Salas 2015: 63). En este sentido, y por paradójico que pueda resultar, el lugar se conforma en su singularidad al mismo tiempo que abre la puerta a otros mundos posibles, porque el espacio andino es un espacio de relaciones entre actores sociales que coexisten y dialogan en y desde posiciones diversas.³

Que el santiagueño sea *con* Santiago se explica en tanto que ambos –el sujeto y la *marka*– quedan insertos en ese proceso relacional que hace no sólo que los elementos del paisaje se constituyan como entes vivos, sino que el propio paisaje sea considerado en tanto que vivido, que habitado⁴. Y es desde esta consideración de **paisajes vividos** que el espacio acaba articulándose como una red de lugares definidos a partir de las relaciones que los distintos agentes establecen en ellos, y aprehendidos únicamente mediante su experimentación en el contexto adecuado (Augé 1993; Ingold 2000). Según plantea Edward Casey (1996), el sujeto sólo es en su experimentación de un lugar, en un momento concreto, y a partir de la confluencia de personas, cosas, experiencias, emociones, historias, lenguajes, pensamientos. De ahí que, con los mismos elementos geográficos, diferentes sujetos puedan componer paisajes diversos. De ahí que un mismo entorno pueda producir evocaciones diferentes a distintos sujetos. De ahí que, variando los contextos, un mismo lugar pueda ser aprehendido desde múltiples dimensiones.

Desde este punto de vista, frente al planteamiento de múltiples ontologías en convivencia y más o menos coincidentes en el espacio y en el tiempo, cobra sentido la idea del espacio andino como un *continuum* de relaciones entre diversos seres en coexistencia, cuyas múltiples dimensiones se activan en determinados contextos y/o por determinadas acciones; un espacio vivo y ambiguo, “donde las distinciones que en él operan están en gran medida vinculadas con la sacralidad, intensidad y personalidad de los lugares” (Bugallo 2016: 16). Consecuentemente, los lugares se caracterizan por su polisemia, y remiten a distintos paisajes –de acuerdo con una ontología relacional– según las acciones cotidianas, las prácticas rituales o las proyecciones simbólicas que se desplieguen en cada contexto particular.

Pensemos, por ejemplo, esta multidimensionalidad de los lugares singulares aplicada a la delimitación de un perímetro de seguridad ontológica para la comunidad de Santiago. En otra ocasión (Gil 2014b) ya abordé cómo los

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

temores vinculados a cada lugar son conjurados y reordenados desde un discurso que oscila entre la tradición y la modernidad según su contexto de enunciación. De ello resulta que un mismo espacio puede ser interpretado bien como escenario atemorizante donde suceden cosas, bien como un entorno preocupante donde pueden producirse accidentes. Es el caso, por ejemplo, de la torrentera seca (*wayco*) que divide el trazado urbano del pueblo de Santiago en dos mitades, y donde suele acumularse bastante basura. Es habitual que los niños acudan a este paraje en busca de aventuras y tesoros, algo que a sus padres disgusta notablemente y por lo cual suelen reprenderles con cierta dureza. En cierto sentido, les preocupa que los pequeños puedan caerse y golpearse como consecuencia de un deslizamiento de tierra, o cortarse o pincharse con algún objeto peligroso oculto entre la basura, amén del riesgo sanitario que ciertos desperdicios generan. Sin embargo, lo que realmente les produce miedo es que sus hijos puedan entrar en contacto con restos arqueológicos dejados al descubierto por la erosión (algo que sucede con cierta frecuencia), asustarse⁵ y caer seriamente enfermos. Un mismo entorno (el *wayco*), una misma actividad (juegos infantiles entre la basura), dos aprehensiones distintas del mismo lugar, dos discursos (parentales) diferentes sobre ese lugar (preocupación / miedo). En este caso, la peligrosidad del *wayco* es doble: objetivamente, porque algunos de los elementos que pueden encontrarse entre la basura implican un riesgo para los niños que allí juegan; culturalmente, porque alguno de esos objetos (restos arqueológicos, y especialmente si se trata de restos humanos) tienen agencia en sí mismos y pueden además activar la agencia y la intencionalidad de ciertas entidades tutelares asociadas al lugar⁶. Por supuesto, ninguna de estas dimensiones está presente en la relación que los niños establecen con este espacio (Gil 2008a: 160-163, 192; 2014b: 375-378, 382, 390).

Es bien sabido que la mayoría de accidentes geográficos (montañas, lagos, cuevas, fuentes, etc.) que sirven de base para la construcción de paisajes culturales en los Andes trascienden su dimensión meramente topográfica (natural) para ocupar un lugar central en las cosmologías, las ontologías, las mitologías locales y regionales (Cruz 2012). Como dije, muy especialmente todos aquellos que tienen nombre propio, y que por ende se convierten en seres sociales más allá de su materialidad, con capacidad de acción (agencia), intencionalidad, pensamientos, emociones; en entidades tutelares que, apartadas del maniqueísmo de buenas o malas, son benefactoras o castigadoras en función del trato que reciban por parte de los humanos. Por esta razón los cerros Qaral y Lliphi que flanquean al pueblo de Santiago no son meros cerros: 1) espacialmente funcionan como escenario para la construcción de paisajes culturales; 2) dada su agentividad, también actúan como protagonistas activos en la construcción de paisajes mitohistóricos; 3) en tanto que seres sociales no-

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

humanos, operan como receptores de ofrendas en el marco de una ritualidad paisajística; y 4) en su dimensión de entidades tutelares influyen en la generación de vida y por ende en el patrocinio de prosperidad para los santiagueños (Gil 2008b, 2012).

Los cerros son los protagonistas de un paisaje antropomorfizado y en conflicto a partir del cual se ordena el territorio y se compone una geografía mítica: están ahí, majestuosos, imponentes, rememorando la culturización de la naturaleza salvaje en la noche de los tiempos. Cerros humanizados y paisaje antropomorfizado que constituyen así un trasunto del mundo de los humanos, con pasiones, ambiciones y disputas. Según el relato más repetido en Santiago, Qaral y Lliphi fueron titanes rivales que, en competencia por ver quién de los dos era más fuerte, entraron en combate. Qaral arrancó el corazón de Lliphi y lo lanzó lejos, a la Pampa de Río Grande, hacia el oeste, dando origen al cerro Llipi-Llipi. Por su parte, Lliphi arrancó el corazón a Qaral y lo lanzó en la misma dirección, aunque éste cayó más cerca y dio origen al cerrito Pujtín. Otra versión sitúa a un Inca arquetípico que, poniendo orden en la disputa, les arrancó a ambos la cabeza –que no los corazones– y los arrojó a la pampa, donde nacerían Llipi-Llipi y Pujtín. Sea como fuere, el resultado de aquel combate resuelve por qué la cumbre del Qaral está desmochada, y el Lliphi presenta un cráter en su precumbre.

Sin entrar a discutir qué fue antes, si el mito o el rito, a este paisajismo mítico añaden las gentes de Santiago una ritualidad paisajística en la que resulta difícil determinar cuál de los dos cerros adquiere mayor relevancia, sin perder de vista que ambos se encuentran enfrentados, y en medio de ellos se ubica la población. Hacia el Lliphi se orientan las fachadas de los principales edificios civiles, políticos y religiosos de la comunidad, mientras que la panorámica por antonomasia del pueblo se compone en dirección contraria, mirando desde la pampa, con el campo de fútbol y el cementerio en primer plano, la iglesia, las casas, la posta sanitaria, el grupo electrógeno, el pequeño santuario en honor al Señor de Quillacas y, como telón de fondo, el cerro Qaral. Cada noviembre los santiagueños ascienden a la cima del Qaral para celebrar un llamado de lluvia, el ritual más importante dentro del ciclo anual junto con la festividad de Santiago Apóstol. Sin embargo, la mayor parte de las *ch'allas* (libaciones) que se realizan tanto durante el ascenso como ya en la cima van dirigidas al Lliphi (si no tanto en su invocación, sí en su dirección). También en los *costumbres* celebrados durante las fiestas patronales y en honor al Señor de Quillacas el Lliphi adquiere probablemente un poco más de protagonismo, aunque en estos dos contextos ambos cerros son invocados por igual a la hora de elevar peticiones y dirigir *ch'allas*. A los dos se les da de comer y se les da de beber, y de los dos se espera su favor en la bonanza meteorológica, la fructificación de

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

las cosechas, la multiplicación de los rebaños, la prosperidad de la comunidad, la llegada del turismo (= ingresos), el esquite del catastro (= impuestos), etc. Los santiagueños alimentan a *sus* cerros esperando que, de un modo u otro, éstos les devuelvan ese alimento, estableciéndose así una dialéctica de reciprocidad según la cual Qaral y Lliphi serán tan generosos con las gentes de Santiago como éstos lo sean con ellos. En el plano semántico que relaciona al cerro con el paisaje cultural construido a partir de él, el cerro funciona 1) como un espacio ceremonial en el cual escenificar una serie de ritos, 2) como objeto de esos rituales en tanto que instancia de invocación y receptor de ofrendas, y 3) como agente activo que beneficiará o castigará a los humanos a partir de la consideración que éstos le demuestren desde el rito. Lógicamente, en cada una de estas tres dimensiones operará una sintaxis diferente y resultará una práctica significativa distinta, ambas vehiculadas según las relaciones que los humanos establezcan ora con el paisaje, ora con el ser social no-humano evocado por o constituido en dicho paisaje.

En esta idea de mundos múltiples conectados parcialmente, las relaciones entre humanos y lugares se articulan fundamentalmente a través de prácticas que tienen que ver con la provisión de comida y con formas de cohabitación (Salas 2019: 148-149). Dar de comer para poder comer y evitar así ser comido, ésta sería la idea básica que articula unas relaciones de reciprocidad asimétricas en las que los humanos quedan subordinados y dependientes de los lugares (mejor dicho, de las entidades en que éstos se constituyen) en tanto que a éstos piden el favor de sus acciones. Por eso los humanos ofrecen *pagos* a los lugares, materializando a través del rito unas relaciones cotidianas marcadas por prácticas sociales como visitar para compartir alimentos, invitar para agradecer, ofrendar para pedir, alimentar para retribuir (Arnold 2016; De Munter 2016; Gose 2004; Pazzarelli y Lema 2018; Salas 2019; Salomón 2018; Vigliani 2013; Vilca 2009). En este sentido, los humanos habitan **paisajes vivientes**, y con ellos interactúan en un diálogo constante que favorece su crianza mutua (Arnold 2017; Bugallo 2020; Bugallo y Tomasi 2012; Vicente 2016). Pero cuidado: al mismo tiempo que todos los seres participan de la crianza, también lo hacen de la depredación.

Si los lugares constituyen espacios-de-la-experiencia, su esencialidad se llenará de sentido en función de lo que en ellos haya acontecido, esté aconteciendo o pueda acontecer como consecuencia de lo acontecido o aconteciendo. Teniendo en cuenta que aquel día de autos Gonzalo y yo nos adentramos bastante en las alturas del Qaral, cada quien podrá interpretar como guste ese fuerte viento que empezó a soplar a medida que ascendíamos, y que cesó de súbito cuando descendimos. Un viento repentino que en muchos lugares de los Andes es considerado como un mal augurio y/o una señal de

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

peligro; un (mal) viento dañino, que puede hacer enfermar, que agarra, que asusta, que se lleva una parte de la esencia anímica del sujeto; un viento (de muerte) que ataca muy especialmente a los saqueadores de tumbas, a quienes profanan los entierros antiguos, a quienes perturban la tranquilidad de los *chullpas*. Y, como ya señalé, Gonzalo y yo precisamente ascendíamos el cerro para visitar unas ruinas arqueológicas. En tales circunstancias, supongo que era razonable que Gonzalo se inquietara por momentos.

Aquel día no encontramos las prometidas estructuras chullparias, por lo que unos días más tarde volví a subir al Qaral. Me acompañó en aquella ocasión Wilson Condori (29 años en 2001), buen conocedor de las tradiciones y los *costumbres* de Santiago (no en vano su padre, don Erasmo, era sacristán, yerbatero, especialista ritual y había desempeñado diferentes cargos cívicos; él mismo se estaba preparando para acceder al sistema de cargos de la comunidad). Conversando sobre el paisajismo mítico de los cerros y sobre el tiempo de los *chullpas*, fuimos recorriendo diferentes estructuras chullparias emplazadas a media altura en la falda del Qaral, justo por encima de las últimas chacras para el cultivo de papa (bastante más abajo de donde días atrás había llegado con Gonzalo, dicho sea de paso). Mi intención era simplemente fotografiar las ruinas, tomar algunas medidas y anotar su orientación, pues en aquel momento mis intereses se repartían entre las torres chullpa y los *chullpas*; en ningún caso alteramos las estructuras, buscamos restos arqueológicos, ni merodeamos por sus alrededores más de lo necesario. Pero además, cada vez que accedíamos a uno de estos lugares, Wilson pedía permiso y “pagaba” unas hojas de coca. Comparando ambas excursiones, distintas altitudes y distintas actitudes; por añadidura en la segunda, observancia del protocolo en las relaciones con el lugar y con las entidades tutelares que lo habitan.

Esta actitud de pedir permiso al cerro y de “pagarle” por transitar sus lugares o usarlos para actividades económicas queda patente en las celebraciones del Chawpincha, el llamado de lluvias anual que lleva a los santiagueños a coronar las alturas del Qaral⁷. Reunidos en el Cabildo de la comunidad, la víspera empezarán a invocarle con letanías, rogativas y ofrendas que no sólo van dirigidas al cerro, sino también a la Pachamama, a Santiago Apóstol, a los *chullpas* y a otras entidades tutelares que habitan en él; a cada cual en su justa medida, y a cada cual según sus preferencias culinarias. Al día siguiente este protocolo se repetirá en cada una de las tres paradas que jalonan la ruta de ascenso⁸, siendo además que en cada una de ellas se apela a entidades concretas y se solicitan favores distintos. También al alcanzar la precumbre, ante una roca con forma de camélido acostado que consideran el “llamo delantero” que guía a los rebaños de la comunidad. Una vez ahí se ofrecerá al Qaral el sacrificio de una llama, se celebrará un banquete comunitario, se discutirán temas relevantes

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

de la vida sociopolítica de la comunidad, se buscarán indicios de predicción meteorológica para el año próximo y se procederá al “casamiento de todas las aguas” para que, dando de beber generosamente al Qaral, éste atraiga las lluvias sobre Santiago y, por consiguiente, favorezca la abundancia agropecuaria y propicie el bienestar de la comunidad. La jornada terminará en casa de aquella familia patrocinadora del banquete en ese año, donde invocaciones y *ch'allas* se continuarán, en un ambiente festivo, hasta bien entrada la madrugada.

A excepción de sus cotas más elevadas, los cerros bullen de actividad agropastoril: sus faldas son aprovechadas para el cultivo de distintas variedades de papa, y a ellas se conduce al ganado en busca de pastos y abrevaderos; a ellos se asocia el agua: agua de manantial, agua proveniente del deshielo, agua de lluvia; una lluvia atraída o llamada por los cerros, pero a la que también pueden bloquear con vientos en contra, o transformar en dañino granizo. Por ello es que los cerros se convierten en receptores constantes de ofrendas. *Pagos* que en realidad van dirigidos a unos “dueños” que lo son del cerro en sí mismo, de los animales que en él se crían, de las plantas que en él crecen, de los minerales que en su interior se atesoran. Un “dueño del cerro” que, como consecuencia de esa ambigüedad que caracteriza a las entidades tutelares andinas, igual puede dar que quitar. Por eso son peligrosos, y en función de ello hay que tratarlos con respeto, agasajarlos con ofrendas, pedirles en la justa medida, sin caer víctimas de la codicia. En este sentido, en los cerros confluyen dos extremos antagónicos: multiplicación, orden y conservación por un lado, esterilidad, caos y destrucción por otro. De ahí el interés que las poblaciones andinas han puesto desde siempre en estar a bien con *sus* cerros (Gil y Fernández 2008; Martínez 1983). Tal procuran los santiagueños con el Qaral y el Lliphi, porque en los cerros confluyen no sólo crianza y depredación, también el arraigo.

Anteriormente jugaba a dilucidar si los santiagueños son *de*, *en* o *con* Santiago, resolviendo un *ser* santiagueño *a partir de* las relaciones establecidas con y en los lugares de Santiago, y con los seres no-humanos que en ellos cohabitan. Es así que podemos aplicar estos mismos juegos preposicionales tomando como referencia paisajística los cerros. ¿La comunidad de Santiago lo es junto con sus cerros, o Santiago *se hace* comunidad conjuntamente a sus cerros y en sus cerros? En el primer modelo tendríamos una población (= comunidad) ubicada entre dos cerros, a partir de los cuales construye unos paisajes, sobre los cuales compone unos espacios de habitación y de actividad económica, y en los cuales ubica a un conjunto de seres con los cuales los santiagueños se relacionan en contextos determinados. En definitiva una ontología centralizada en los humanos, que puede conectar con otros planos ontológicos poblados por otros seres no-humanos. El segundo modelo no puede ser más distinto: humanos, no-humanos y lugares conforman la comunidad de

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

Santiago a partir de una ontología relacional, estableciéndose así una constitución recíproca santiagueños-cerros. Es entonces que me atreveré a cambiar el enunciado gramatical de ese estar-siendo planteado por Rodolfo Kusch (2008), para convertirlo más bien en un ser-estando.

Tomando como marco de referencia el llamado de lluvia anual que tiene lugar en las alturas del Qaral, los santiagueños no suben al cerro para enfatizar que son santiagueños, sino que se sienten (más) santiagueños porque están *en el cerro* y, por la práctica ritual, mientras que están *con el cerro*. Desde la víspera, toda la celebración del Chawpincha propicia una cohesión comunitaria que supera a los vecinos de Santiago, y que incluye también lugares y seres no-humanos (Pachamama, chullpas, dueño del cerro, Patrón Santiago entre otros). A través de rogativas y ofrendas los santiagueños se compenentran con *sus* cerros, e integran en el principio de comunidad a estas entidades desde lugares singularizados. No podríamos estar más equivocados si pensáramos que los santiagueños ascienden el cerro para sacrificarle una llama, o que el clímax del rito se alcanza cuando “se casan” todas las aguas para darle de beber. En realidad, ambas acciones no representan más que dos momentos puntuales dentro de una larga jornada (más los preparativos de la víspera) caracterizada por lo que podría parecer un simple “estar ahí”, un espacio-tiempo experiencial que para alguien ajeno a esta ontología relacional podría parecer simplemente un “estar por estar”. Porque si algo caracteriza a la ritualidad andina es un dilatado “estar ahí”. Estar ahí compartiendo comida y bebida, alcohol, coca, no sólo entre humanos, sino también con los seres no-humanos; estar ahí conversando entre humanos, pero también con no-humanos, sobre temas de los unos, los otros, o que afectan a las relaciones entre ambos. No es baladí que el Corregidor rinda cuentas a la comunidad de su gestión anual en el contexto del llamado de lluvia, en lo alto del cerro, ni que sea allí donde se repasan las cuentas de la comunidad, o donde se abordan los asuntos políticos, sociales o económicos que los santiagueños consideran más preocupantes. Seguramente todo eso podría hacerse otro día, en una reunión comunitaria, cómodamente instalados en el Cabildo o en el Corregimiento, sin necesidad de subir al cerro. Supongo que se podría, pero no resultaría, porque la cohesión comunitaria se refuerza en el cerro y en el marco del ritual, pero también porque la comunidad se constituye con el cerro. Los santiagueños son *en* Santiago y *con* Santiago. Pero Santiago no son sólo los santiagueños, también son los lugares que se distribuyen por *sus* cerros, y las entidades que los habitan.

No hay manera de interpretar el espacio sin entender sus lugares. Y no se puede aprehender un lugar si no es a través de la experiencia, siendo que sólo desde ésta podemos organizar estructuras fluidas que nos provean de signos significantes; signos que, a su vez, permiten la comunicación, sus mecanismos

Paisajes vividos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

de producción, funcionamiento y recepción. Una comunicación entre humanos, no-humanos y lugares, que cobra sentido a partir de las relaciones significantes entre el conjunto. Un conjunto que en este caso queda significado como Santiago.

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García



Figura 1: Santiago: “mi comunidad”. Dibujo realizado en septiembre de 2001 por Mariluz Jimena Salvatierra Yura (9 años), alumna de la Unidad Educativa Franz Tamayo, de la comunidad de Santiago.

Figura 2: Sacrificio de una llama y ch'allas en la cima del cerro Qaral como parte del Chawpincha (fotografía del autor, noviembre 2004)



Figura 3: Juicio del Corregidor en la cima del cerro Qaral en el contexto del Chawpincha (fotografía del autor, noviembre 2004)

Figura 3: “Estar ahí” compartiendo entre los santiagueños y con los cerros en el contexto del Chawpincha (fotografía del autor, noviembre 2004)



Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

1. Ya dediqué otras páginas a este episodio (Gil 2014a) para desde él abordar la relación entre ruinas arqueológicas, mundos permeables y espacios peligrosos en el altiplano surandino, y no volveré aquí sobre ello por no despistarme de mi propósito.
2. Bajo este concepto genérico se engloba un amplio elenco de entidades que requeriría de descripciones etnográficas singularizadas, si bien es cierto que entre todas ellas fluye un conjunto de fuerzas vitales comunes y compartidas. Seres sociales no-humanos a los que se atribuye agencia, pero de los cuales podría dudarse si tienen o no capacidad de generar actividad social más allá de lo cotidiano y de su interacción con los humanos en contextos de fluidez, donde la totalidad de seres se conecta, comunica y relaciona (Muñoz 2020: 9, 23-36).
3. Buena parte del debate en torno a la aplicación del giro ontológico a la antropología andinista pasa por resolver si hablamos de un mundo constituido por múltiples mundos, o más bien de una única dimensión ontológica de existencia mutua en continua elaboración. Según la opción elegida, otra discusión enfrentará a los ontologistas: si los humanos ocupan la posición central en el juego de relaciones, si humanos, no-humanos y lugares se constituyen mutuamente a través de relaciones sociales, o incluso si pueden plantearse –como postula Eduardo Kohn (2013)– relaciones sociales más allá de lo humano.
4. De acuerdo con Tim Ingold (2000), la idea de habitar implica prácticas cotidianas entrelazadas hasta conformar una interactividad que afecta al conjunto de agentes o entidades con las que se interactúa. Una interactividad que asimismo propicia que el paisaje desarrolle su propia temporalidad, y que la sociedad ordene sus eventos a través de la recurrencia periódica de actividades económicas, festividades, celebraciones y rituales, porque, al actuar como marcadores temporales, estas prácticas se integrarán al paisaje en paridad con cualquiera de los marcadores físicos del espacio geográfico en el que se desarrollan (Ingold 1993).
5. El *susto* es una enfermedad de filiación cultural consistente en la pérdida de una de las entidades anímicas que integran la persona. Generalmente como resultado de una fuerte impresión, el ánimo abandona el cuerpo y queda vagando desorientada, perdida, a consecuencia de lo cual el sujeto caerá enfermo; podría incluso morir si el especialista ritual no consiguiera recuperarla antes de que alguna entidad terrible la capture para luego devorarla.
6. Por su asociación con los restos arqueológicos que puedan aparecer en el *wayco*, la amenaza en este caso proviene de los *chullpas*, los habitantes del tiempo antiguo. En todo el mundo andino se los vincula a los sitios arqueológicos, lugares donde hay que extremar las precauciones: no escarbar en busca de restos, no alzar objetos que puedan aparecer ya desenterrados, no buscar tesoros antiguos; transitar estos espacios con respeto, no jugar en ellos, no hacer cochinas, evitarlos si se está afligido o triste, no quedarse dormido en ellos. Lo contrario puede atraer a los *chullpas*, quienes, enojados, causarán daño y enfermedad a quien los haya molestado. En tal caso, el afectado por el *mal de chullpa* empezará a experimentar malestar general, decaimiento, astenia, delgadez acelerada, fiebres, pústulas, deformidades óseas y dolores articulares, pudiendo alcanzar la muerte si el especialista ritual no lo remedia.

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

7. Mi participación en este ritual para su registro etnográfico fue lo que en noviembre de 2004 me llevó de vuelta a penetrar las alturas del cerro Qaral.

8. Estas tres “paradas” quedan fijadas en el paisaje a partir de tres farallones rocosos que destacan en la falda del cerro, coincidiendo cada una con un repecho del terreno al final de una subida especialmente empinada. Además de constituirse como lugares para la ofrenda y la plegaria, estas paradas sirven para los saludos, la charla breve y el intercambio de hojas de coca entre quienes se van juntando en el ascenso, así como para beber agua y reponer fuerzas antes de continuar la ascensión.

8. Estas tres “paradas” quedan fijadas en el paisaje a partir de tres farallones rocosos que destacan en la falda del cerro, coincidiendo cada una con un repecho del terreno al final de una subida especialmente empinada. Además de constituirse como lugares para la ofrenda y la plegaria, estas paradas sirven para los saludos, la charla breve y el intercambio de hojas de coca entre quienes se van juntando en el ascenso, así como para beber agua y reponer fuerzas antes de continuar la ascensión.

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

Referencias bibliográficas:

- ALLEN, CATHERINE (2015). "The whole world is watching: new perspectivas on Andean animism". En *The archaeology of wak'as: explorations and the sacred in the pre-Columbian Andes* (Tamara Bray ed.), pp. 23-46. University of Colorado Press. Boulder.
- ARNOLD, DENISE (2016). "Territorios animados. Los ritos al Señor de los Animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes". En *Símbolos, desarrollo y espiritualidades. El papel de las subjetividades en la transformación social* (Ángel López y Heydi Galarza eds.), pp. 111-160. ISEAT. La Paz.
- ___ (2017). "Hacia una antropología de la vida en los Andes". En *El desarrollo y lo sagrado en los Andes. Resignificaciones, interpretaciones y propuestas en la cosmopraxis* (Heydi Galarza ed.), pp. 11-40. ISEAT. La Paz.
- AUGÉ, MARC (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona.
- BUGALLO, LUCILA (2016). "Wak'as en la puna jujeña. Lo fluido y lo fino en el diálogo con pachamama". En *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino* (L. Bugallo y M. Vilca comps.), pp. 111-162. Universidad Nacional de Jujuy – Instituto Francés de estudios Andinos. San Salvador de Jujuy.
- ___ (2020). "Pachamama y Coquena. Seres poderosos en los Andes del sur". En *Andes. Ensayos de etnografía teórica* (O. Muñoz coord.), pp. 115-162. Nola. Madrid.
- BUGALLO, LUCILA Y JORGE TOMASI (2012). "Crianzas mutuas. El trato a los animales desde las concepciones de los pastores puneños (Jujuy, Argentina)". *Revista Española de Antropología Americana*, 42(1): 205-224.
- CASEY, EWAD (1996). "How to get from space to place in a fairly short stretch of time". En *Senses of place* (Steven Feld y Keith Baso eds.), pp. 13-52. School of American Research Press. Santa Fe.
- CRUZ, PABLO (2012). "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)". *Indiana*, 29: 221-251.
- DE LA CADENA, MARISOL (2015). *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press. Durham.
- DE MUNTER, KOEN. (2016). "Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48(4): 629-644.
- GIL GARCÍA, FRANCISCO M. (2008a). "Un pueblo sitiado. Miedos y entidades terribles en la construcción del espacio social de una comunidad surandina". En *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón* (Gerardo Fernández y José Manuel Pedrosa coords.), pp. 145-196. Calambur. Madrid.
- ___ (2008b). "A la sombra de los mallkus. Tradición oral, ritualidad y ordenamiento del paisaje en una comunidad de Nor Lípez (Potosí, Bolivia)". *Revista Española de Antropología Americana*, 38(1): 117-138.
- ___ (2012). "La comunión de los cerros. Ritualidad paisajística en una comunidad del

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

- altiplano sur andino”. *Revista Diálogo Andino*, 39: 39-55.
- ___ (2014a). “Otro mundo adentro de la chullpa. Ruinas arqueológicas, mundos permeables y espacios peligrosos en el altiplano sur andino”. En *Tiempo, espacio y entidades tutelares. Etnografías del pasado en América* (Óscar Muñoz y Francisco M. Gil coords.), pp. 273-305. Abya-Yala. Quito.
- ___ (2014b). “Lo que a nadie asusta pero a todos preocupa. Etnografía de los miedos cotidianos en una comunidad del altiplano sur boliviano”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIX(2): 369-392.
- GIL GARCÍA, FRANCISCO M. Y GERARDO FERNÁNDEZ JUÁREZ (2008). “El culto a los cerros en el mundo andino: estudios de caso”. *Revista Española de Antropología Americana*, 38(1): 105-113.
- GOSE, PETER (2004). *Aguas mortíferas y cerros hambrientos, ritos agrarios y formación de clases en un pueblo andino* [2001]. Quito: Abya-Yala.
- HERNANDO GONZALO, ALMUDENA (1999). “El espacio no es necesariamente un lugar: en torno al concepto de espacio y a sus implicaciones en el estudio de la Prehistoria”. *Arqueología Espacial*, 21: 7-27.
- INGOLD, TIM (1993). “The temporality of the landscape”. *World Archaeology*, 25(2): 152-174.
- ___ (2000) “Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world” [1995]. En *The perception of environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*, pp. 172-188. Routledge. Londres / Nueva York.
- KOHN, EUARDO (2013). *How forest think. Toward on anthropology beyond the human*. University of California Press. Berkeley.
- KUSCH, RODOLFO (2008). “La fórmula del estar-siendo” [1975]. En *La negación del pensamiento popular*, pp. 95-106. Las Cuarenta. Buenos Aires.
- MANNHEIM, BRUCE Y GUILLERMO SALAS (2015). “Wak'a: ethnifications of the Andean sacred”. En *The archaeology of wak'as: exploratios and the sacred in the pre-Columbian Andes* (Tamara Bray ed.), pp. 47-72. University of Colorado Press. Boulder.
- MARTÍNEZ, GABRIEL (1983). “Los dioses andinos de los cerros”. *Journal de la Société des Américanistes*, LXIX: 86-115.
- MUÑOZ MORÁN, ÓSCAR (2020). “Introducción. Seres relacionales. Hacia una antropología de la fluidez desde los Andes”. En *Andes. Ensayos de etnografía teórica* (O. Muñoz coord.), pp. 7-46. Nola. Madrid.
- PAZZARELLI, FRANCISCO Y VERÓNICA LEMA (2018). “Una olla donde quepan muchos mundos: relaciones culinarias en los Andes del norte de Argentina”. *Indiana*, 35(2): 271-296.
- RICARD LANATA, XAVIER (2007). *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate*. Instituto Francés de Estudios Andinos / Centro Bartolomé de Las Casas. Lima / Cuzco.
- SALAS CARREÑO, GUILLERMO (2019). *Lugares parientes. Comida, cohabitación y mundos andinos*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- SALDI, LETICIA, LUIS MAFFERA Y J. ALEJANDRO BARRIENTOS (2019). “Ontologías en disputa. Diálogos entre la antropología y la arqueología para la problematización de paisajes regionales”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 37: 3-26.

Paisajes vivos, paisajes vivientes.

Francisco M. Gil García

- SALOMON, Frank (2018). *At the mountains' altar. Anthropology of religion in an Andean community*. Routledge. Londres / Nueva York.
- VICENTE MARTÍN, Patricia (2016). “Sangres para propiciar la vida: metáforas y creencias sobre la concepción de humana en el altiplano andino”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXI(1): 249-267.
- VIGLIANI, Silvina (2007). “¿El paisaje está vivo! Habitar el paisaje entre los cazadores recolectores”. *Boletín de Antropología Americana* 43: 115-132.
- ____ (2011). “Paisaje como seguridad ontológica”. En *Identidad, paisaje y patrimonio* (Stanislaw Iwaniszewski y Silvina Vigliani eds.), pp. 39-56. INAH. Ciudad de México.
- ____ (2013). “Ofrendas que hablan, lagunas que escuchan: Huellas de un paisaje comunicado y compartido”. En *Bajo el volcán. Vida y ritualidad en torno al Nevado de Toluca* (Silvina Vigliani y Roberto Junco coords.), pp. 3-23. INAH. México.
- VILCA, Mario (2009). “Más allá del paisaje. El espacio de la Puna y quebrada de Jujuy: ¿Comensal, anfitrión, interlocutor?”. *Cuadernos FHYCS-UN* 36: 245-259.



Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Einblicke in die semiotics of popular culture

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular

Symbolic resistance in the interstitial space.

Insights /Views into the semiotics of popular culture

Eva Kimminich

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum. Einblicke in die semiotics of popular culture

Symbolic resistance in the interstitial space. Insights /Views into the semiotics of popular culture.

Resistencias simbólicas (significativas) en el espacio público (intersticial). La semiótica de la cultura popular.

Autora: Eva Kimminich

Curriculum abreviado: Eva Kimminich ocupa la cátedra de "Culturas de países romances" en la Universidad de Potsdam. En 2017, diseñó el programa de maestría "Estudios culturales aplicados y semiótica cultural", que recibió el título de programa más innovador en 2018. En 2019, fundó el Centro de semiótica cultural en Potsdam. <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/team/professur/prof-dr-eva-kimminich>

Eva Kimminich CV: Eva Kimminich ist Inhaberin des Lehrstuhls „Kulturen romanischer Länder“ an der Universität Potsdam. 2017 konzipierte sie den Masterstudiengang „Angewandte Kulturwissenschaft und Kultursemiotik“, der 2018 als innovativster Studiengang ausgezeichnet wurde. 2019 gründete sie in Potsdam das Zentrum für Kultursemiotik. <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/team/professur/prof-dr-eva-kimminich>

Abbreviated Curriculum Vitae: Eva Kimminich holds the chair of "Cultures of Romance Countries" at the University of Potsdam. In 2017, she designed the Master's programme "Applied Cultural Studies and Cultural Semiotics", which was awarded the title of most innovative programme in 2018. In 2019, she founded the Centre for Cultural Semiotics in Potsdam. <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/team/professur/prof-dr-eva-kimminich>

Abstract

Mit der 2002 in der Deutsche Gesellschaft für Semiotik begründeten Semiotik der Jugend- und Subkulturen bzw. inzwischen herangewachsenen *semiotics of popular culture* (Kimminich 2021) werden Einstellungen, Verhaltensweisen sowie Identitätsher- und darstellungsprozesse von sozialen Gruppen ins Blickfeld gerückt, die ihre mehr oder weniger, teilweise auch konfliktär von der Mehrheitsgesellschaft abweichenden Lebensstile und Forderungen symbolisch im öffentlichen Raum zum Ausdruck bringen. (Kimminich 2007) Der öffentliche Raum wird hier in der Tradition von Jürgen Habermas, John Fiske oder Benjamin Barber als Text im Sinne eines politisch und ökonomisch durchstrukturierten Gebildes betrachtet, das durch eine semiotische Macht hervorgebracht wird. (Siehe dazu Völlinger 2010: 8 und Friesinger et al. 2010: 15). Die hier thematisierten Praktiken des Zeichensetzens reagieren auf die dem urbanen Raum eingeschriebene Ideologie des

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

vorherrschenden Systems. Sie eignen sich dessen Codes an, kommentieren sie und schreiben sie durch einen kreativen Zugriff auf die urbane Materialität um, was den öffentlichen Raum zu einem semiotischen Schlachtfeld und ihre künstlerische Aktivität politisch werden lässt. Es geht daher um einen zeichenhaften Widerstand in einem physisch wie kognitiv erfassbaren Zwischenraum und um neue Formen der Gemeinschaftsbildung.

Resumen

La *semiótica de la juventud y las subculturas*, o *semiótica de la cultura popular* (Kimminich 2021), creció y fue impulsada en el año 2002 por la Sociedad Alemana de Semiótica; ésta (línea) se centra en las actitudes, los comportamientos y los orígenes identitarios y los procesos de representación de los grupos sociales que expresan simbólicamente sus estilos de vida y sus reivindicaciones en el espacio público, que se desvían en mayor o menor medida, y en algunos casos de forma conflictiva, de la sociedad mayoritaria. (Kimminich, 2007). En la tradición de Jürgen Habermas, John Fiske o Benjamin Barber, el espacio público es visto aquí como un texto en el sentido de una entidad política y económicamente estructurada, que es producida por un poder semiótico (Cfr. Völlinger 2010: 8 y Friesinger *et al.* 2010: 15).

Las prácticas de creación de signos tematizadas aquí reaccionan a la ideología del sistema dominante inscrita en el espacio urbano. Se apropian de sus códigos, los comentan y los reescriben mediante un acceso creativo a la materialidad urbana, convirtiendo el espacio público en un campo de batalla semiótico y su actividad artística en política. Se trata, por tanto, de una resistencia en forma de signo en un espacio intermedio tanto física como cognitivamente asequible y de nuevas formas de construcción de la comunidad.

Schlüsselwörter: Zeichensetzen, Semiose, Street Art, Widerstand, Semiosphäre und Kulturprogramm

Keywords: Sign-making, semiosis, street art, resistance, semiosphere and cultural programme

Palabras clave: Creación de signos, semiosis, arte callejero, resistencia, semiósfera y programa cultural

Einführung

Im Folgenden werden aus diesem breiten Forschungsfeld zwei Typen des Zeichensetzens und Zeichenhackens im urbanen Raum beleuchtet. Indem festgelegte Bedeutungen erweitert oder subvertiert werden, werden die

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

verbindliche Darstellung und Lesbarkeit von Zeichen, ihre Funktionen und Botschaften aufgeweicht. Dieses Handeln am und mit dem Zeichen habe ich 2010 im Rahmen eines Seminars mit Studierenden beforstet und eine Wanderausstellung dazu erarbeitet (Kimminich/Persello 2011).

Der erste Typus wird durch das 2005 in den USA entstandene Guerillastricken, das noch relativ junge Verkehrszeichenhacking und das Urban Hacking vertreten. Alle drei Subkulturen repräsentieren exemplarisch eine Gruppe von Praktiken des Zeichensetzens, die sich auf die Manipulation von im öffentlichen Raum bereits vorhandenen Zeichenträgern oder urbane Artefakte konzentrieren; das können Verkehrsschilder, Bushaltesthäuschen, Hydranten, Litfaßsäulen oder aber auch Parkbänke und Parkbäume sowie Gebäudewände, Mauern, Denkmäler oder Plätze sein.

Parkour und Skateboardfahren als inzwischen weltweit verbreitete Subkulturen, die längst in die urbane Städteplanung aufgenommen wurden (Mikmak 2014) und die seit 2001 praktizierten Flash- und Smartmobs stehen für einen Typus, bei dem der agierende Körper selbst zeichenhaft zum Einsatz gebracht wird.

Um die semiotischen Strategien und die dadurch erzeugten semiosischen Momente zu beleuchten, sind vier Konzepte hilfreich: Umberto Ecos Überlegungen zur Kommunikationsguerillera, Jurij Lotmans Modell der Semiosphäre, Siegfried J. Schmidts Konzept des Kulturprogramms und Guy Debords Strategien des „détournement“, der „dérive“ und der „construction d'une situation“. Die jeweiligen Akzentsetzungen ihrer Gesellschaftsanalysen lassen sich zu einer holistischen Perspektive zusammenfügen, durch die der Zwischenraum beleuchtet werden kann, in dem sich der zeichenhafte Widerstand vollzieht. In ihm fusionieren reale Gegebenheiten mit ihren unterschiedlichen kognitiven Konzeptionen.

1 Theoretische Annäherung

1.1 Irritation der Semiose und Dynamisierung semiosphärischer Strukturen

Mit Umberto Ecos dynamischem Kulturmodell wurde der Prozess der Interpretation und die Genese bedeutungskonstituierender Signifikationssysteme in ihrem wechselseitigen Rekurs ins Blickfeld gerückt, d.h. nicht nur das Zusammenwirken von Zeichen, Objekt und Interpretanten, sondern vor allem die Semiose. Durch Berücksichtigung des Semiosischen als einen offenen Interpretationsprozess, wird das ihn auslösende Zeichen zu einer Blackbox. Wenn der Sender eine Bedeutung hineintut, weiß er nicht, welche Interpretation der Empfänger herausnimmt. Daraus schloss Eco im Rahmen seiner Kritik der damals einsetzenden technologischen Massen-

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

kommunikation, dass gesellschaftskritische Aktionen sich auf „eine permanente Korrektur der Perspektiven, eine laufende Überprüfung der Codes, eine ständig erneuerte Interpretation der Massenbotschaften“ (Eco 1996: 156) konzentrieren müsse: „Die Welt der technologischen Kommunikation würde dann sozusagen von Kommunikationsguerilleros durchzogen, die eine kritische Dimension in das passive Rezeptionsverhalten einbrächten.“ (Ebd.). – Dies scheinen sich auch die heutigen subkulturellen Akteure zu eigen gemacht zu haben. Sie stören die gängigen Codes und Deutungsmuster des städtischen Raums der als Konstrukt eines sozioökonomischen, kulturellen und ideologischen Landscaping zu betrachten ist, welches auf die Bewohner*innen rückwirkt.

Mit Jurij Lotmans Semiosphäre lässt sich das diesem subversiven Zeichensetzen innewohnende Spiel mit Bedeutungen in Relation zu den gesellschaftlich vereinbarten Wirklichkeitskonstruktionen setzen. Indem Lotman Kultur als ein hierarchisches Netzwerk von Bezeichnungen und Bedeutungen betrachtet, mit dessen Texten Welt- und Menschenbilder sowie gesellschaftliche Ordnungen, Regeln und Werte festgelegt werden, werden sie als willkürliche Codierungen sichtbar und damit veränderbar. Evolutionen und Revolutionen finden insofern als ein Eingreifen in vorherrschende Symbol- und Zeichensysteme statt, die ent- und rekontextualisiert bzw. recodiert werden. Dieser Transfer wird an den Zeichen- und Sinnsystemen der Semiosphäre sichtbar, v.a. in den Kontaktzonen, in denen die zentralen Sinnsysteme mit ihren peripheren Umdeutungen in einem osmotischen Austausch stehen. Mit zunehmender Pluralisierung und Medialisierung einer Gesellschaft, den steigenden Möglichkeiten der Partizipation und dem damit verbundenen Schwinden von Deutungshoheiten entsteht eine schnell wachsende Anzahl solcher Recodierungen und Rekontextualisierungen. Sie werden von den sich vermehrenden subkulturellen Gemeinschaften generiert, die zwar durch ihre Intentionen oder Motivationen locker miteinander verbunden sind, aber einzeln, in kleinen Gruppen agieren oder in sich über Social Media verabredenden, nur momentan zusammenfindenden Gruppierungen.

Kombiniert man Ecos Kommunikationsmodell und Lotmans Semiosphäre, so rückt ins Blickfeld, was subkultureller Umgang mit vorgegebenen Zeichen, Zeichensystemen oder Zeichenhaftigkeiten bewirken kann. Ecos semioseorientiertes Zeichenmodell und Lotmans Konzeptualisierung der Kontaktzone zwischen semiotischen Systemen machen ein dynamisches und offenes Operationsfeld für Um- und Neudeutungen sichtbar. So lässt sich beobachten, wie durch materiell-physisches Zeichensetzen Bedeutungsfluktuationen in Gang gesetzt werden, die auch auf kollektiv gängige und

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

verinnerlichte Wahrnehmungsmuster und Handlungsanleitungen Einfluss nehmen können und damit auch auf den konkreten Lebensalltag.

1.2 Kulturprogrammatik und Programmstörungen

Der Begründer des soziokulturellen Konstruktivismus Siegfried S. Schmidt betrachtet Kultur als ein Programm der Gesellschaft, das alle kognitiven und kommunikativen Prozesse steuert (2014). Es ist sozusagen als kollektives Schaltzentrum zur Reproduktion und Sicherung eines gemeinsamen Weltbildes sowie dessen Verhaltens- und Bewertungsgrundlagen zu verstehen. Auch der Kulturwissenschaftler und Sozialanthropologe Geert Hofstede bezeichnet Kultur als das Betriebssystem einer Gesellschaft, das seinen Mitgliedern Anwendungssysteme zur Verfügung stellt (2010). Diese ermöglichen die Zusammenarbeit und gewährleisten den Erhalt der Funktionskreisläufe. Dabei hat das Individuum eine entscheidende Rolle inne, wie sowohl Lotman, als auch Schmidt und Eco herausstellen. Schmidt beschreibt den unbewusst verlaufenden Prozess der Sinnerzeugung „als ein endloser Prozess des Verknüpfen, Erleben und Bewerten von semantischen Kategorien, Unterschieden und Differenzierungen, die im Aktanten und seinem Lebenskontext das erzeugen, was er selbst als Sinn erlebt.“ (Schmidt 2014: 46). Aus konstruktivistischer wie semiotischer Sicht beruht die Interpretationsvariabilität von Zeichen und Symbolen auf der individuellen, aber gleichzeitig auch auf der mit dem Kollektiv geteilten Semiose. Das macht die Semiose als Ziel für die Einleitung von kollektiven Veränderungen attraktiv, sei es um kapitalistisch-konsumistische Routinen zu subvertieren oder aber zum politisch-manipulativen presetting der Semiose (Kimminich 2019). Denn, so der sich die semiotische Perspektive zu eigen machende Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske, „ich bin davon überzeugt, dass Bedeutungen das wichtigste an unserer Sozialstruktur sind, und dass potentiell jeglicher Impetus zu einer Veränderung dieser Struktur hauptsächlich von diesen Bedeutungen ausgeht.“ (Fiske 2001: 107).

Das Funktionieren einer Gesellschaft auf ein sie regulierendes Programm von Differenzierungs- und Bewertungskategorien sowie Verhaltens- und Handlungsorientierungen zurückzuführen, eröffnet eine geeignete Denkfigur, um den dynamischen Austausch zwischen dem Kern der Semiosphäre – im Sinne eines die Zeichen- und Sinnsysteme festlegenden und verbildlichenden Programms – und die durch Modifikation der Zeichen und Zeichensysteme stattfindenden dynamischen Umdeutungsprozesse zu beleuchten.

Mit Guy Debords Techniken der „dérive“, des „détournements“ und der „construction d'une situation“ lassen sich schließlich die Strategien subkulturellen Zeichensetzens in ihren Wirkungsmechanismen umschreiben

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

und kategorisieren. Als ein radikaler Kritiker der kapitalistischen Ideologie des Konsums und der seit den 1950er Jahren entstehenden Mediengesellschaft entwickelte Debord die Marx'sche Analyse der Entfremdung zu einer Theorie des Spektakels weiter, die Douglas Kellner im Hinblick auf die aktuellen Angebote des Entertainments übertrug (Kellner 2003): „Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“ (Debord 1996 These 1) Die Scheinwelt aus Gadgets, Werbung, Klischees und Propaganda wirke wiederum auf das Leben der Menschen zurück, narkotisiere und vereinzelt sie: „Das Spektakel ist nur die gemeinschaftliche Sprache dieser Trennung. Was die Zuschauer miteinander verbindet, ist nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrechterhält. Das Spektakel vereint das Getrennte, aber nur als Getrenntes.“ (Ebd. These 29) Daher rief Debord seine Zeitgenossen dazu auf, das Spektakel zu durchbrechen. Dies solle v.a. über die drei genannten situationistischen Techniken erstrebt werden. Alle drei Techniken wurden in den Künsten, aber auch von den Culture Jammers, den Street Artist*innen und Adbustern aufgegriffen.

Die Stadt, ihre urbane Geografie und Architektur waren nicht zufällig der Handlungsraum der Situationisten, da sie die Architektur der Stadt als sichtbaren Ausdruck der modernen Entfremdung betrachteten. Unter „dérive“ (Sichttreibenlassen) verstand Debord das planlose Durchstreifen einer Stadt, bei dem sich das Individuum der urbanen Psychogeographie bewusst werden solle. Dadurch solle es die Effekte des stadtgeographischen Arrangements von Häusern, Straßen und Plätzen auf sein eigenes Verhalten erfüllen und auf diese Weise ihre unentdeckten Möglichkeiten erkunden: „Der Begriff des Sichttreibenlassens ist untrennbar verbunden mit dem Erkennen von Effekten psychogeographischer Natur und der Bejahung eines spielerisch-konstruktiven Verhaltens, das sich in jeder Hinsicht von den klassischen Begriffen des Reisens und Flanierens abhebt. [...] Aber das Sichttreibenlassen umfasst in seiner Einheit sowohl dieses Sichgehenlassen als auch seinen notwendigen Widerspruch: die Beherrschung der psychogeographischen Variationen durch die Kenntnis und Berechnung ihrer Möglichkeiten.“ (Debord 2006: 251, hier in Übersetzung der Autorin)

Mit „détournement“ ist die subversive Entwendung bzw. Zweckentfremdung von Zitaten historischer und revolutionärer Autoritäten gemeint, v.a. aber auch die Zweckentfremdung von Produkten der Kulturindustrie. Durch letzteres sollte die Umkehrbarkeit des kapitalistischen Systems offengelegt werden. Das Détournement

„ist das Gegenteil des Zitats, der theoretischen Autorität, die stets bereits

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

deswegen verfälscht ist, weil sie Zitat geworden ist; weil sie zu einem aus seinem Zusammenhang, aus seiner Bewegung und schließlich aus seiner Epoche als globalem Bezugsrahmen und aus der bestimmten Option, die es innerhalb dieses Bezugsrahmens war – sei diese richtig oder irrig erkannt – gerissenen Fragment geworden ist. Die Entwendung (détournment) ist die flüssige Sprache der Antiideologie.“ (Spektakel 208)

Unter „construction d'une situation“ haben wir die Schaffung eines erlebbaren Moments zu verstehen, der eine kollektive Stimmung und die Qualität eines Augenblicks bestimmen kann, denn „das Individuum wird durch seine Situation definiert, es will die Macht, Situationen zu schaffen, die seinem Begehren entsprechen.“ (Debord 2006: 1057, hier in Übersetzung der Autorin)

„Die Konstruktion von Situationen beginnt mit dem modernen Zusammenbruch des Begriffs des Spektakels. Es ist leicht zu sehen, wie sehr gerade das Prinzip des Spektakels – die Nicht-Einmischung – mit der Entfremdung der alten Welt verknüpft ist. Umgekehrt sieht man, wie die zutreffenden und umwälzenden Forschungen auf dem Gebiet der Kultur versucht haben, die psychologische Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden zu brechen, um ihn zur Tätigkeit anzuregen, indem seine Fähigkeiten, sein eigenes Leben umzugestalten, herausgefordert werden. So ist die Situation dazu bestimmt, von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. In ihr soll die Rolle des – wenn nicht passiven, so doch zumindest als bloßer Statist anwesenden – »Publikums« ständig verringert werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler, aber in einem neuen Sinn des Wortes Lebemänner genannt werden können.“ (Debord 2006: 325, hier in Übersetzung der Autorin)

Die Beschreibungen dieser drei Techniken tragen auch zur Beleuchtung der aktuellen subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens bei. Sie sind einerseits Werkzeuge der Sinnveränderung und damit Instrumente der Dekonstruktion von gewohnten Wahrnehmungsmustern und Handlungsorientierungen, zumal auch Debord die Zeichenebene des Spektakels hervorhob: „Die Sprache des Spektakels besteht aus Zeichen der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Zweck dieser Produktion sind.“ (Ebd., These 7)

Andererseits setzten die Situationisten auf den agierenden Körper als einen Ort der Transformation. Sein Sichttreibenlassen, sein Drang nach Aktivität ist die Voraussetzung, um die Lähmung auf individueller wie kollektiver Eben durchbrechen zu können.

Wie genau nun wird zeichenhafter Widerstand ausgeübt und kann durch ihn nachhaltiger Einfluss auf die kollektive Semiose der zentralkulturell festgelegten Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und damit auf die Lebensweise genommen werden?

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

2. Wie vollzieht sich subkulturelles Zeichensetzen?

2.1 Manipulation am Zeichenträger

Verkehrsschilder haben eine leitende und regulierende Funktion, die durch ikonische und symbolische Qualitäten der genutzten Zeichen kommuniziert wird. Beim Verkehrszeichenhacking werden diese Funktionen gestört, indem der Zeichenträger kreativ umgestaltet wird. Einer der bekanntesten ist Künstler Clet Abraham (Kimminich 2013). Nicht zufällig richten sich seine Manipulationen überwiegend gegen Verbotsschilder. Eine auf dem weißen Balken des Einfahrt-verboten-Schildes hinzugefügte Taube (Abb. 2) nimmt der symbolischen Qualität des festgelegten Zeichencodes seine Zeichenhaftigkeit, indem das Zeichenelement auf seine ursprüngliche Gegenständlichkeit zurückgeführt wird. Der Balken wird auf ikonischer Ebene dadurch zum Sitzplatz und eröffnet der abgebildeten Taube, deren lebende Verwandte im urbanen Raum meist durch Stacheln vom Sitzen abgehalten werden, einen imaginären Landeplatz, den das Konterfei entsprechend nutzt. Der Interpretationsspielraum ist bei dieser kreativen Manipulation überschaubar, da er sich auf die durch den Code festgelegte Bedeutung des Verkehrszeichens im städtischen Raum bezieht bzw. dieselbe in diesem Fall sozusagen kommentiert.

Die Botschaft eines Verbotsschildes kann aber auch symbolisch attackiert werden. Beispielsweise, indem die gefräßige gelbe Kugel aus dem Pacman-Spiel die weiße Schranke auffrisst und damit das Signifikat bildmetaphorisch vernichtet. Ähnlich wird beim Ampelhacking vorgegangen, indem beispielsweise das der Ampel zugehörige ikonische Zeichen, das rote Männchen, in materialisierter Form auf Filz als „Gehänger“ an der Ampel angebracht wird, um für eine Dauergrünschaltung zu plädieren.

Ein breiterer Deutungsspielraum wird durch Addition zusätzlicher Zeichensysteme erzeugt, wie bei einem Sackgassenschild Abrahams. Auch hier wird der weiße Balken auf seine Gegenständlichkeit zurückgeführt, aber mit der Skizze des gekreuzigten Jesus eine allgemein bekannte christliche Ikonographie hinzugefügt (Abb. 1b). In diesem Fall wird die Bedeutung des Verkehrszeichens nicht manipuliert, um die Botschaft zu durchbrechen, sondern um den hinzugefügten Sinnhorizont selbst neu zu kontextualisieren. Es geht in diesem Fall eher um Statements, die durch Addition bekannter Ikonografien eine Meinung, eine religiöse oder politische Aussage machen. Dazu lassen sich zahlreiche weitere Beispiele finden. (<https://www.5reicherts.com/2019/11/die-lustigen-strassenschilder-des-kuenstlers-clet-abrahams-in-der-bretagne/>).

Eine weitere Möglichkeit in den Code einzugreifen, besteht darin, das Bezugszeichen des Grundzeichens zu manipulieren. Dabei wird u.a. der

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

Nebeneffekt, den ein Verbot bewirken kann, auf das Bezugszeichen selbst übertragen, beispielsweise (Abb. 3), in dem das Ikon ‚Auto‘ auf dem Durchfahrt-verboten-Schild mit Beinen und Armen versehen zum ‚Fußgänger‘ umgestaltet wird, und so die gewünschten Fortbewegungsart visualisiert.

Am Verkehrszeichenhacking lassen sich folglich drei Strategien der Bedeutungsveränderung beobachten:

1.durch Rückführung der Zeichenhaftigkeit der Zeichenelemente auf ihre Gegenständlichkeit

2.durch Kontamination mit andern Sinnhorizonten, indem andere bekannte Ikonografien oder Symbole hinzugefügt werden

3.durch Manipulation der ikonischen Bezugszeichen

Dadurch wird die Semiose der codespezifisch festgelegten Bedeutung gestört. Die Verbotsschilder, als Vermittler eines regulierenden Zeichensystems, werden zum Zeichenträger für ironische oder humorvolle Kommentare, Meinungen oder gesellschaftskritische Stellungnahmen.

2.2 Operation am städtischen Mobiliar

Strickprodukte in öffentlichen Verkehrsmitteln, an Denkmälern, Gebäuden oder Bäumen erscheinen als Fremdkörper. Darin besteht auch ihre Wirksamkeit, sie verändern die Wahrnehmung der verzierten Objekte und Räume. Die Gründerin der Bewegung, Magda Sayeg, formuliert das folgendermaßen: „wir wollen dem grauen Alltag Wärme und Farbe verleihen“ und so die Berliner Wooligans, „den Mitmenschen Freude bereiten“ (Kimminich/Persello 2011: 76). Es geht also einerseits um das Auslösen von Emotionen durch Zeichensetzen, andererseits können die Strickwerke durchaus ebenfalls eine Zeichenhaftigkeit mit sich bringen. Diese ergibt sich aus dem Kontrast zum jeweiligen Umfeld oder Objekt. So können manche Strickwerke zum Nachdenken anregen, wie der von Marianne Jørgensen umstrickte Cozy Tank in Kopenhagen (Abb. 2b). Guerillastrickerinnen aus der ganzen Welt schickten ihr pink- und rosafarbene Quadrate, die sie zusammennähte, um das Kampfgerät zu umhüllen. Der Denotation eines Panzers als Gegenstand der Kriegsführung, wird hier ein anderes Konnotationsfeld hinzugefügt: rosa als mit Weiblichkeit verknüpfte Farbe sowie die Weichheit und Wärme signalisierende Wolle nehmen dem Panzer als Symbol des Krieges die damit verbundene (männliche) Härte und Kälte. Auch durch das Einstricken von Bäumen werden Konnotationen eingeleitet, wie beispielsweise die des (Natur) Schutzes (Abb. 5). . So kann man, wie Jan, einer der wenigen Stricker von der Gruppe „Knitted Landscape“ formuliert, „die Welt ein wenig verändern, indem man etwas tut – nichts Großes, sondern, indem man sehr kleine Dinge macht. Das bleibt den Menschen im Gedächtnis.“ (Ebd.)

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

Da durch beide Techniken die Deutungsspielräume und damit die Sinnhorizonte entgrenzt werden, sind Verkehrszeichenhacking und Guerillastricken der situationistischen Technik des „détournements“ zuzuordnen, denn sie legen die Umkehrbarkeit des Systems bzw. ihrer Zeichensysteme offen. Auf der Ebene der Zeichensetzung geschieht dies jeweils über ein Einwirken auf die Dekodierung der durch den Zeichenträger festgelegten Bedeutungen bzw. der allgemein gängigen Sinnzuschreibungen zur im öffentlichen Raum präsenten Möblierung.

Noch prägnanter erfolgt dies im Urban Hacking durch selbstverständliche Objekte wie eine Litfaßsäule und eine Bushaltestehäuschen für die Vorbeigehenden in ein neues Licht gerückt werden. An die sich drehende Litfaßsäule befestigte beispielsweise der Streetart-Künstler und Urban Hacktivist Jacques Rivière Einkaufswagen, sodass daraus ein Kinderkarussell entstand, das auch genutzt wurde. Der Kreativität des Urban Hacking sind kaum Grenzen gesetzt. So wurden Schaukeln in Bushaltestehäuschen angebracht oder auf Parkplätze Spielfelder aufgemalt. Durch diese Umgestaltungen werden dem funktionalen Raum moderner Städte Orte des Erlebens eingeschrieben.

2.3 Agierende Körper im Raum und Schwarmgemeinschaften

2.3.1 Skater und Traceure

Der Körper stellt, wie v.a. der Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske hervorhob, einen Ort zur Ausübung sozialer Macht dar; von Macht durchdrungen wird er zum fügsamen Körper (Fiske 2001: 213-214, Völlinger 2010: 57). Aber er kann gleichzeitig auch als Agens gegen seine Einengung und Kontrolle eingesetzt werden, und das nicht nur im klassischen Sinne des Kampfes oder Protests. Parkour und Skatboardfahren sind spezifische Formen der Fortbewegung, die sich einer Kombination der Debordschen Techniken zuordnen lassen. Beide Subkulturen basieren auf einem Sichtreibenlassen, um die Stadt neu zu entdecken und die urbane Architektur zweckzuentfremden, und beide verbinden die peripatetische Befreiung mit einer geistigen Freiheit:

„Ich fahr auch manchmal einfach drauf los, durch die Gegend. Man sucht immer was Neues. [...] Du musst immer gucken gucken [...] Wo kann man fahren? Da kommt der kreative Teil, was mach ich mit dem, was in der Stadt so da ist.“ – so der von den Studierenden befragte 36jährige Schubi. (Kimminich/Persello 2011: 106) Durch dieses „Be in the zone [...] Fokussieren und Befreien zugleich“ (ebd. 110) wird die Stadt anders wahrgenommen: „Das, was der Architekt urban vorgegeben hat, ist nicht immer das, was man im Endeffekt dann auch so machen muss. Also so'n bisschen Befrei-deinen-Geist-mäßig.“ (Ebd. 107) Es geht also um ein alternatives In-der-Welt-Sein bzw. In-

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

der-Stadt-Sein, durch das ein unerwartetes Einbrechen des Neuen möglich wird. Dadurch erstreben Traceure und Skater als kulturelle Akteure im Debordschen Sinne eine Veränderung der soziokulturell vorgegeben ‚Situation‘:

„Viele Menschen sehen nur die Läden und was angeboten wird und nicht die Straße selbst und die Formen, die die Stadt so zu bieten hat [...]. Man macht sich freier von den Läden und dem Zeug, was einem eingetrichtert wird, was man haben wollen soll.“ (Ebd.: 106)

Durch ihre waghalsigen Sprünge von einem Hausdach zum anderen oder das Befahren von Treppengeländern und Denkmälern mit dem Skateboard erweitern Skater und Traceure ihren individuellen Entfaltungsspielraum im geregelten urbanen Lebensraum. Für sie stellt die urbane Geographie Ausgangspunkt eines physischen und mentalen Trainings zur Überwindung von Hindernissen dar: „Parkour vereint Körper und Geist. [...] Parkour ist für mich eine Lebenseinstellung geworden“, wie Niko formulierte. (Ebd.: 110) Der Körper ist dabei das Instrument zur Selbsterfahrung wie zur Selbstdarstellung, daher zeichnen sich Traceure und Skater durch eine gesunde Lebensweise und einen respektvollen Umgang mit ihrem eigenen Körper aus: „My body is my temple und der soll auch bitte stehen bleiben“, so der 27-jährige Jonas. (Ebd.: 112)

Indem die der städtischen Infrastruktur inhärenten Regeln für Bewegung, Stillstand bzw. Konsum gezielt ignoriert und konterkariert werden, werden gleichzeitig auch für andere wahrnehmbare Zeichen gesetzt, wenn auch nur volatile. Für Momente wird mit den akrobatischen Tricks eine dynamische Lebendigkeit sichtbar, die den narkotischen Zustand der kapitalistischen Gesellschaft aufstört, da der Bedeutungsleere einer funktionalistischen Betonarchitektur ein Sinn gegeben wird; aber nicht als Ganzes, es sind ihre entdeckten Elemente, die Anlässe für die Bewegung befreiter Körper bieten und dadurch der bleiernen Effizienz und Ökonomie der Stadt widerstehen.

2.3.2 Situativ erzeugte Irritationen im öffentlichen Raum

Die Bezeichnung Flashmob oder Blitzpöbel deutet bereits an, um was es bei dieser Form des Zeichensetzens geht (Kimminich/Persello 2011: 136-145, Amann 2011). Es handelt sich um über Internet und Social Media verabredete spontane Versammlungen von Teilnehmer*innen, die sich meist vorher nicht kennen. Auf ein vereinbartes Zeichen hin tun sie für einen kurzen Zeitraum (max. 10 Minuten) plötzlich etwas gemeinsam. Das kann eine Kissenschlacht auf einem öffentlichen Platz sein, ein Freeze, bei dem die Flashmobber in einem bestimmten Augenblick ihre Bewegung anhielten, ein gemeinsames Hinfallen oder ein kollektiver Tanz. Es handelt sich dabei um ein soziales Experiment, bei

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

dem durch den Überraschungseffekt auch Botschaften übermittelt werden können. Das Potential dieser zunächst als Unterhaltung und Irritation gedachten Aktionen wurde folglich auch für Protestaktionen genutzt, die als Smartmobs bezeichnet werden. (Siehe dazu Rheingold 2005)

Dieses kurzfristige Heraustreten einzelner Akteure aus einer anonymen Menschenmasse, die über ihre identischen Handlungen völlig unerwartet eine Gemeinschaft zu bilden scheinen, erscheint wie eine Chimäre, die sich genauso schnell wieder im urbanen Alltagsgeschehen auflöst. Das entspricht der Debordschen „Schaffung von Situationen“, mit der die Entfremdung des Individuums durch die Arbeitsökonomie sichtbar gemacht werden soll: „Wir ersetzen die existenzielle Passivität durch die Konstruktion von Momenten des Erlebens, den Zweifel durch spielerische Affirmation. Bisher haben die Philosophen Situationen nur interpretiert, jetzt geht es darum, sie zu transformieren.“ (Debord 2006: 1057, hier in Übersetzung der Autorin) Genau dies geschieht durch die plötzlich ausbrechenden sinnfrei erscheinenden Aktivitäten der Flashmobber, die oft mit den jeweiligen Orten unvereinbar erscheinen, wie Kissenschlachten, Seifenblasen und Wasserspritzaktionen auf öffentlichen Plätzen oder eben das kollektive Hinfallen und Freezing an Orten der Mobilität wie auf Bahnhöfen. Solche Aktionen unterbrechen die eng getakteten, auf Arbeit und Konsum ausgerichteten Alltagsroutinen der Städte, erzeugen einen Moment des Innehaltens, der Irritation oder der Heiterkeit, der auch zum Nachdenken veranlassen kann.

3. Zeichenhafter Widerstand und soziokultureller Wandel?

Verkehrszeichenhacker, Strickguerilleras, Urban Hacker, Skater, Traceure sowie Flash- und Smartmobber operieren mit ihren Aktionen im urbanen Raum in einer Zwischenzone. Sie agieren wie deutlich wurde zwar im materiell sozio-ökonomischen Lebensraum der Stadt, dies aber im Hinblick auf die Wahrnehmung und Deutungsprozesse der diesem Raum eingeschriebenen Anwendungsprogramme. Ihre Subversion vollzieht sich über einen devianten Zeichengebrauch, mit dem situativ auf die Semiose der anwesenden Gesellschaftsmitglieder eingewirkt wird. Indem vorhandene Zeichenträger manipuliert werden, die Kanäle mit unerwarteten Objekten oder künstlerischen Gestaltungen besetzt werden, die der urbanen Geografie eingeschriebene Bewegungsvorgaben ignoriert oder ungewöhnliche Handlungen darin ausgeführt werden, werden nicht nur Momente der Irritation für die Anwesenden erzeugt, sondern die von Debord, Lasn, Fiske, Kellner und anderen Kapitalismuskritikern konstatierte Lähmung des Individuums durch das Spektakel unterbrochen, zumindest kurzzeitig. Dies spiegelt sich in süffisanter Weise auch durch das mehr oder weniger anonyme und v.a.

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

unerwartete Zusammentreffen der Aktanten im urbanen Raum. So wird den durch Kolonisierung vereinzelt Mitgliedern der spektakularisierten Gesellschaft in Flashmobs die Lebensfreude einer – wenn auch sich nur unverbindlich zusammenfindenden – Schwarmgemeinschaft entgegenstellt. Aber nicht nur Das, die Aktion selbst, das unerwartete Heraustreten vieler einzelner Beteiligten aus einer anonymen Masse führt gleichzeitig auch den Weg aus der Vereinzelung beispielhaft vor Augen. Die über Häuser springenden Traceure oder Treppengeländer befahrenden Skateboarder inszenieren und verkörpern hingegen die schiere Lebensenergie und die Möglichkeit jedes Hindernis zu überwinden. Zweckentfremdungen des städtischen Mobiliars und das unerwartete Aufblitzen von spaßvollen Inszenierungen oder auch zum Nachdenken anregender Aktionen sind Kristallisationspunkte, an denen die habituellen, teilweise fraglos übernommenen Lebensroutinen mit möglichen Alternativen konfrontiert werden. Das alles eröffnet Momente jenes verdrängten und ersehnten Lebens.

Ohne den hier analysierten subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens zu viel Bedeutung beimessen zu wollen, steht es außer Frage, dass sie sich kontinuierlich weiterentwickelt haben. Sie haben eigene Mikrokulturen begründet, deren Wirklichkeitsentwürfe vor allem im urbanen Raum zunehmend sichtbar geworden sind. Dort wirken sie als ‚Auflöser‘ bestehender Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und als Auslöser neuer kreativer Umkodierungen und Rekontextualisierungen. Ein Sticker bleibt nie allein oder das Graffiti-Portrait eines Obdachlosen erhält eine Strickmütze, die an besprühte Wand geheftet wird. Fankulturen, die die oft nur ephemeren Resultate fotografieren und untereinander teilen, tragen zur digitalen Archivierung und Verbreitung und somit zur globalen Inspiration bei. So erfahren die meisten dieser subkulturellen Praktiken des Zeichensetzens inzwischen zunehmend gesellschaftliche Akzeptanz, werden aufgegriffen, weil sie vergessene oder verdrängte Bedürfnisse befriedigen. Das gilt beispielsweise für Guerilla Knitting und das vielerorts bereits städtisch geförderte zum Urban Gardening mutierte ehemalige Samenbomben (Guerilla Gardening). Die weltweite Verbreitung und Verfeinerung der vorgestellten Techniken zeichenhaften Widerstands zeigen, dass sich transnationale Binnenkulturen ausgebildet haben, die nicht nur in den Stadtzentren präsent sind. Einerseits wirken sie auf kulturprogrammatischer Ebene der Semiosphäre, in die sie als Binnensphären mit eigenen Zeichen, Regeln und Handlungsorientierungen eingegangen sind, andererseits hat ihre reale Präsenz die Stadtbilder verändert, sie bunter und lebendiger werden lassen.

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum. Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

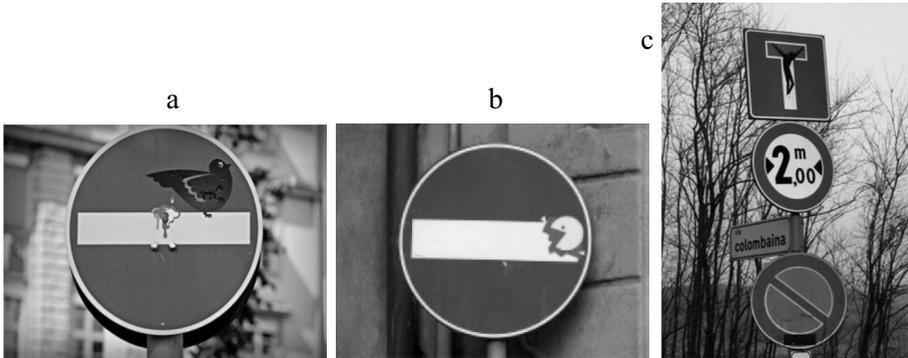


Abb. 1 - Imagen 1

Abb. 2 - Imagen 2

Abb. 3 - Imagen 3

Verkehrszeichenhacking/ Imágenes: Intervenciones (piratería) a señales de tránsito.

1) Taube/Paloma (Eva Kimminich), **2) Pacman** (Wikipedia Commons: No entry sign with Pac-Man by Clet Abraham Piazza Santa Croce, Florence27.10.2013). Señal intervenida “NO ENTRE” con Pac-Man. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No_entry_sign_with_Pac_Man,_by_Clet_Abraham.jpg (16.04.2021). 3) Christus (Wooster Collective: Seen on the streets of Ponte A Poppi, in Casentino (near Arazzo, Tuscany, Italy). Published: January 7, 2011. Posted by Marc/ **3) Cristo** (Colectivo Wooster: visto en las calles de Ponte A Poppi, en Casentino (cerca de Arazzo, Toscana, Italia). Puesta en escena: 7 de enero de 2011. Publicado por Marc <http://www.woostercollective.com/post/seen-on-the-streets-of-ponte-a-poppi-in-casentino-near-arezzo-tuscany-italy> (16.04.2021).



Abb. 4 - Imagen 4



Abb. 5 - Imagen 5

Strickguerilla/ Guerrilla Tejidos

4) “Cozy tank” (Mark Smith, „Tank Cosy“. Copenhagen, 18.04.2006. / Tanque acogedor (Mark Smith, "Tank Cosy". Copenhagen, 18.4.2006.

<https://www.flickr.com/photos/fremsley/131004905> (16.04.2021).

5) Bäume („Bestricke Trauerweide von Ute Lennartz-Lembeck“. Velbert, Deutschland. / Árboles ("Sauce llorón tejido por Ute Lennartz-Lembeck". Velbert, Alemania. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willow_tree_w_knitted_coat,_Velbert.jpg (16.04.2021).

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

Bibliographie

- AMMAN, MARC (2011) *Go stop act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests. Geschichte – Aktionen – Ideen*. Frankfurt/M: Trotzdem Verlag.
- DEBORD, GUY (2006) *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon. Paris: Gallimard.
- DEBORD, GUY (1996) [1967]: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin Ed. Tiamat. <http://docplayer.org/77207268-Die-gesellschaft-des-spektakels.html>
- ECO, UMBERTO „Für eine semiologische Guerilla.“ in: Eco: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. 5. ed, München: dtv, 1996, pp. 146-156.
- FISKE (2001) „Körper des Wissens.“ in: Rainer Winter/ Lothar Mikos (Hrsg.) *Die Fabrikation des Populären: Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: transcript: pp. 213-245.
- FRIESINGER, GÜNTHER/JOHANNES GRENZFURTHNER/THOMAS BALLHAUSEN (Eds.) (2010) *Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risk Spaces of Modernity*. Bielefeld: transcript.
- HOFSTEDE GEERT/GERT JAN HOFSTEDE/MICHAEL MINKOV (2010) *Cultures and organizations: software of the mind; intercultural cooperation and its importance for survival*. 3. ed. New York, NY [u.a.]: McGraw-Hill.
- KELLNER, DOUGLAS (2003) *Media Spectacle*. London/New York: Routledge.
- KIMMINICH, EVA (2007) „Selbstgestaltung, Selbst(er)findung, Selbstbehauptung – eine Kulturprogrammstörung?“ in: E. Kimminich, H. Geuen, M. Rappe u. S. Pfänder (Hrsg.) *Express Yourself! Europas Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: transcript: pp. 51-73.
- KIMMINICH, EVA / PERSELLO, MARA (2011) *Stadt und Zeichen. Ausstellungskatalog*. Potsdam: Univ. Potsdam, Professur für Kulturen romanischer Länder.
- KIMMINICH, EVA (2013) Räumlichkeit und Kreativität.“ in: Kif (Kulturen im Fokus), verfügbar unter:
- KIMMINICH, EVA (2021) “Semiotics of Popular Culture.” in: Marek Tamm/Peter Torop (eds.): *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomsbury (im Druck).
- LASN, KALLE (2005) *Culture Jamming – Die Rückeroberung der Zeichen*. Aus dem Engl. übers. von Tin Man, Dt. Erstausg., aktual. und erw. Übers. der engl.-sprachigen Orig.-Ausg. Freiburg im Breisgau]: orange-press.
- LOTMAN, JURIJ „Über die Semiosphäre“, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 12 Heft 4 (1990), pp. 287-305.
- MIKMAK, WOUTER (2014) *Stadträume: Skateträume – Handlungsempfehlungen zum Umgang mit Skateboarding in der Stadtplanung*. Masterarbeit Dec 18, 2014, verfügbar unter: https://issuu.com/skateboardmsm/docs/wm_30.07.2014_masterarbeit_stadtra_30
- MOORE, MANDY/PRAIN, LEANNE (2011) *Strick Graffiti. Kuscheliges für Mauern, Ampeln und Bäume, Street Art stricken und häkeln*. München: Knauer.

Zeichenhafter Widerstand im Zwischenraum.

Resistencias simbólicas en el espacio público (intersticial).

Miradas en la semiótica de la cultura popular.

Eva Kimminich

RHEINGOLD, HOWARD (2005) *Smart mobs: the next social revolution*. Cambridge, Mass.: Basic Books.

SCHMIDT SIEGFRIED J. (2014) *Kulturbeschreibung ÷ Beschreibungskultur: Umriss einer Prozess-orientierten Kulturtheorie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

VÖLLINGER, ANDREAS (2010) *Im Zeichen des Marktes. Culture Jamming, Kommunikationsguerilla und subkultureller Protest gegen die Logowelt der Konsumgesellschaft*. Marburg: Tectum Verlag.

Entramad@s.art

artes, performances, discursividades

El ser humano tiene todavía muchos misterios que resolver, y uno de estos grandes misterios es la cuestión de su esencia y el alojamiento de nuestra inteligencia, o alma, o como querramos llamarle.

Sin lugar a dudas la formación de producciones artísticas tiene vínculos con estos misteriosos lugares. Aunque las personas que de una manera u otra trabajamos desde, para, con, a través del, en, o sencillamente lo trabajamos, el arte, sabemos que tal misterio no es más que un aspecto intrínseco del proceder humano. Y este proceder humano tiene mucho depositado en la cuestión de la materialidad, y qué duda cabe que también en las posibilidades que lo material tiene para construir significado y nuestra dependencia del mismo.

Volúmenes como éste, en el que se presentan interpretaciones analizadas de acciones formativas, contribuyen a que esos misterios se vayan transformando en epistemología. Esto no sólo es fundamental para arrojar luz sobre las prácticas artísticas contemporáneas, sino que es muy importante para el empoderamiento de nuestro ámbito de conocimiento, y por ende, del ámbito de las personas que en él frecuentamos.

La organización de este volumen se hace desde un foco amplio, en el que la semiótica y la antropología forman parte de la articulación de análisis, tal como se apunta en el prólogo. Un estudio de una actividad humana tan esencial como la práctica artística, no puede ser de otro modo, máxime si se centra en las prácticas contemporáneas, gracias a las cuales se ha recuperado el sentido ancestral del arte, como la autora de la introducción, y editora del número, indica.

Esperamos, que éste sea el primero de una fructífera continuidad.

María Isabel Moreno Montoro

