

EDICIÓN 17  
ENERO - JUNIO 2023  
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
Sede Medellín



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE COLOMBIA



Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 17, enero-junio de 2023

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

E-ISSN 2389-9794

**Vicerrector de la Sede:** Juan-Camilo Restrepo-Gutiérrez Dr.

**Decana de la Facultad:** Johanna Vázquez-Velásquez Dra.

**Directora del Departamento:** Elissa-Lorraine Lister-Brugal Dra.

**Director-editor:** Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.

**Asistente editorial:** Daniela López-Palacio

#### Comité Editorial

Adolfo León-Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia

Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia

Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia

María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

#### Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia

Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia

Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia

María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Mauricio Vásquez-Arias Dr., Universidad EAFIT, Colombia

Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

**Corrección y edición de textos:** Daniela López-Palacio

**Diseño y diagramación:** Melissa Gaviria, Oficina de Comunicaciones, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

**Portada:** Glória Nogeuira, Campo verde, 0.50 x 0.40 cm

**Páginas del número:** 230 / **Periodicidad:** semestral

**Dirección:** Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

**Teléfono:** (604) 4309000 - 46282

**Correo electrónico:** redestetica\_med@unal.edu.co

**Sitio web:** <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-  
NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

## EDITORIAL

5-7

### Nota editorial número 17

Editorial issue 17

Nota editorial número 17

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

## TEMA LIBRE / OPEN TOPIC / TEMA LIVRE

10-29

### Una pulsión vampírica: la reinvencción del mito en el cine de Neil Jordan

*A Vampire Pulsion: The Reinvention of the Myth in Neil Jordan's cinema*

*Uma pulsão vampírica: A reinvenção do mito no cinema de Neil Jordan*

Gema Navarro-Goig y Francisco Javier Sánchez-Verdejo-Pérez

32-51

### Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película Jericó, el infinito vuelo de los días

*Audiovisual fragments of the aged body. Notes about the film Jericó, el infinito vuelo de los días*

*Fragmentos audiovisuais do corpo envelhecido. Breves notas sobre o filme Jericó, el infinito vuelo de los días*

Laudith Vila

54-80

### Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze

*Aesthetics of sensations: from Paul Cézanne to Gilles Deleuze*

*Estética das sensações: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze*

Felipe A. Matti

83-105

### Lo efímero en las artes visuales contemporáneas: desde la perspectiva de casi-nada y la ocasión de Vladimir Jankélévitch

*The ephemeral in contemporary art: from the perspective of almost-nothing and occasion of Vladimir Jankélévitch*

*O efêmero nas artes visuais contemporânea: a partir da perspectiva de quase-nada e ocasião em Vladimir Jankélévitch*

Jordano Hernández

108-130

### Estética, juventud y consumos: estudio con un grupo de jóvenes en el Colegio CASD de Medellín, Colombia (2021)

*Aesthetics, youth and consumption: study with a group of young people at the CASD School in Medellín, Colombia (2021)*

*Estética, juventude e consumo: estudo com um grupo de jovens da Escola CASD de Medellín, Colômbia (2021)*

Robin-Alejandro López-Salazar

133-163

### El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario

*Argentine artistic activism: from the outbreak of 2001 to post-crisis. Three case studies between Buenos Aires and Rosario*

*Ativismo artístico argentino: da eclosão de 2001 ao pós-crise. Três estudos de caso entre Buenos Aires e Rosário*

Fabrizio Di Buono

GALERÍA / GALLERY

166-182

**Homenaje al profesor Pere Salabert (1945-2023), catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Barcelona: *in memoriam***

Tribute to Professor Pere Salabert (1945-2023), professor of Aesthetics and Theory of Arts at the University of Barcelona: *in memoriam*

Homenagem ao Professor Pere Salabert (1945-2023), professor de Estética e Teoria das Artes da Universidade de Barcelona: *in memoriam*

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

185-196

**Reseña. La Canopée des Halles y la Bourse de Commerce: transformaciones urbanas en el centro de París**

Review. The Canopée des Halles and the Bourse de Commerce: urban transformations in the center of Paris

O Canopée des Halles e a Bourse de Commerce: transformações urbanas no centro de Paris  
Andrés Ávila-Gómez

199-214

**Artista invitada. Glória Nogueira: la fuerza de una intuitiva abstracción**

Guest Artist. Glória Nogueira: the strength of a self-taught abstraction

Artista convidado. Glória Nogueira: a força de uma abstração autodidata

Jorge Coli

217-228

**Videoarte. Más que tiempo. Exhibición de proyectos en entornos 3D**

Videoart. More than time. Exhibition of projects in 3D environments

Mais que tempo. Exposição de projetos em ambientes 3D

Esteban Gutiérrez-Jiménez



## Nota Editorial 17

Queridos lectores,

Pere Salabert (1945-2023), catedrático de Estética y Teoría de las Artes del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona falleció el pasado 21 de junio de 2023. Fue autor de numerosas obras como *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición* (CENDEAC, 2004), *Teoría de la creación en el arte* (AKAL, 2013), y *La máquina del teatre. Per a una biografía de la tragedia* (Punctum, 2013), entre otras. Entre 1983 y 2002 dirigió la revista especializada *D'Art*, y hasta 2004 su nueva versión, *Materia*, así como publicaciones de la Universidad de Barcelona. Profesor visitante en más de 14 países y una treintena de instituciones universitarias. También visitó la Universidad Nacional de Colombia y estuvo en nuestra Facultad de Ciencias Humanas y Económicas en múltiples ocasiones como conferencista en los programas de posgrado de estética en los años 1991, 1993, 2008 y 2018. La revista le rinde un sentido homenaje a su memoria, humanidad y legado intelectual.

Abrimos la edición 17 de tema libre con el artículo “Una pulsión vampírica: la reinención del mito en el cine de Neil Jordan” presentado por los doctores Gema Navarro Goig de la Universidad Complutense de Madrid y Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, donde abordan el fenómeno vampírico en dos filmes de Neil Jordan, en el que perviven los cuentos de hadas, la fantasía romántica y el mito.

En “Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*”, la magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Laudith Vila propone una ruta de análisis que parte de la experiencia de la cotidianidad vivida desde el cuerpo envejecido a través del lenguaje cinematográfico: planos, formatos y colores, para acercarse a la



intimidad de algunas mujeres del municipio de Jericó a través del documental de 2016, *Jericó, el infinito vuelo de los días* de Catalina Mesa.

Seguidamente en “Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze” de Felipe A. Matti, licenciado en Filosofía, estudiante de doctorado y docente de la Escuela Nacional de Museología de Argentina, se estudia el concepto de sensación desde el pintor Cézanne, estableciendo una relación con el concepto desde la filosofía que manejó Gilles Deleuze, buscando estudiar la influencia posimpresionista en su concepción estética.

En “Lo efímero en las artes visuales contemporáneas: desde la perspectiva de casi-nada y la ocasión de Vladimir Jankélévitch” del magíster en Filosofía de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, Jordano Wanderley Hernández, se propone una reflexión filosófica desde la perspectiva de la poética efímera, que utiliza la filosofía de Vladimir Jankélévitch, a partir de sus conceptos de casi-nada (*presque-rien*) y ocasión, aproximándose a comprender lo que el arte contemporáneo quiere comunicar con la asimilación de lo efímero.

En “Estética, juventud y consumos: estudio con un grupo de jóvenes en el Colegio CASD de Medellín, Colombia (2021)”, el estudiante de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Robin Alejandro López Salazar, reflexiona sobre los consumos estético-culturales en un grupo de jóvenes de la Institución Educativa CASD José María Espinosa Prieto, ubicada en el barrio pedregal de la comuna 6 de la ciudad de Medellín.

Finalmente cerramos lo artículos de investigación con “El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario” del doctor en Ciencias Sociales de FLACSO Argentina y e investigador de la Universidad de Calabria en Italia, Fabrizio Di Buono, quien propone investigar el activismo artístico en la poscrisis focalizándose en el contexto bonaerense y rosarino, a través de las experiencias de las iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, para investigar cuáles son las fases que han enfrentado los colectivos artísticos.

Abrimos la sección Galería, con el homenaje póstumo al profesor Pere Salabert (1945-2023), realizado por los profesores jubilados del Departamento de Estudios Filosóficos y culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín: Jorge Echavarría, Jairo Montoya Gómez, Marta Elena Bravo y Juan Gonzalo Moreno Velásquez que nos comparten cuatro sentidos textos sobre el profesor Salabert.



Continuamos con el dossier fotográfico “La Canopée des Halles y la Bourse de Commerce: transformaciones urbanas en el centro de París”, de Andrés Ávila Gómez, doctor en Historia del Arte por la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, que propone una mirada a las transformaciones recientes que los proyectos urbanos y arquitectónicos han operado en un sector simbólico de la capital francesa: el mercado central de París. Se contrasta, por un lado, la Canopée des Halles y el culto a la experimentación estética y técnica; y por el otro, la Bourse de Commerce y la sobriedad del respeto a la preservación tanto del patrimonio construido como de la memoria.

Como Artista invitada tenemos a la brasileña Glória Nogueira (Campos-RJ), quién realiza una pintura con formidable sentido de la forma, el ritmo y vibrante color, más cercanas a lo abstracto que a lo *naif*. Su obra pictórica es presentada por el profesor Jorge Coli de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-Brasil).

Cerramos esta edición, con el Videoarte “Más que tiempo. Exhibición de proyectos en entornos 3D” de Juan David Acosta, José Ruiz, Natalia Arroyave, Daniel Bustamante y Sebastián Benjumea, estudiantes de la maestría en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, liderados por el profesor Esteban Gutiérrez. Se presentan cinco piezas expositivas para ser visitadas en internet, alrededor del concepto “tiempo” y su variabilidad. La exposición, utiliza dos plataformas de producción digital, que se interconectan para presentar contenidos mediales producidos para los proyectos.

Finalmente, queremos compartir una noticia con nuestros lectores, la Dirección Nacional de Bibliotecas de la Universidad Nacional autorizó la activación del DOI (Digital Object Identifier) <https://www.doi.org/>, que es el estándar internacional de identificación individual de cada artículo. Se trata de un componente importante para seguir aplicando a indexadores y también contribuye a la visualización y difusión de la revista en los motores de búsqueda. El recurso entrará en vigencia a partir de este número 17. Agradecimientos al equipo de la revista, en especial a nuestra asistente editorial Daniela López Palacio por la gestión y al Centro Editorial de la FCHE por todo el apoyo.

**Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona**

Doctor. Profesor titular en dedicación exclusiva

<https://orcid.org/0000-0002-0743-0228>

Director-Editor



# Una pulsión vampírica: la reinvencción del mito en el cine de Neil Jordan

---

Gema Navarro-Goig  
Francisco Javier Sánchez-Verdejo-Pérez





# Una pulsión vampírica: la reinvencción del mito en el cine de Neil Jordan\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97586>

Gema Navarro-Goig\*\*  
Francisco Javier Sánchez-Verdejo-Pérez\*\*\*

**Resumen:** el propósito de este artículo es analizar la figura del vampiro, en el cine de Neil Jordan, con su mezcla de horror y seducción. Analizamos dos de sus obras que tratan esta temática basadas en fuentes literarias: *Interview with the Vampire* (1994) y *Byzantium* (2012). Se constata la complejidad del fenómeno vampírico y su indiscutible dimensión mítica en un director en el que pervive la obsesión por la fantasía romántica, los cuentos de hadas y el mito desde diferentes perspectivas y enfoques. Hemos evidenciado, entre otros factores, que en ambas existe un paralelismo entre sus respectivos personajes, que comienza por el periplo vital de dos siglos hasta la época actual, en esta última alternando *flashbacks* episódicos puntuales. También la particularidad de la confesión de ambos vampiros a un humano, el periodista en el primer caso y el enamorado Frank en el segundo, que enlaza ambas historias. El vampiro representa un arquetipo del inconsciente colectivo y una manifestación de la alteridad, del lado oscuro, del caos frente al orden. Se actualiza su figura en la producción literaria y cinematográfica contemporánea. Verificamos que forma parte de la mitología contemporánea, siendo el cine el medio que más ha conseguido popularizarlo.

**Palabras clave:** Neil Jordan; cine; vampiro; vampirismo femenino; terror; mito.

\* **Recibido:** 1 de agosto de 2022 / **Aprobado:** 10 de septiembre de 2022 / **Modificado:** 4 de octubre de 2022. Artículo de investigación sin financiación institucional.

\*\* Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España). Profesora titular de la Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo y Grabado en la misma institución artística profesional, realizando de forma habitual exposiciones colectivas e individuales. Artista profesional que ha realizado exposiciones sobre pintura, libro de artista y grabado  <https://orcid.org/0000-0003-0617-7926>  [gnavarro@art.ucm.es](mailto:gnavarro@art.ucm.es)

\*\*\* Doctor en Filología Inglesa por la Universidad de Castilla - La Mancha (Ciudad Real, España). Profesor contratado doctor en la Facultad de Filología, Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España). Profesor honorífico de la Catholic University of New Spain (Miami, Estados Unidos). Académico Correspondiente de la Academia Internacional de Ciencias Sociales (Albany, Estados Unidos)  <https://orcid.org/0000-0003-1112-5995>  [fjsanchezverdejo@valdepemas.uned.es](mailto:fjsanchezverdejo@valdepenas.uned.es)

Cómo citar / How to Cite Item: Navarro-Goig, Gema y Francisco Javier Sánchez-Verdejo-Pérez. "Una pulsión vampírica: la reinvencción del mito en el cine de Neil Jordan". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 10-29. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97586>



## A Vampire Pulsion: The Reinvention of the Myth in Neil Jordan's cinema

**Abstract:** the purpose of this contribution is to analyze the figure of the vampire in the films by Neil Jordan, with its blend of horror and seduction. Two of his works that explore this theme based on literary sources: *Interview with the Vampire* (1994) and *Byzantium* (2012) are examined. It becomes evident the complexity of the vampire phenomenon and its undeniable mythical dimension in a director who harbors an obsession with romantic fantasy, fairy tales, and myth from different perspectives and approaches. We have concluded, among other factors that in both productions there is a parallelism between their respective characters, beginning with the two-century-long life journey up to the present day, with occasional episodic flashbacks. Also noteworthy is the particularity of both vampires confessing to a human, a journalist in the first case, and the lover, Frank, in the second, which links both stories. The vampire represents an archetype of the collective unconscious and a manifestation of otherness, the dark side, chaos versus order. Its figure is continually updated in contemporary literature and film production. We verify that it is a part of contemporary mythology, with film being the medium that has most successfully popularized it.

**Keywords:** Neil Jordan; cinema; vampire; female vampirism; terror; myth.

## Uma pulsão vampírica: A reinvenção do mito no cinema de Neil Jordan

**Resumo:** o objetivo deste artigo é analisar a figura do vampiro nos filmes de Neil Jordan, com a sua mistura de horror e sedução. Analisamos duas das suas obras que abordam esta temática a partir de fontes literárias: *Entrevista com o Vampiro* (1994) e *Byzantium* (2012). A complexidade do fenómeno do vampiro e a sua indiscutível dimensão mítica são reveladas, num realizador em que persiste a obsessão pela fantasia romântica, pelos contos de fadas e pelo mito sob diferentes perspectivas e abordagens. Vimos, entre outros factores, que em ambos existem um paralelismo entre as respectivas personagens, que se inicia com o percurso de vida de dois séculos até à actualidade, neste último alternando flashbacks episódicos. Também a particularidade da confissão de ambos os vampiros a um humano, o jornalista no primeiro caso e Frank no segundo, que liga as duas histórias. O vampiro representa um arquétipo do inconsciente coletivo e uma manifestação da alteridade, do lado negro, do caos em oposição à ordem. A sua figura é actualizada na produção literária e cinematográfica dos nossos dias. Verificamos que ele faz parte da mitologia contemporânea, sendo o cinema o meio que mais conseguiu popularizá-lo.

**Palavras-chave:** Neil Jordan; cinema; vampiro; vampirismo feminino; terror; mito.

## La pervivencia del mito vampírico

“Lo verosímil y la fantasía son los dos caminos desde los cuales podemos asimilar el cine y enfrentar sus historias”<sup>1</sup>



Desde un punto de vista antropológico y cultural el vampiro es un mito complejo que, adoptando diversas formas, ha estado presente en todas las civilizaciones a través de los tiempos. Desde los sumerios, chinos, griegos o hebreos, desde Lilith, las lamias o la siniestra Hécate, pasando por las supersticiones populares de los países centroeuropeos, la tipología asociada a lo vampírico es plural e ilimitada. La genealogía del vampiro se va transmutando a lo largo de las distintas épocas en figuras tales como las *Empusas* de la antigua Grecia, los *Strix* de la tradición clásica -aves nocturnas demoníacas que derivarán en los *Strigoi*-, los *Ghouls* –espíritus con aspecto de lobos que se alimentan de cadáveres enterrados– o los *Draugr* de la tradición nórdica, entre otros<sup>2</sup>. De forma primigenia, lo vampírico aparece en figuras demoníacas que pueden transformarse en otros seres y, con el transcurrir de los siglos, pierde determinadas cualidades antropomórficas representadas en el mundo clásico, híbridos monstruosos mitad humano y mitad animal o criaturas con cuerpo de ave que chupan la sangre de sus víctimas. Sin embargo, la imagen que ha prevalecido del vampiro se basa fundamentalmente en los mitos centroeuropeos y su consolidación arquetípica y proyección posterior a partir de la novela *Dracula* (1897), de Bram Stoker, quien sintetiza y delimita las fuentes anteriores<sup>3</sup>, tanto literarias como antropológicas<sup>4</sup>.

Gema Navarro-Goig / Francisco Javier Sánchez-Verdejo-Pérez  
Una pulsión vampírica

1. Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías* (Barcelona: Anagrama, 1974), 13-15.

2. Pierre Grimal, *Lexicon of the Greek and Roman Mythology* (Thessaloniki: University Studio Press, 1991).

3. Al respecto, debemos tener presente *Notes and Data For His Dracula*, que se encuentra en la Rosenbach Foundation de Filadelfia desde 1973. Aquí aparece toda la documentación que Bram Stoker recopiló para la gestación de su obra y que, sin duda, demuestra la profunda investigación que llevó a cabo. A modo de ejemplo, su conocimiento acerca del folclore y las supersticiones de Transilvania lo obtuvo a raíz de un artículo de Emily Gerard, “Transylvanian Superstitions”, publicado en el volumen 18 de *The Nineteenth Century*, en 1885. También se documentó acerca de los hombres lobo siguiendo el libro *The Book of Were-Wolves, Being an Account of a Terrible Superstition* (1869), de Sabine Baring-Gould. Robert Eighteen-Bisang y Elizabeth Miller transcribieron, editaron y publicaron dichas notas en *Bram Stoker's Notes for Dracula* (2008).

4. Antonio Ballesteros-González, *Vampire Chronicle: historia natural del vampiro en la literatura anglosajona* (Zaragoza: Una Luna, 2000); Julio-Ángel Olivares-Merino, *Cenizas del plenilunio alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Dracula de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica* (Jaén: Universidad de Jaén, 2001); Asa-Simone Mittman, “Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies”, en *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, eds. Asa Simon Mittma y Peter J. Dendle (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2013), 1-14; Aspasia Stephanou, *Reading Vampire Gothic Through Blood* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014).



Se puede decir que existen tres etapas en la evolución del mito: la preliteraria, de la que forman parte las tradiciones orales; la etapa literaria, consolidada en el siglo XIX a partir de la literatura gótica; y, por último, la post literaria, en la que nuevos medios como el cine lo popularizan. En este sentido, la pervivencia del mito viene dada por la evolución del arquetipo, su adaptación y mutabilidad, si bien también por el interés que tanto el ámbito cinematográfico como el literario han mostrado por cierto renacimiento de lo gótico amparado por un espíritu neorromántico. Es indudable que el cine de terror tiene su origen en formulaciones míticas ligadas a creencias populares que se han dado en determinados contextos socioculturales<sup>5</sup>, o también que “las leyendas tradicionales llenas de supersticiones, el aleccionador cuento oral transmitido de generación en generación y la novela de terror, nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, se conformarán como fuente de inspiración del cine de terror”<sup>6</sup>.

El vampiro ha acompañado al ser humano desde la noche de los tiempos, ha sido su inseparable pesadilla, su terror más antiguo. Pero ese horror se agudiza si a su capacidad de destruir, se une un irresistible poder de atracción. Entonces se convierte en emblema al mismo tiempo de todo lo deseado y temido y se hace imposible escapar a esta belleza letal casi deseable como preludio de una vida eterna. Nunca había considerado la literatura un ser tan peligroso; ya no era una criatura monstruosa que acechaba en la oscuridad de los cementerios, sino un ser fascinante que se movía con soltura en sociedad y sabía ganarse la voluntad de sus víctimas. Y el hombre jamás había estado tan amedrentado, pues se sabía atrapado en las garras de la más pérvida seducción<sup>7</sup>.

El espíritu romántico, con su evidente carácter trágico, representa un hecho consustancial al vampiro en su evolución desde el siglo XIX y de la misma manera a la naturaleza mítica en general<sup>8</sup>. Contemplamos la esencia del vampiro como ser depredador y seductor, al tiempo que provoca una metamorfosis en sus víctimas cuyo origen está en una dimensión sobrenatural, “el vampiro es el más inquietante de los seres monstruosos, puesto que es capaz de extender su

5. Román Gubern, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror* (Barcelona: Tusquets, 1979), 33.

6. María del Rocío Pérez-Gañán, *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental* (Santander: Universidad de Cantabria, 2014), 51.

7. Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez, *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011), 693.

8. Tomás Fernández-Valentí, “Sombras retorcidas: Drácula, Frankenstein y el hombre lobo a la luz de la posmodernidad”, en *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*, comp. Antonio-José Navarro (Madrid: Valdemar, 2010), 418.



maligna maldición *ad infinitum*<sup>9</sup>. El influjo de la seducción o la misteriosa atracción por el terror confirman la convicción humana de que la entidad del monstruo y su seducción tiene que ver con su poder y nuestra posible identificación con estos seres terroríficos<sup>10</sup>. Tal y como explica José Manuel Losada, seres como el hombre lobo “fascinan desde antiguo la imaginación humana de los pobladores europeos, que no resisten a proyectarse en ellos sin dejar de ser ellos mismos. La ambigüedad resultante de esta hibridación es, sin lugar a duda, mítica”<sup>11</sup>. Por lo tanto, ese carácter marcadamente ambiguo es inquietante por su propio poder amenazador, unido a la proyección de nuestros deseos sublimados por una figura de la alteridad en la que se proyectan los miedos humanos. La trama argumental del mito puede conectarse con nuestras pesadillas o nuestro particular mundo onírico, es decir, que nuestros miedos son asimilables a la estructura desarrollada en el lenguaje cinematográfico o literario<sup>12</sup>. Una de las características de la seducción que ejercen estos seres es la fantasía de su promesa de eternidad unida incuestionablemente a la relectura sexual del mito y su representación simbólica del erotismo, la liberación de la libido y la transgresión de ciertos tabúes.

Desde el punto de vista literario, el siglo XIX se encargó de humanizarlo e integrarlo en la sociedad, hecho este que lo singularizó, confiriéndole una notable diferencia respecto a otros arquetipos del monstruo. Nos referimos a que en sus inicios son seres sobrenaturales cimentados en ciertos ritos de muerte y su apariencia es grotesca, repulsiva e incluso adoptan características morfológicas de animales. Una revisión necesariamente sintética comenzaría con John William Polidori y su obra *The Vampyre. A Tale* (1819), cuyo protagonista, Lord Ruthven, se introduce en el imaginario gótico y consolida el arquetipo literario, transformándolo en un seductor aristocrático inspirado por la figura de Lord Byron. Posteriormente, y desde el punto de vista del vampirismo femenino, *La morte amoureuse* (1836), de Gautier, y *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, son obras fundamentales. Concluiríamos esta somera revisión con el *Dracula* finisecular (1897), de Bram Stoker, la más influyente y determinante de todas ellas, pues condujo al personaje desde lo legendario y monstruoso hasta la contemporaneidad, convirtiéndose en una obra fundacional que derivaría en innumerables interpretaciones estéticas y literarias.

9. Antonio Ballesteros-González, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), 362.

10. Noel Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid: Antonio Machado, 2005), 201.

11. José-Manuel Losada, “Estructura del mito y tipología de su crisis”, en *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*, comps. José-Manuel Losada y Antonella Lipscomb (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 42.

12. Gubern, *Las raíces del miedo*, 79.



Al margen de la literatura, el cine ha sido un medio de excepción para la actualización de los mitos<sup>13</sup>. No significa que necesariamente los cree, sino que, partiendo ineludiblemente de fuentes literarias, los transforma adaptándolos a los condicionantes y al lenguaje propio del género. En la recreación de este mito estaríamos ante uno de los mayores iconos del cine de terror, ya que se han rodado innumerables versiones sobre el tema,

Descendientes todas ellas de una extraordinaria obra literaria convertida en mito que fue a su vez una finisecular versión decimonónica de un mito intemporal, y que han de responder a las angustias simbólicas y a los anhelos estéticos de épocas y sociedades diversas.<sup>14</sup>

Las películas más representativas del subgénero de vampiros tienen un claro precedente en *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, donde se nos presenta al vampiro como un monstruo, enlazando con una de las ideas clave de la novela de Stoker como es la animalidad del personaje, aunque renunciando a mostrar su carácter seductor y su vulnerabilidad. La humanización del mito se inicia con *Dracula* (1931), de Tod Browning, *Horror of Dracula* (1958) y *Dracula: Prince of Darkness* (1966), de Terence Fisher, o *Dracula's Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola. *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979), de Werner Herzog, sigue de alguna manera la estela de Murnau con similitudes significativas en la representación grotesca y monstruosa del personaje, pero en esta obra aparecen de forma clara elementos ligados a la seducción y al erotismo, más el aditamento de la angustia existencial del personaje. Consideramos que las dos obras de Neil Jordan que vamos a tratar y a analizar en este texto son fundamentales en la revisión de este mito desde el punto de vista cinematográfico.

## Neil Jordan y la percepción de lo fantástico

Existe una predilección por lo fantástico en el cine del irlandés Neil Jordan (Sligo, 1950). Desde sus inicios como director en 1982 ha logrado el éxito comercial y el respeto de la crítica con películas como *Interview with the Vampire*, destacando su especial estilo narrativo en una gama muy amplia de géneros y contextos de producción, incluidas las películas de terror.

13. Carlos Losilla, *El cine de terror: una introducción* (Barcelona: Paidós, 1993).

14. José-Luis Castro de Paz, "Las sombras de Drácula entre las sombras del cinematógrafo", en *Drácula un monstruo sin reflejo. Cien años sin Bram Stoker 1912-2012* (Madrid: Reino de Cordelia, 2012), 130.



A pesar de la notable diversidad temática de las películas de Jordan, el director vuelve constantemente a las referencias góticas de la pérdida, la violencia y la locura, mediante narrativas marcadamente oscuras con un toque único y posmoderno. Aunque sus películas le abrieron nuevas posibilidades de expresión artística, también la escritura de ficción, desde la novela, los relatos o los guiones, supuso un inicio en el ámbito creativo y una continuidad en el tiempo. Un aspecto habitual en la mayoría de su producción cinematográfica es el hecho de que los protagonistas se mueven en contextos convencionales y en esa cotidaneidad aparece el elemento fantástico acompañado por una marcada simbología, dando lugar a mundos de ficción en los que subyace la influencia de la literatura y el arte del siglo XIX. La particular revisión de Jordan del género fantástico nunca es convencional, ya que sabe dotar de una inconfundible belleza formal la atrocidad y lo siniestro de algunos de sus personajes, impidiendo que lleguen a producir rechazo en el espectador. En la recreación en este tipo de temas, destaca por su sensibilidad y capacidad para crear atmósferas donde la violencia y el horror surgen del interior del ser humano; perviven los estereotipos, pero subvertidos. En el caso de sus dos obras cinematográficas sobre el mito vampírico, el vampiro tiene la necesidad de alimentarse de sangre, pero existen condicionantes morales como la obligación de asumir su malditismo para poder convivir con él.

En el cine de Jordan se repite con cierta periodicidad la recurrencia a elementos simbólicos procedentes de determinados cuentos tradicionales, pero con una relectura de la narrativa clásica. En este sentido, es significativo su segundo largometraje *The Company of Wolves* (1984), un controvertido y complejo cuento de hadas para adultos basado en el arquetipo del lobo feroz, interesante igualmente por la fuente literaria de la que parte, tres relatos de Angela Carter pertenecientes a *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979). Se trata de un estudio sobre la feminidad y la infancia, concretamente en su particular revisión del cuento de Caperucita roja, en el que explora la sexualidad femenina y se adentra en las teorías psicoanalíticas de Bruno Bettelheim. En él utiliza el recurso de lo que podríamos llamar metarrelato y también el del cuento dentro del cuento<sup>15</sup>. Este segundo film de Jordan, “se constituía en una aportación voluntariamente cultista, elaboradamente artística, en la que los efectos especiales nunca se erigían en lo determinante”<sup>16</sup>.

15. Gerard Genette, “Discours du récit”, en *Figures III* (París: Seuil, 1972), 77-269.

16. Carlos García-Brusco, “Los hermosos monstruos de Neil Jordan”, Dirigido por...: *Revista de cine*, no. 230 (1994): 55.



Otras de sus obras que parten de un contexto fantástico o mítico son *In Dreams* y *Ondine*, rodadas en 1999 y 2009 respectivamente; esta última relacionada con la mitología de las Selkies<sup>17</sup>. En este artículo revisaremos las dos obras referenciales que abordan la figura del vampiro, *Interview with The Vampire* (1994), que será citada por su título en castellano, traducción literal del inglés, y *Byzantium* (2012). En ambas producciones la belleza formal matiza la atrocidad de los personajes.

## Entrevista con el vampiro y la condena de la inmortalidad

La película de Neil Jordan, *Entrevista con el vampiro* (1994), se inspira en la obra del mismo nombre de Anne Rice, escrita en 1976, la primera de la trilogía *The Vampire Chronicles*, que daría lugar a una saga con títulos como *The Vampire Lestat* (1985), *The Queen of the Damned* (1988), *The Tale of the Body Thief* (1992), *Memnoch, the Devil* (1995), y *Merrick* (2000)<sup>18</sup>. Estos textos están plagados de personajes fantásticos dentro del orbe vampírico, que transitan por el mundo real y poseen un interesante pasado y una evolución. Se trata de seres camuflados hábilmente entre la sociedad, de la que están separados, pero también unidos por un pasado común. La obra de Rice supone una interesante revisión, tanto por su aportación a la humanización del mito del vampiro, como por su enfoque sobre determinadas cuestiones éticas, filosóficas y morales, pero sobre todo por el cambio de perspectiva del monstruo como narrador y las implicaciones derivadas de ello, pues, en definitiva, “darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico”<sup>19</sup>. Tener voz representa un rasgo inusitado, dado que la voz humana es la habitual en la ficción fantástica, ya sea la de la víctima del monstruo o la del narrador ajeno a los hechos, que no deja de ser aquel en quien nos reflejamos. De alguna manera, darle voz a esta figura de la alteridad supone un acercamiento hacia el lector, lo que en cierto modo es un aspecto transgresor, ya que esta complicidad no elimina, por otra parte, su condición terrorífica. En este sentido, es notable el interés y la influencia que ha desencadenado la obra de Rice en otros autores que han reflejado el tema vampírico.

17. Al igual que la sirena, una combinación mitad humana y mitad pez, las *selkies* son una combinación mitad humana y mitad foca. No en vano, *selkie* o *selchie* es la forma diminutiva de la palabra escocesa para foca (en inglés *seal*, *selk* o *selch*), que a su vez deriva de *seolh*, el término en inglés antiguo para designar una foca. Ver Rosemary Harris, *The Seal Singing* (Londres: Faber and Faber, 1971).

18. Toda esta saga nos presenta unos vampiros más similares a los seres humanos (la excepción la representaría *The Tale of the Body Thief*, obra en la cual la autora expone la incompatibilidad entre vampiros y humanos).

19. David Roas, “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, *Letras & letras* 28, no. 2 (2012): 448, <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/2587>



Tanto la obra literaria como su versión cinematográfica han contribuido a una reelaboración postmoderna de este mito. El guion de la película de Jordan, con notable fidelidad al libro, está firmado por la autora, aunque en realidad fue reescrito en su mayor parte por el propio director matizando la excesiva teatralidad del original de Rice. En este filme se subvierte el terror gótico habitual en el cine vampírico derivando hacia el melodrama sentimental, hacia una reflexión moral y ética más allá de la barrera espacio temporal. Jordan no tiene ninguna intención de representar monstruos fantásticos ni criaturas aterradoras, sino el deseo de mostrar una mirada que desafía el paso del tiempo: el don de la inmortalidad, maravillándose ante un mundo en constante transformación.

Al humanizar la figura del vampiro, Jordan explora los aspectos más turbadores de la ética del monstruo inmortal y reelabora una controversia sobre su razón de ser, la muerte ajena. También se reflejan sentimientos como la soledad, la traición, el amor y el paso del tiempo. La unión entre *Eros* y *Thanatos*, componente esencial en este mito, está reflejada de forma poética en las palabras de Gavin Baddeley:

Los polos opuestos que son el sexo y la muerte están unidos en un exquisito matrimonio grotesco. La inocencia y la virtud son atesoradas solo como un pergamino virgen, sobre el cual se pueden escribir los signos del pecado con gruesas pinceladas de sangre y oscuridad de medianoche<sup>20</sup>.

Los dos personajes centrales de la película vertebran la acción durante dos siglos y tres escenarios, la Nueva Orleans de finales del siglo XVIII, el París del Segundo Imperio y el San Francisco de los años noventa del siglo XX en el que se inicia el film, donde uno de sus dos protagonistas, Louis, cuenta su historia a un periodista. Se desarrolla un flashback que vertebrará toda la acción, tras finalizar en la misma época contemporánea en la que se inició. Estos dos personajes principales son dos criollos franceses llamados Louis de Pont du Lac, el narrador de la historia, y Lestat de Lioncourt, figuras que han fijado con su belleza ambigua y melancólica la imagen actual del vampiro postmoderno. Louis, convertido en vampiro por Lestat, es un personaje atormentado que lucha contra su nueva identidad, ya que le plantea dudas éticas ante la posibilidad de matar a algún ser humano; no es un monstruo completo, una parte de él sigue siendo humana y prefiere la sangre de rata antes que matar a alguien de su misma especie<sup>21</sup>. Su historia es una especie de cuento moral; hace un pacto con Lestat a la

20. Gavin Baddeley, *Cultura gótica. Una guía para la cultura oscura* (Barcelona: Robinbook/Ma Non Troppo, 2007), 11.

21. Roas, "Mutaciones posmodernas", 446.



manera de Fausto, que lo introduce en su nueva condición, más allá del dolor, de la enfermedad y, en definitiva, de la muerte, pero que también lo aleja de la humanidad. Descubre “la repulsión de sí mismo, el rechazo a su propia esencia e imposibilitado para cambiarla intentará acomodarse a ella”<sup>22</sup>. Lestat, interpretado por Tom Cruise, es una especie de antagonista de su compañero, un vampiro carente de escrúpulos, cínico y cómodo en su condición de alteridad.

En el devenir existencial de Louis, personaje interpretado por Brad Pitt, atormentado por las dudas morales que le supone el satisfacer sus necesidades de alimento, aparece otro elemento que supone una innovación argumental, se trata del tercer protagonista, una figura atípica pues se trata de una niña, la pequeña Claudia, interpretado en uno de sus primeros papeles por Kirsten Dunst, que será también iniciada en el mundo vampírico por Lestat. Su presencia es al mismo tiempo inocente y depravada; en ella no hay ningún tipo de dudas morales ante sus actos: “Se entrega a su sed de sangre, dulcemente fascinada en compañía de Louis y convertida en una furia angustiada al descubrir su condición de ser al margen de la vida, de la corriente de la existencia”<sup>23</sup>. En este caso sufre una doble condena, la de la inmortalidad y la de no haber podido alcanzar la edad adulta y sublimar sus deseos:

Ejerce aquí de catalizador amoral frente a las dudas humanas de Louis; y el hecho de que ella sienta el peso de la soledad de su eterna niñez la acerca más a la congoja de Louis que a la frivolidad de Lestat.<sup>24</sup>

La relación heterodoxa entre los tres vampiros en esa especie de familia disfuncional es compleja y como trasfondo hay un tratamiento sutil de la homossexualidad y bisexualidad de los protagonistas, de la fascinación homoerótica entre Louis y Lestat y de la ambigua relación paternofilial con matices pedófilos entre Louis y Claudia. Ninguna de ellas es tratada de forma explícita.

En las revisiones contemporáneas del mito vampírico no solo se evidencia la naturaleza sensual y sexual, sino que se destacan las relaciones homosexuales entre vampiros. Al fin y al cabo, después de la muerte, las funciones estrictamente reproductoras del comportamiento sexual desaparecen, quedando únicamente la vertiente erótico-lúdica. Basta con recodar los escarceos amorosos del lujoso

22. García-Brusco, “Los hermosos monstruos”, 48-49.

23. García-Brusco, “Los hermosos monstruos”, 48.

24. Jordi Ardid y Marta Giráldez, *Neil Jordan* (Madrid: Cátedra, 2017), 151.

reparto formado por Brad Pitt, Tom Cruise y Antonio Banderas en la adaptación cinematográfica de la novela de Anne Rice<sup>25</sup>.

Así pues, el análisis de esta obra no solo puede hacerse sobre la figura del vampiro, sino también en torno a la sexualidad y, sobre todo, a la homosexualidad. Un tema, este último, que no debe parecernos tan extraño, pues la versátil criatura del vampiro puede acechar a los sexos de forma independiente. Prueba de ello es que el vampiro Lestat de Anne Rice succiona la sangre con la misma naturalidad a un joven atractivo que a una chica, de igual manera que el conde Drácula se excita al ver la sangre del joven Jonathan Harker.

La película prescinde de la simbología vampírica tradicional: crucifijos, estacas, espejos, agua bendita, símbolos en general vinculados a lo religioso. Sus personajes son efectivamente criaturas nocturnas que pueden ser aniquiladas por la ingestión de láudano y también por la acción de la luz y el fuego, y así se manifiesta en una de las imágenes más sobrecogedoras y bellas: la destrucción del *Théâtre des Vampires* de París y la conversión en polvo por efecto de la luz de Clara y Madeleine. Es en esta parte final, en la representación teatral, en la que los vampiros fingen ser humanos que a su vez fingen ser vampiros<sup>26</sup>, dónde quizá pueda haber alguna alusión a la popularización del fenómeno vampírico por medio del teatro, hecho que tuvo lugar desde la publicación del *Dracula* de Stoker hasta las primeras décadas del pasado siglo.

Un montaje de secuencias que podemos considerar un homenaje al cine dentro del cine sirve de elipsis para indicar el paso del tiempo para el ahora solitario Louis. De esta forma, van desfilando ante nosotros sucesivamente imágenes de *Nosferatu* (1922), *Amanecer* (1927), *Lo que el viento se llevó* (1939) o *Superman* (1978), de la misma manera que hay otra elipsis memorable en la que se reconstruye por medio de los dibujos de Claudia arrancados por el viento, el viaje realizado en el tiempo y en el espacio con Louis. Otro de los momentos más épicos de la película de Jordan, y que no aparece en la novela de 1976, se refiere al instante en el que Louis puede al fin contemplar el amanecer en la pantalla del cine, “subrayando la metáfora ficcional”, como magistralmente destaca Ballesteros-González<sup>27</sup>.

25. Anne Rice, *Entrevista con el vampiro* (Barcelona: Timun Mas, 1994). O bien el delirio postmoderno y metafísico de *The Addiction* (1995), de Abel Ferrara, expresando esta última producción el tema del vampirismo como enfermedad trágica.

26. En esta historia, el ser vampírico es más explícito si cabe, en línea con las confesiones abiertas que realizarán los vampiros postmodernos, cuyo mayor epítome son los de Anne Rice.

27. Antonio Ballesteros-González, “Representaciones del mito de vampiro en la literatura y el cine anglonorteamericanos de fin de siglo”, en *Mitos: actas del VII Congreso internacional de la Asociación española de Semiótica* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999), 407.





Finalmente, la película de Jordan es “sobre todo la explosión del estereotipo y de los símbolos. El mal es subjetivo, está dentro de cada sujeto y cada uno tendrá que enfrentar la parte oscura y la muerte”<sup>28</sup>. *Entrevista con el vampiro*, con actores atractivos y mediáticos como Tom Cruise y Brad Pitt en los principales papeles, posee una puesta en escena barroca y refinada, realizada por los deslumbrantes escenarios creados por Dante Ferretti. Ha supuesto una influencia en filmes posteriores que abordan esta temática, ayudando a consolidar una nueva visión del vampiro.

## *Byzantium, una fantasía romántica*

En la película *Byzantium* (2012) subyace constantemente el tema de la memoria, la fusión del recuerdo con la realidad y el amor como trasfondo. En principio, el título es enigmático y puede parecer arbitrario, ya que no nos da ninguna indicación del contenido de la obra, únicamente que uno de los escenarios en los que se desarrolla la trama es una casa de huéspedes del mismo nombre. Posiblemente es una alusión no tanto al Imperio Romano del Este, sino más bien al poema del poeta nacional de Irlanda William Butler Yeats, a saber, *Sailing to Byzantium* (1928)<sup>29</sup>. Las escenas en las que la joven protagonista acaba con la vida de las personas mayores, así como la historia de un vampiro que no envejece, yuxtapuesto con un joven que muere prematuramente convertido en vampiro, recuerdan la imagen transmitida en el poema de Yeats<sup>30</sup>.

De manera inequívoca, en esta fantasía gótica existe una subversión de la mitología vampírica tradicional y también en la obra de teatro en la que se basa, *A Vampire Story* (2016), de Moira Buffini<sup>31</sup>. Según las palabras de Jordan en una entrevista con Juan Sardá (2014):

28. María-Josefa Erreguerena, *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución* (Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2002), 120.

29. Siguiendo su deseo, en 1939 Yeats fue enterrado en Sligo, cerca de Ben Bulben y también a la vista del legendario montículo rocoso de Queen Maeve. El hecho de que Neil Jordan naciera en esa misma ciudad de Sligo hace que sea particularmente probable que asocie el nombre *Byzantium* con Yeats y con la identidad cultural irlandesa. James Aubrey, “Celtic Vampires: Neil Jordan’s Film *Byzantium* as Irish Neomyth”, *Journal of Literature and Art Studies* 7, no. 7. (2017): 914, <http://doi.org/10.17265/2159-5836/2017.07.008>

30. Przemysław Marciniak, “And the Oscar goes to... the Emperor! *Byzantium* in the cinema”, en *Wanted: Byzantium. The Desire for a Lost Empire*, eds. Ingela Nilsson y Paul Stephenson (Uppsala: Uppsala Universitet, 2014), 247.

31. Autora también del guion de las obras cinematográficas *Tomara Drewe* (2010), de Stephen Frears, y *Jane Eyre* (2011), de Cary Fukunaga.



Lo fascinante de los vampiros es que pueden ser lo que tú quieras, están a medio camino entre lo humano y lo no humano. [...] Me inspiré totalmente en lo gótico. Se trata de tener la oportunidad de contar una historia de vampiros en un contexto totalmente real. Lo que sucede es que convierten ese mundo real en un sueño o una pesadilla [...] Desde el Drácula de Bram Stoker, lo que vemos con los vampiros es que en ellos las nociones del bien y del mal cambian, tienen otro sentido.<sup>32</sup>

Las dos protagonistas son dos vampiras que sobreviven en una ciudad de la costa inglesa, de cielos perpetuamente grises y de la que no sabemos su nombre. La acción se desarrolla en el tiempo presente, sin una continua vertebración a base de *flashbacks* como en *Entrevista con el vampiro*, aunque también se nos cuenta el origen de las protagonistas antes de acceder a la inmortalidad dos siglos atrás, en el periodo de las guerras napoleónicas donde comienza su periplo. Clara y Eleanor<sup>33</sup> son madre e hija, de alguna forma, proscritas en un universo masculino. Llegan a esta transformación por azar, convirtiéndose en las primeras de una hermandad vampírica, cofradía o sociedad secreta<sup>34</sup> de hombres de su misma condición y siendo sometidas por ellos a una persecución implacable durante dos siglos. Aquí el mito se desarrolla sin aferrarse a las normas habituales; en este sentido, supone un acierto e innovación en el tema: el análisis social y el papel de la mujer en la sociedad, en un género, el fantástico o el terror, que se ha caracterizado por un tratamiento patriarcal, por momentos vejatorio, e indudablemente sexualizado; consecuentemente, en esta obra se ponen de manifiesto algunas metáforas de la feminidad<sup>35</sup>.

Esta producción, mucho menos exhibicionista y barroca formalmente que *Entrevista con el vampiro*, es una de las que mejor se ajusta a la dualidad de sus personajes, en concreto a los femeninos. Así, Clara Webb, interpretada por Gemma Arterton, personifica el deseo carnal y la maldad, el amor maternal utilizado como

32. Juan Sardá, "Neil Jordan: 'Trato de ilustrar la violencia desde la responsabilidad'", 21 de marzo de 2014, <http://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=6050>

33. No puede pasarse por alto la simbología y las referencias de los nombres propios elegidos por Jordan, y sus conexiones con la tradición vampírica, tales como la Clarimonde de Gautier o Lord Ruthven de Polidori.

34. También es posible que el conocimiento bastante común de la pertenencia de Yeats a la Order of the Golden Dawn, una logia de adeptos masculinos que causó furor a principios del siglo XX, le inspirara a Jordan a crear la Hermandad irlandesa de antagonistas, con el fin de ayudar a definir los personajes femeninos en este nuevo mito de la identidad feminista irlandesa, proporcionando una narrativa para justificar el surgimiento actual de la mujer irlandesa moderna y empoderada. Mark Williams, *Ireland's immortals: A history of the gods of Irish myth* (Princeton: Princeton University Press, 2016), 333.

35. Kimberly J. Lau, "The Vampire, the Queer, and the Girl: Reflections on the Politics and Ethics of Immortality's Gendering", *SIGNS* 44, no. 1 (2018): 15, <http://doi.org/10.1086/698274>



arma con la que convertirse en un ser oscuro y perverso. Eleanor, interpretada por Saoirse Ronan, encarna al otro personaje clásico de Jordan, el de belleza serena, pensamientos profundos y monstruosa naturaleza llena de laconismo y resignación, una joven con la mirada perdida, que intenta dar cuenta de los prodigios de los que es testigo mientras su universo se desmorona, en una clara evocación de las heroínas prerrafaelitas.

En este caso, no obstante, a diferencia de otros filmes del autor, las dos visiones se oponen la una a la otra a manera de un díptico sobre formas opuestas de relacionarse con el mundo. Mientras la joven intenta hacer memoria y construir una identidad a través de todo cuanto ha vivido, su madre sabe que se acerca el fin de su época y convierte las vidas de ambas en una continua huida hacia delante que impide todo rastro identitario.

Consecuentemente, un personaje construye su relato mientras el otro lo destruye a su paso o, dicho de otra forma, el hecho de añadir material argumental en abundancia para desarrollar las necesidades dramáticas de ambos personajes, es una forma de llenar la película de acciones y palabras. *Byzantium* se construye a partir de giros de guion y constantes visitas al pasado que cambian la perspectiva de la obra.

Si en *Entrevista con el vampiro* el peso interpretativo recaía en dos actores, aquí el relevo lo toman dos actrices. La estructura narrativa y el punto de vista adoptado es el de las dos mujeres protagonistas, desde la ambivalencia de caracteres, de alguna manera antagónicos. Clara busca vengarse de los hombres; es bailarina en un club y también ejerce la prostitución con desagrado, tanto en el presente como dos siglos atrás; mata por placer, mientras que Eleanor sufre por tener que hacerlo. Eleanor comparte esa cierta melancolía romántica que observamos en otras figuras del género como Carmilla, o Louis; con su voz autodiegética introduce al espectador en la narración de los hechos de su vida, al mismo tiempo que la va escribiendo de nuevo tras destruirla una y otra vez y lanzar sus escritos al viento. El deseo de reconocimiento de Eleanor se hace explícito cuando lamenta la imposibilidad de compartir su historia, un lamento que presenta la película. Su voz inicial revela lo que ha escrito en las páginas que arroja al viento. Aquí, la vampira parece condenada a la misma repetición eterna de sus predecesores literarios, en deuda con una verdad que no puede expresar, un conocimiento que no puede compartir, pero con una diferencia clave: Eleanor quiere comunicar su secreto<sup>36</sup>. Ambos personajes, Eleanor y Louis, comparten el presentar su propia historia desde

36. Lau, "The Vampire, the Queer", 20.



una perspectiva autobiográfica y, en el caso de Louis, sin miedo a la tecnología, pues se siente cómodo frente a una grabadora<sup>37</sup> —en oposición a Drácula, que huye de los adelantos de la época que magistralmente domina Mina—.

En *Byzantium* existe un paralelismo con los personajes de *Entrevista con el vampiro*, comenzando por el periplo vital de dos siglos, desde los primeros años del XIX hasta la actualidad, en la que se alternan *flashbacks* episódicos puntuales. Clara, se puede decir que hace las veces de Lestat, el vampiro cínico e inmoral, y Eleanor que, de alguna manera, adopta la personalidad de Louis. Mientras este se alimentaba de sangre de animales, la otra ejerce un papel de “ángel salvador” alimentándose de la sangre de ancianos terminales. Se podría decir que Clara acaba con la vida de los que merecen morir y Eleanor con la de los que no quieren vivir. También enlaza ambas historias el hecho de la confesión de ambos vampiros a un humano, el periodista en el primer caso y el enamorado Frank en el segundo.

La recurrencia literaria es significativa. Clara acostumbra a utilizar varios nombres, entre ellos Claire, referencia a la Clarimonde de *La morte amoureuse*, de Théophile Gautier, y Camilla, que nos hace recordar de forma innegable a *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu. Por otra parte, aparece un personaje, también vampiro, llamado Lord Ruthven, interpretado por Sam Riley, referencia innegable al protagonista de *The Vampyre*, de John William Polidori.

El fenómeno de conversión vampírica, el ritual de transformación, supone uno de los mayores logros de la película, por su intensidad y belleza formal y por su heterodoxo planteamiento. Una leyenda lo vertebraliza y le da envergadura. Para llegar a cumplir el ritual tiene lugar un viaje en barca hacia una isla neblinosa donde habita un ser mítico llamado el “santo sin nombre”, al que se encomiendan los humanos que desean, desesperados, abandonar la vida. La entrada a una cueva da lugar a un violento rito de transformación en el que los que penetran en ella son atacados por un torbellino de pájaros negros que nos recuerdan a los *psicopompos*<sup>38</sup>, seres que custodian el viaje de las almas que abandonan el mundo de los vivos, siendo una suerte de guías del alma hasta el más allá. Debido al acceso a esa doble naturaleza que, según la tradición cristiana transita entre lo tangible y lo intangible, el *psicopompo* solía

37. Conviene recordar que el que graba representa al lector o al espectador, un *alter ego*. Ken Gelder, *Reading the Vampire* (Londres: Routledge, 1994), 108.

38. *Psychopompus* es un término griego que deriva de *ψυχοπομπός* o *psychopompós*, compuesto por *psyche*, “alma”, y *pompós*, “el que guía o conduce”.



ser considerado un ser idóneo para pasar de un mundo a otro y cumplir la función de acompañar al alma del difunto al Paraíso, protegiéndola de cualquier peligro e intercediendo por ella cuando fuera necesario<sup>39</sup>. En este ritual, el ser mortal es asesinado y vuelve a nacer como un vampiro inmortal, aunque en realidad es un doble del mismo ser. Cuando la transformación finaliza, el vuelo de cientos de aves se desencadena fuera de la cueva y las aguas de una cascada cercana se vuelven rojas. Vemos cómo, en un salto atrás en el tiempo, Clara se sumerge en estas aguas y culmina la liturgia de esa especie de bautismo simbólico e iniciación en el mundo vampírico.

El tránsito a una nueva existencia difiere de forma drástica del vampirismo convencional, de la tradición vampírica que conocemos; el rito hacia la conversión en un ser inmortal es complejo. La transformación para alcanzar la inmortalidad pasa por el reencuentro del doble, del *doppelgänger*<sup>40</sup>, y ese desdoblamiento del yo, en última instancia, supone la transición a la vida inmortal. Los personajes que experimentan este rito ven cómo su yo se desdobra, convertido en “reverso de sí mismo”. La acción culmina con una de las imágenes más sobrecogedoras de la película, la inmersión en la cascada de sangre que conduce al renacimiento a una nueva vida eterna. En esta escena se ve a Clara por primera vez experimentar una sensación de felicidad, sumida en una especie de éxtasis, percibiendo que, de alguna manera, va a ser liberada de su desgraciado periplo vital.

Preguntándose si el vampirismo puede ser una fuente de poder emancipador para las mujeres a través de los dos personajes principales de Clara y Eleanor, la película se hace eco de la genealogía de las vampiras establecida anteriormente. Lo destacable reside en cómo los personajes femeninos desafían el poder masculino a través de una serie de estereotipos, en el caso de Clara, y a través de la asunción de la narración, en el caso de Eleanor. Finalmente, las protagonistas salen del ciclo fatídico de la opresión masculina, que generalmente conduce a la extinción de la vampira al final de la historia, pero aquí, sin embargo, se encamina la acción hacia un intento de reconciliación entre los sexos<sup>41</sup>.

39. Carmen Bermejo-Lorenzo, *Arte y arquitectura funeraria* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998), 259.

40. Para una ampliación y profundización al respecto de este concepto, véase Ballesteros-González, *Narciso y el doble*.

41. Maeya Dubosc, “Femmes fatales en devenirs : les femmes vampires face à la domination masculine dans Byzantium” (tesis de doctorado, Universidad de Montreal, 2015), <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13490>

Como es habitual en los filmes de Neil Jordan, lo más importante termina siendo una voz *en off* aislada, una mirada del protagonista que se escapa hacia el horizonte, consciente de la fugacidad del tiempo que vive y de su destino funesto, en este caso materializada por la fogosidad de Gemma Arterton o las penetrantes miradas al vacío de Saoirse Ronan. La eternidad es demasiado larga, ese parece ser el lema que queda al terminar la película, siendo su fuerte carga romántica la columna vertebral de la revisita al mito vampírico.

## Conclusiones

La figura del vampiro es un personaje con una indiscutible proyección mítica que representa un arquetipo del inconsciente colectivo. También supone una manifestación de la alteridad, del lado oscuro, del caos frente al orden. Se actualiza de forma incesante en la producción literaria y cinematográfica actual y es evidente que forma parte de la mitología contemporánea, siendo el cine el medio que más ha conseguido popularizarlo.

En el siglo XIX se da un proceso de humanización del mito, en el que este personaje se integra en la sociedad, hecho que ayuda a definirlo, dotándole de una singularidad respecto a otros arquetipos del monstruo, ya que en sus orígenes han sido reflejados como seres sobrenaturales cimentados en ritos de muerte, adoptando características morfológicas de animales o siendo su aspecto grotesco o repulsivo.

Existe una transformación respecto al mito del vampiro en el lenguaje cinematográfico, pues cada época representa el imaginario social de su tiempo. En la obra de Neil Jordan se aprecia la complejidad del fenómeno vampírico, en un director en el que pervive la obsesión por la fantasía romántica, por el cuento de hadas y, en última instancia, por el mito. Destaca por su peculiar visión del tema, por la recurrencia de elementos simbólicos y por una relectura de la narrativa clásica. Tal vez no sea baladí recordar que, como escritor, Neil Jordan ha sido galardonado con el Oscar al mejor guión con *The Crying Game* (1992).

En *Entrevista con el vampiro* se recupera la esencia del vampiro como personaje romántico del siglo XIX, si bien deconstruye el mito clásico, lo humaniza y explora sentimientos como la soledad, el amor, la traición y el paso del tiempo. En *Byzantium*, con una puesta en escena de un considerable lirismo, se refleja una fantasía con influencia de lo gótico desde un punto de vista literario, con elementos de





thriller contemporáneo. Jordan realiza una reflexión sobre la identidad femenina en la eterna armonía de los contrarios de las dos protagonistas y, al mismo tiempo, conecta con la solidaridad entre estas mujeres como elemento de supervivencia. Enlaza de forma continua el pasado con el presente, enriqueciendo el discurso, y reviste de belleza la atrocidad de algunas de las situaciones. También concurren elementos de clara influencia mítica, siendo uno de los más interesantes el de la figura del doble en la conversión o el paso a la otra vida. Al igual que en *Entrevista con el vampiro*, en la que el peso interpretativo recaía en dos actores, aquí se trata de dos actrices, en ambos casos los protagonistas son antagónicos. *Byzantium* es un filme mucho menos exhibicionista y barroco, que persigue un tono más intimista, aunque no exento de lirismo y poesía. Esto se ajusta muy bien a la dualidad de sus personajes, en este caso femeninos. La estructura narrativa y el punto de vista adoptado es desde el antagonismo y la ambivalencia de caracteres, el de las dos mujeres protagonistas. En ambas películas se da un tratamiento atípico del fenómeno vampírico, los personajes son vampiros contemporáneos que consideran su condición al mismo tiempo como un don y como una condena.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Multimedia y presentaciones

- [1] Jordan, Neil, dir. *Interview with the Vampire*. 1997.
- [2] Jordan, Neil, dir. *Byzantium*. 2013.

### Fuentes secundarias

- [3] Ardid, Jordi y Marta Giráldez. *Neil Jordan*. Madrid: Cátedra, 2017.
- [4] Aubrey, James. “Celtic Vampires: Neil Jordan’s Film *Byzantium* as Irish Neomyth”. *Journal of Literature and Art Studies* 7, no. 7. (2017): 909-914. <http://doi.org/10.17265/2159-5836/2017.07.008>
- [5] Baddeley, Gavin. *Cultura gótica. Una guía para la cultura oscura*. Barcelona: Robinbook/Ma Non Troppo, 2007.
- [6] Ballesteros-González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- [7] Ballesteros-González, Antonio. “Representaciones del mito de vampiro en la literatura y el cine anglonorteamericanos de fin de siglo”. En *Mitos: actas*



- del VII Congreso internacional de la Asociación española de Semiótica, 405-408. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999.
- [8] Ballesteros-González, Antonio. *Vampire Chronicle: historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: Una Luna, 2000.
- [9] Bermejo-Lorenzo, Carmen. *Arte y arquitectura funeraria*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.
- [10] Carroll, Noel. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- [11] Castro de Paz, José-Luis. "Las sombras de Drácula entre las sombras del cinematógrafo". En *Drácula un monstruo sin reflejo. Cien años sin Bram Stoker 1912-2012*, 129-145. Madrid: Reino de Cordelia, 2012.
- [12] Dubosc, Maeva. "Femmes fatales en devenirs : les femmes vampires face à la domination masculine dans *Byzantium*". Tesis de doctorado, Universidad de Montreal, 2015. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13490>
- [13] Erreguerena, María-Josefa. *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2002.
- [14] Fernández-Valentí, Tomás. "Sombras retorcidas: Drácula, Frankenstein y el hombre lobo a la luz de la posmodernidad". En *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*, compilado por Antonio José Navarro, 415-441. Madrid: Valdemar, 2010.
- [15] García Brusco, Carlos. "Los hermosos monstruos de Neil Jordan". Dirigido por....: *Revista de cine*, no. 230 (1994): 46-61.
- [16] Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. Londres: Routledge, 1994.
- [17] Genette, Gerard. "Discours du récit". En *Figures III*, 77-269. París: Seuil, 1972.
- [18] Grimal, Pierre. *Lexicon of the Greek and Roman Mythology*. Thessaloniki: University Studio Press, 1991.
- [19] Gubern, Román. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- [20] Harris, Rosemary. *The Seal Singing*. Londres: Faber and Faber, 1971.
- [21] Kimberly J. Lau. "The Vampire, the Queer, and the Girl: Reflections on the Politics and Ethics of Immortality's Gendering". *SIGNS* 44, no. 1 (2018): 3-24. <http://doi.org/10.1086/698274>
- [22] Lenne, Gerald. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- [23] Losada, José-Manuel. "Estructura del mito y tipología de su crisis". En *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*, compilado por José Manuel Losada y Antonella Lipscomb, 33-62. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.



- [24] Losilla, Carlos. *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- [25] Marciniak, Przemysław. "And the Oscar goes to... the Emperor! Byzantium in the cinema". En *Wanted: Byzantium. The Desire for a Lost Empire*, editado por Ingela Nilsson y Paul Stephenson, 247-255. Upsala: Uppsala Universitet, 2014.
- [26] Mittman, Asa-Simone. "Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies". En *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittma y Peter J. Dendle, 1-14. Ciudad: Routledge, 2013.
- [27] Olivares-Merino, Julio-Ángel. *Cenizas del plenilunio alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Dracula de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001.
- [28] Pérez-Gañán, María del Rocío. *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror. El mito y la construcción de la mujer vampiro y su (re)producción en la sociedad occidental*. Santander: Universidad de Cantabria, 2014.
- [29] Rice, Anne. *Entrevista con el vampiro*. Barcelona: Timun Mas, 1994.
- [30] Roas, David. "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo". *Letras & letras* 28, no. 2 (2012): 441-455. <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25872/14229>
- [31] Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- [32] Sardá, Juan. "Neil Jordan: 'Trato de ilustrar la violencia desde la responsabilidad'", 21 de marzo de 2014. <http://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=6050>
- [33] Stephanou, Aspasia. *Reading Vampire Gothic Through Blood*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2014.
- [34] Williams, Mark. *Ireland's immortals: A history of the gods of Irish myth*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.



# Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*

---

Laudith Vila





# Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.101633>

Laudith Vila\*\*

**Resumen:** el presente escrito expone una ruta de análisis en relación con la propuesta cinematográfica del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*. Se pretende rescatar la intención de acercarse a la experiencia de la cotidianidad vivida desde el plano del cuerpo envejecido, a través de la implementación de diversos elementos cinematográficos, como la escogencia de formato de la película, así como también la utilización de cierta gama de colores, el enfoque insistente en objetos de la cotidianidad y el uso de primeros planos, para llevar hacia el ámbito del cine los espacios de la intimidad de algunas mujeres del pueblo de Jericó. Este recorrido permite hacer visible la forma bajo la cual la película multiplica las singularidades, los puntos de vista y, por lo tanto, los modos de acercamiento a heterogéneas formas de habitar la vejez.

**Palabras clave:** documental; cine; vejez; cuerpo femenino; espacios de la intimidad; Antioquia; Colombia; siglo XXI; Catalina Mesa.

---

\* **Recibido:** 14 de marzo de 2022 / **Aprobado:** 29 de septiembre de 2022 / **Modificado:** 11 de octubre de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “Pregúnteme qué no me ha pasado en la vida”. De los diversos modos de narrar la vejez en la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*. El proyecto no contó con financiación institucional.

\*\* Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Filósofa por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0001-8359-5502>  [lyvilas@unal.edu.co](mailto:lyvilas@unal.edu.co)

---

Cómo citar / How to Cite Item: Vila, Laudith. "Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no.17 (2023): 32-51. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.101633>



## Audiovisual fragments of the aged body. Notes about the film *Jericó, el infinito vuelo de los días*

**Abstract:** the present writing exposes an analysis route in relation to the cinematographic proposal of the documentary *Jericó, el infinito vuelo de los días*. It is intended to ransom the intention of addressing the experience of daily life from the plane of the aged body, through the implementation of diverses cinematographic elements, such as the choice of film format, as well as the use of a certain range of colors, the insistent focus on a daily life objects and the use of close-ups, to lead to the ambit of cinema the spaces of intimacy of some women from the Jericó town, This journey makes it possible to visible the way under which the film multiplies the singularities, the points of view y, thus, the ways of approaching heterogeneous ways of inhabiting old age.

**Keywords:** documentary film; cinema; old age; femenine body; spaces of intimacy; Antioquia; Colombia; XXI century; Catalina Mesa.

## Fragments audiovisuais do corpo envelhecido. Breves notas sobre o filme *Jericó, el infinito vuelo de los días*

**Resumo:** este documento apresenta um percurso de análise em relação à proposta cinematográfica do documentário *Jericó, a fuga infinita dos dias*. Pretende-se resgatar a intenção de abordar a experiência do quotidiano vivido na perspectiva do corpo envelhecido, através da implementação de vários elementos cinematográficos, como a escolha do formato do filme, bem como a utilização de uma determinada gama de cores, o foco insistente em objetos do cotidiano e o uso de close-ups, para trazer para o cinema os espaços íntimos de algumas mulheres da cidade de Jericó. Este percurso torna visível a forma como o filme multiplica as singularidades, os pontos de vista e, portanto, as formas de abordar formas heterogéneas de habitar a velhice.

**Palavras-chave:** documentário; cinema; velhice; corpo feminino; espaços de intimidade; Antioquia; Colômbia; século XXI; Catalina Mesa.

## Introducción

En el año 2016, la colombiana Catalina Mesa presenta *Jericó, el infinito vuelo de los días*, un documental a través del cual retrata diversos ámbitos de la cotidianidad de siete mujeres del pueblo de Jericó, Antioquia. El documental revela algunas historias y vivencias íntimas de sus protagonistas. Bajo el fondo azul del cielo de Jericó, el documental comienza presentando, a modo de epígrafe, la primera estrofa del poema *Mi pueblo*, escrito por la poetisa jericana Olivia Sosa de Jaramillo.

Este, mi noble Jericó es bonito  
 enclavado en el sol de la montaña,  
 el monte azul rozando el infinito  
 y el infinito entrando en la cabaña

La estrofa desde su sensibilidad sugiere el recorrido que realizará la cámara a través de todo el documental. Desde el infinito de las nubes, pasando a través de un plano general, por las verdes montañas que rodean el pueblo, llegará finalmente el ojo de la cámara, a la infinidad que se dibuja en la intimidad de las casas y sus habitantes, mientras escuchamos en un tono muy bajo el rumor del pueblo acompañado del sonido de los pájaros. Una vez se muestran las variopintas fachadas, ventanas y puertas por las cuales acercarse al misterio que aguardan detrás de ellas, la cámara llega como visitante a algunas de estas casas para acercanos a los relatos íntimos de siete mujeres del pueblo de Jericó. El interés del presente escrito consiste en acercarse al análisis de diversas formas bajo las cuales, a través de la narrativa cinematográfica propuesta por el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, se procura una aproximación a la intimidad de la vida de sus protagonistas ya inscritas bajo el campo perceptivo de la vejez. Considero que las posibilidades expresivas que pueden desprenderse del lenguaje cinematográfico, la variedad de códigos bajo los cuales se construye una película, es decir, los significantes visuales y sonoros, permiten hacer visibles algunos elementos a partir de los cuales puede inscribirse la vejez en ciertos campos de posibilidad específicos o circunstanciales.

Tomar en consideración para la investigación de orden académico, los procesos de producción e interpretación de sentido que una película acoge y expone a través del análisis de la vejez permite ampliar las conexiones bajo las cuales se sustenta socialmente, una noción tan compleja como la vejez misma. Por ello, se pretende hacer visible algunas de las diversas formas bajo las cuales el entrelazamiento





de los distintos elementos técnicos y los diferentes recursos narrativos, hacen manifiesta una multiplicidad de modos de existencia del cuerpo envejecido. La intención no es más que la invitación a recorrer y explorar los guiños sugeridos por las imágenes fílmicas del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, dirigidos hacia los espacios de la intimidad que un cuerpo bajo el campo de posibilidad del envejecimiento traduce en gestos, tonos de voz, modos de vida. La propuesta de análisis del presente artículo comenzará con la identificación de la película enmarcada dentro del género documental y su constante diálogo con el cine de ficción. A continuación, se analizará la escogencia de la locación y los colores, en tanto, elementos significativos en la construcción de la propuesta estética del documental. Finalmente, se hará referencia a los espacios de la intimidad, manifiestos, en la captación de gestos de familiaridad con algunos objetos, así como también, a través de la presentación de los rostros de las protagonistas bajo la utilización del primer plano.

## La propuesta de un movimiento oscilante entre el cine de ficción y el cine documental

“Para mí el cine es un camino y es un camino del encuentro, es el encuentro con el otro, es el encuentro con la vida... para mí es el arte del encuentro”. Catalina Mesa. Entrevista realizada por 242 Películas Despues.

En principio, *Jericó, el infinito vuelo de los días* se reconocería dentro del género cinematográfico de tipo documental. Esta clasificación, un tanto recurrente en las diversas entrevistas dirigidas a la directora del documental, Catalina Mesa, han permitido acercarnos a la visión que ella tiene respecto a su propuesta cinematográfica. Tal propuesta parece ser un juego fluctuante entre cine de ficción y cine documental en el cual se reconoce que ambos géneros fílmicos comparten elementos discursivos. En una entrevista hecha por el programa *Expresión Visual*, Catalina Mesa, indica lo siguiente:

CATALINA MESA: La película [Jericó, el infinito vuelo de los días] es un umbral entre documental y ficción. Documental porque son sus entornos son sus conversaciones, son ellas mismas, pero yo las dirijo mucho y ahí es donde la ficción entra. Yo dirijo mucho la cámara en movimientos suaves y también



en cómo se encuentran, dónde se encuentran, sus contextos, para también conservar sus entornos. Entonces, uno a veces no sabe si está en un documental o una ficción. Por eso la línea del formato es muy interesante, tiene mucha música, entonces también las dirijo mucho para que la música, digamos... las ponga a danzar un poco en su propia realidad y así es que emergen, es a través de sus encuentros, a ellas se le olvida completamente que la cámara está allí y es en esos encuentros, en esas conversaciones que las historias de sus días comienzan a emerger.<sup>1</sup>

Catalina Mesa enfatiza dos elementos de *Jericó, el infinito vuelo de los días*: por un lado, las fluidas conversaciones de las protagonistas no se circunscriben a un guion o a una puesta en escena elaborada de manera anticipada. Contrario a ello, el espacio de la grabación de las narraciones corresponde a los lugares de la cotidianidad e intimidad de cada una de ellas y sus narraciones son resultado de una propuesta discursiva pero no condicionada de la directora del documental. Por otro lado, reafirma su papel activo como directora, en razón a la manera en cómo se estructuran, recopilan y presentan audiovisualmente cada una de aquellas narraciones. El cine documental tiene a su favor la exigencia del aprovechamiento de lo fortuito. El carácter de imprevisibilidad propio del cine documental y su capacidad para captar momentos, gestos, tonos de voz, relatos, e incluso sonidos del ambiente no previstos, otorgan a este género cinematográfico cierto tipo de sinceridad narrativa. La captación de estos momentos imprevistos se da, entre otras cosas, bajo la particularidad de que el documental no utiliza actores, sino personajes<sup>2</sup>, es decir, el documental busca la autenticidad de testigos<sup>3</sup>. Esta característica reclama un guiño de generosidad entre la mirada del director y la del personaje que relata un acontecimiento de su vida. En una entrevista realizada por 242 Películas Despúes, Catalina Mesa dice lo siguiente:

Yo llevé unas preguntas y mi objetivo era ser un vehículo para que la palabra de ellas emergiera, para preservar su oralidad, sus gestos, sus espacios como extensiones, sus objetos como extensiones de sus seres y dejar en *Jericó* esa memoria de esa, digamos... esa generación de mujeres.<sup>4</sup>

1. Jess Blandón Giraldo, “Expresión Visual - Catalina Mesa - Dir. Jericó El Infinito Vuelo De Los Días”, video de YouTube, 22 de noviembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gk64wDzLU>

2. Rubén Dittus, *Semiótica del cine documental* (Kindle Direct Publishing, 2019), 17.

3. Enrique Pulecio, *Cine: análisis y estética* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014), 156, <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/E%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20%20Est%C3%A9tica.pdf>

4. 242 PELÍCULAS DESPUÉS, “Encuentro con CATALINA MESA”, video de YouTube, 5 de noviembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RhpzvTf5GrI>



Acorde al papel activo que desempeña el director de cine documental, Catalina Mesa se reconoce como vehículo favorecedor, no solo del surgimiento de las narraciones de cada una de las protagonistas sino, de la posibilidad de preservar sus modos de vida a través de medios fílmicos. En ese intento de preservación el cine de tipo documental roza los lindes del cine de ficción. El director de cine documental tiene la posibilidad de intervenir en el ensamblaje de acontecimientos realistas no sólo a través del ejercicio de montaje, sino de la utilización y movimiento de la cámara de video, así como también de la escogencia de la mezcla del sonido que acompaña la narración. El cine documental hace visible la emergencia de una sensibilidad para acoger los instantes de fluidez inmersos en la cotidianidad de sus personajes y exponerlos a través del juego posibilitado por el montaje y todo lo que implica el lenguaje cinematográfico. El resultado de ello deriva en la articulación manifiesta de un sentido y un valor, de una estética cinematográfica posibilitada por la participación dinámica y creadora del director de cine, de ahí el gesto de generosidad necesario entre director y personaje. En tanto directora, interviene en los juegos con el tiempo ya que el documental no sigue una estructura cronológica, sino que su desarrollo va intercalando las imágenes y relatos de las diferentes protagonistas mientras hace dialogar estas imágenes con las imágenes del pueblo de Jericó. *Jericó, el infinito vuelo de los días*, incorpora la intencionalidad de Catalina Mesa de dirigir, mediante preguntas, el desarrollo de los personajes, así como también, la estructura del montaje, como se indicaba anteriormente. Todo ello sin pretender dejar de lado el fluir cotidiano de las intervenciones de las protagonistas.

Por otro lado, la etiqueta de cine documental predispone la expectativa o actitud del espectador. El cine abre el panorama de un sinfín de experiencias afectivas que van desde los personajes de la película, la disposición de las escenas grabadas, hasta la interpelación al espectador. Con relación a ello Sergei Eisenstein indica lo siguiente: “La imagen planeada por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador... Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No solo ha creado el autor, sino que yo —el espectador que crea— he participado”<sup>5</sup>. Quizás, la pretensión del cine documental de sustentar sus relatos en hechos verosímiles o históricamente sostenibles derive de que en el acercamiento a tales relatos el documental tenga la posibilidad de crear unos nuevos a partir de la utilización de elementos cinematográficos, los cuales, a su vez, generan en el espectador otras realidades en razón a los afectos y percepciones de los cuales este último sea capaz. Reconocer la implicación activa del director

5. Dittus, *Semiotica*, 87.



de cine documental e incluso del espectador, no supone desatender el efecto o urgencia de veracidad perseguido por este tipo de cine o sus nexos con la vida real e histórica a las cuales se enfrenta. El cine documental se caracteriza, entre otras cosas, por su defensa y énfasis en la inseparabilidad de la experiencia referencial. Por ello, funciona como mecanismo de preservación, como dispositivo de certificación de un acontecimiento captado por la cámara, sin renunciar a su categoría de texto fílmico.

En el texto *Semiotica del cine documental*, escrito por Ruben Dittus, se reconoce en el cine documental un carácter de “desrealidad”. Bajo la intención de intervenir lo menos posible en la realidad, este tipo de cine no puede “evadir su propia discursividad como género”<sup>6</sup> El cine documental no es una mera representación de la realidad, de ahí su diferenciación con el periodismo o las noticias de televisión. Este tipo de cine, en tanto producto fílmico que reconoce y visibiliza una realidad histórica o cotidiana, abre la posibilidad de creación o invención estética a partir de la exposición de una perspectiva fílmica a través de la cual proclama una forma de acercarse y afirmar un acontecimiento en específico. Por tal razón, la propuesta cinematográfica de tipo documental expuesta en *Jericó, el infinito vuelo de los días*, viene acompañada no solo de los testimonios de las protagonistas sino de toda una variedad de elementos recogidas y registrados en el documental, tales como, las vistas panorámicas del pueblo, sus transeúntes, las fachadas coloridas de sus casas o las verdes montañas que rodean el pueblo.

## Recorrer Jericó a través de paisajes que asemejan pinturas

*Jericó, el infinito vuelo de los días* es un documental visiblemente comprometido con el rescate de la arquitectura y los paisajes jericoanos. El pueblo de Jericó, en tanto escenario sobre el cual se desarrolla el documental, abre toda una serie de posibilidades estéticas en cuanto a la ambientación que acompaña cada relato. En el caso de este documental, la locación pareciera ser casi tan protagonista como las intervenciones de las señoras jericoanas. Al principio de la película la cámara enfoca las fachadas, puertas y ventanas de las casas. Cada uno de estos fotogramas son escenarios sin personajes y responden a la intención de, como indicaba la directora Catalina Mesa en la entrevista hecha por el programa *Expresión Visual*, asemejarse a una pintura, a una obra de arte. Los fotogramas que

6. Dittus, *Semiotica*, 28.



muestran las fachadas de las casas siempre desde una cámara estática y frontal se complementan y armonizan de manera magistral con la aparición de la señora Ana Luisa. El ejercicio de montaje permite tanto contemplar las fachadas como atender al movimiento del caminar de la señora Ana Luisa sobre los andenes del pueblo, casi como si, en efecto, la señora Ana Luisa atravesara una serie de piezas artísticas estáticas y se convirtiera en parte de las “pinturas”.

El uso y movimiento de la cámara en el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días* es la invitación a vivir una tierra, una arquitectura, un pueblo. En cada fachada pintoresca la cámara ve un universo por descubrir, una potencia ensoñadora. Tejados, ventanas, calles empedradas, montañas y habitantes se condensan en la belleza del pueblo jericano. El espectador-turista recorre Jericó a través de dos dinámicas de la grabación: una en la cual la cámara muestra a Jericó en planos generales y algunos planos estáticos, pero bajo los cuales no aparecen ninguna de las protagonistas, y una segunda, en la cual la cámara sigue el recorrido de las protagonistas por las calles del pueblo. Al finalizar la película, el espectador ha recorrido el pueblo de Jericó a través de la compañía de sus protagonistas.

## Los colores de Jericó, el infinito vuelo de los días

En principio, los azules claros de un cielo acompañado de la luna, algunas nubes y el rápido vuelo de un pájaro negro. Seguidamente, un gran plano general del pueblo Jericó, rodeado por el verde de las altas montañas del suelo antioqueño. Luego sus calles, sus casas con techos de tejas de arcilla. A continuación, las ventanas naranjas, blancas, puertas verdes, rosadas, amarillas, paredes azules, moradas. Desde la infinitud del cielo hasta la intimidad de los decorados coloridos de las casas de algunos de sus habitantes. De esta manera, comienza el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, desplegando ante el espectador toda una variedad de colores que, conforme avance el relato no solo se manifestarán en las imágenes de las fachadas coloridas del pueblo sino también en los primeros planos que enfocarán las manos envejecidas pero laboriosas de las protagonistas. Esta potencia colorante estará presente a lo largo de todo el documental, convirtiendo tal producción cinematográfica en la propuesta visual de una vejez llena de colores de tonos vivos.

El impacto de la coloración de las imágenes se debe en gran medida al aprovechamiento y uso de la luz. Una película documental puede estar sometida a ser



grabada con la luz disponible que se encuentre en el entorno inmediato en el cual se está documentando el testimonio. En el caso de *Jericó, el infinito vuelo de los días*, el documental se sirve mayormente de la luz del día, el sol es la fuente de iluminación principal. En varios fotogramas vemos la luz del sol entrando por las ventanas a las casas del pueblo. Cada rayo de luz favorece el énfasis en los colores que adornan la narración, como si cada casa, cada objeto y cada persona a través del lente de la cámara estuvieran cubiertos por un manto que les otorgara un brillo particularmente vívido. La iluminación detalla texturas. La orientación luminosa hacia el metal, hacia la comida, hacia el rostro, hacia la figura de los santos permite hablar de una “cualidad de aura”, en el sentido en el que lo entiende Georges Didi-Huberman retomando el término de Walter Benjamin. Cualidad de aura no delimitada, no representada sino presentada, siempre en tanto posibilidad, en tanto sugerencia del acontecimiento coloreado. En este sentido, la potencia del color en el documental juega fundamentalmente a la proclama de su presentación vivaz quizá antes que su necesidad de ser un mero atributo de un objeto.

Hay una descripción realizada por Georges Didi-Huberman en la que hace referencia a los colores de los cielos enmarcados en las obras de arte del artista James Turrell. En ella indica lo siguiente: “[...] Este color no es sin embargo simple: tiene su vida, respira, posee sus leyes y sus extraños síntomas”<sup>8</sup>. Esta cita que enfatiza el papel preponderante del color en una obra artística podría pensarse también en relación con los planos de *Jericó, el infinito vuelo de los días*, en los que se muestra los colores del cielo jericoano, cielo en tanto distancia incontrolable, pero también, en tanto distancia viva que invade el pueblo, las casas, los habitantes. Sin embargo, la cita también puede pensarse en relación con los colores de los objetos, en este caso, el molino o las ollas. El gris brilloso estimula el engranaje estético de la película, no pasa desapercibido, convoca al énfasis en el objeto, pero también condiciona la experiencia misma de quien acude a él en el documental.

La coloración en *Jericó, el infinito vuelo de los días*, no es un simple aspecto decorativo. El color compromete valores, “es una acción que despierta valores sensibles”<sup>9</sup>, como indica Gaston Bachelard. El documental permite hacer visible esta consideración estética sobre los colores, no solo con los juegos de luz propuestos por el formato del documental o por las fachadas coloridas del pueblo, sino por

7. Georges Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color* (Madrid: Abada, 2014), 27.

8. Didi-Huberman, *El hombre*, 88.

9. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensueñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 50.



las narraciones mismas de sus protagonistas. En una de las escenas en las cuales la señora Fabiola habla con la señora Luz González se alude al tema de la limpieza y el valor estético que para la señora Luz tienen las ollas de cocina bien lustradas.

FABIOLA: Luz, ¿desde cuándo se apasionó usted por la cocina?

LUZ: mijá, pero es que llevo añitos. Desde la edad de 7 años. Porque la casita que nosotros hicimos para jugar era de guadua. Usted ve Fabiola que la guadua da un brillo muy lindo.

FABIOLA: ¡hermoso!

LUZ: eso es espectacular. Le pedía a mi mamá un pedacito de esponjilla y un pedacito de jabón. A raíz de eso comencé yo. Como que yo nací pa' eso, pa' brillar. Como he sido negra, entonces quise ser brilladora de metal [ambas ríen] Entonces a raíz de eso ... Me apasioné mucho por el aluminio y por tratar de tener todo aseado, desde niña. Y como a mí... nunca nos dieron una muñeca pa' yo jugar de niña...

FABIOLA: eso nos pasó a todas.

LUZ: mi mamá no se puso en el trabajo de decir: vea Luz, haga esto así. Sino que yo simplemente me nacía de corazón asear. ¿Entonces yo qué hacía? Yo le decía: mamá, déme una esponja para lavar esa cosa. Ella me prestaba una ollita malita y yo la brillaba y la brillaba.<sup>10</sup>

Las ollas y tapas cuidadosamente lustradas, dignas de ser expuestas en las paredes de la cocina, reflejan no solo un gusto por las labores domésticas, sino también por aquello que cada una de ellas logra evocar, es decir, por ejemplo, la cualidad de limpieza que, en paralelo, las dota de belleza, tanto así que se les otorga la posibilidad de ser exhibidas en la pared de la cocina. La brillantez del gris descubierta en las tapas lustradas detalladamente dispuestas dibuja una potencia íntima de tales objetos, potencia explorada por la señora Luz. Gaston Bachelard llama a esto una “voluntad de blancura” la cual es “como una voluntad de impregnar la limpieza hasta llegar tan cerca al fondo de la materia que parece que la materia explotara”<sup>11</sup>. Esta abertura al color da como resultado una imagen expresiva no solo de un recuerdo, sino de una forma de vida, de una valoración de orden estético. En este caso, el resplandeciente gris existe en tanto afirmación expresiva. Esta potencia íntima que magnifica los colores y los detalles de un objeto y de un espacio, vuelve a ser protagonista cuando la película presenta a la señora Licinia. La señora Licinia aparece utilizando su máquina de coser mientras llega su hermana a visitarla. En el encuentro entre ellas se genera el siguiente diálogo:

10. Catalina Mesa, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*, 2016, 0:30:42.

11. Bachelard, *La tierra*, 51.



HERMANA: y usted ¿por qué se afanó tanto hoy para coser?

LICINIA: usted sabe mija que cuando no tengo nada que hacer, y estaba la casa sin barrer y todo y entonces ahora trapeo, y ahora barro.

HERMANA: ¿no pues que le daba mucha pereza coser ya?

LICINIA: ¿pereza? No, lo que me da pereza es quedarme sentada mija sin hacer nada.

HERMANA: y ¿para qué va a hacer más colchas?

LICINIA: me relajo, estoy tranquila, como que voy cambiando de ambiente y sufro porque, si tengo para combinar uno no tengo para combinar el otro. Pero bueno, ahí voy buscándolas hasta que las combino. Yo he hecho mucha colchita.<sup>12</sup>

La colcha es un objeto prodigiosamente coloreado. Es el entretejido de fragmentos de tela fijado por las manos laboriosas que dan movimiento a una máquina de coser que multiplica los colores. Los rosados, azules, amarillos, naranjas, blancos, rojos, marrones, morados, etcétera, junto a dibujos de flores y figuras geométricas, la colcha forma bajo todos sus colores, bajo todas sus potencias reunidas e impregnadas, una “fuerza colorante”<sup>13</sup>. Gastón Bachelard trayendo a colación a Schopenhauer se pregunta “¿Cómo comprender lo que son esos colores, sin participar en su acto profundo?”<sup>14</sup>. La imagen de la colcha es tan potente que una vez insertada en la estética cinematográfica del documental, no se limita a mostrar un quehacer doméstico o un objeto cotidiano. El enfoque de la cámara hace de la colcha un germen de coloración ante el espectador, quien también participa de este modo, del “acto profundo” que convocan sus colores. Quizás no son solo las formas que dibujan el cielo, luego las montañas, luego el pueblo, las casas, los objetos, los rostros, aquello que se ofrece en primer lugar a la mirada del espectador del documental, sino que, en principio, quizás sean los colores movientes que van desde el infinito azul cielo hasta la agitación del amarillo de los granos de maíz, la hoja de papel tinturada por un lapicero negro y el rosado del labial en el rostro de la señora Cecilia. Es decir, el impacto que produce la aparición de los colores vívidos afirma desde el principio del documental, lo que creo es el tema principal, es decir, el movimiento, el cambio, la afirmación de la vida misma. En este sentido, la experiencia del color en el documental podría pensarse en paralelo con aquello que Georges Didi-Huberman denominó “color-vestigio”<sup>15</sup>, es decir, el acontecimiento vívido del color funciona como indicio de acción, sospecha vital.

12. Catalina Mesa, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*, 2016, 0:27:09.

13. Bachelard, *La tierra*, 50.

14. Bachelard, *La tierra*, 50.

15. Didi-Huberman, *El hombre*, 36.



## La intimidad y el habitar reflejados en el documental

“Y en las páginas de Milosz se multiplican los intercambios de la vida animal y de la vida humana. Su cínico soñador dice aún: aquí, en el rincón entre el arcón y la chimenea ‘encuentras mil remedios al tedio y una infinidad de cosas dignas de ocupar tu espíritu durante la eternidad: El olor enmoheciente de los minutos de hace tres siglos, el sentido secreto de los jeroglíficos de excrementos de mosca; el arco triunfal de ese agujero de ratones; el deshilachamiento de la tapicería ruido roedor de tus talones sobre el mármol; el sonido de tu estornudo polvoriento... el alma, en fin, de todo este viejo polvo del rincón de la sala olvidado por los plumeros’”. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 130.

El documental no se limita a guiar un recorrido por la arquitectura de la edificación de las casas antiguas y hacia aquello que aguardan en sus interiores. Además de ello, el documental tiene como intención hacer manifiestas algunas coordenadas móviles de condensación de intimidad, descubrir imágenes fragmentadas que revelen una adhesión de valores del espacio habitado, un recogimiento. La casa se reconoce no solo como el objeto que trae consigo la conjunción de otros objetos dentro de él, sino como el espacio de una intencionalidad derramada. La casa sería el espacio de la actualización incesante de un refugio, de un encuentro, de una concreción o reconocimiento de una intimidad. El documental toma en consideración la casa, no en tanto “espacio geométrico” o “caja inerte”, sino como “espacio habitado”<sup>16</sup> tal y como indica Gastón Bachelard. El espacio de una experiencia embadurnada y saturada de familiaridad. Emmanuel Levinas advierte que esta familiaridad no refiere al mero resultado de una serie de hábitos o a la capacidad de adaptación que un viviente pueda tener como respuesta a las necesidades que le imponga un entorno específico, sino que, además de ello, “la familiaridad y la intimidad se producen como una dulzura que se expande sobre la faz de las cosas”<sup>17</sup>. Esta dulzura expandida debe entenderse en tanto pliegue,

16. Bachelard, *La poética*, 59.

17. Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito* (Salamanca: Sígueme, 2002), 172.



“—como todo doblez— doblemente”<sup>18</sup>, en términos de José Luis Pardo. El movimiento de la fuerza inscrita en la carne, en el cuerpo, en tanto acontecimiento, es un movimiento que rebota incesantemente entre el objeto que ha devenido sentido ante la carne y el sujeto de la percepción que ha devenido sensible ante el objeto. En este sentido, cada uno de los elementos dispuestos dentro de la intimidad del hogar son una fuerza en potencia, pero no bajo una potencia cualquiera, sino bajo la potencia que viene cargada de familiaridad, potencia que hace emerger el espacio del recogimiento que es la casa. Cada uno de ellos, aguarda la posibilidad del encuentro con “una placa sensible” en la que instalarse, “una afección que le responda”<sup>19</sup> y, a su vez, el habitante aparece inscrito en la posibilidad de generar cierta receptividad para acoger tal fuerza.

En el documental este movimiento aparece sugerido a través de cada una de las protagonistas y la relación que establecen con su entorno y los objetos inmersos en él. La señora Cecilia hace referencia a su afecto por los rosarios y en tal referencia, los rosarios han funcionado como mecanismo posibilitador de la enunciación de remembranzas. En el caso de la señora Cecilia que lleva su interés por las camándulas hasta la afición del coleccionismo al tenerlas todas ellas expuestas en su dormitorio, permite subrayar la particularidad de que estos objetos que, además de tener una connotación religiosa, desempeñan el papel de referentes o anclas de la historia de vida de la señora Cecilia. En este sentido, dispuestas de manera ordenada sobre la pared del dormitorio generan una atmósfera sagrada en este lugar, pero al mismo tiempo, son la manifestación de agradecimiento de la señora Cecilia a Dios por permitirle vivir en Jericó, son despertadores de la memoria, así como también son la recompensa y la satisfacción visual, casi decorativa de cada uno de los rosarios, junto a sus diversos colores y texturas, cuidadosamente expuestos. La intimidad gestada entre la protagonista y tales objetos eleva a las camándulas a un plano más allá de la realidad geométrica. El “espacio determinado” de la habitación, junto con las camándulas y las imágenes de santos en la pared, se ha zafado de las relaciones métricas, ha quebrado los contornos figurativos y se ha convertido en un espacio sagrado o, en palabras de Deleuze un “espacio táctil”, un “espacio cualquiera”<sup>20</sup>.

Las camándulas dejan de ser objetos indiferentes para obedecer a una forma de articular sentido, a una forma de vida. La disposición y colección de las camándulas

18. José-Luis Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991), 21.

19. Pardo, *Sobre los espacios*, 44.

20. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (Buenos Aires: Paidós, 2018), 160.



de la señora Cecilia se dan bajo las modificaciones y los diversos estados afectivos que la señora Cecilia imprime constantemente en ellas y, que en paralelo, trastocan activamente la vivencia misma de la señora Cecilia. Las camándulas colgadas en la pared blanca de la habitación esperan los gestos de la señora Cecilia, aguardan el encuentro. Los lazos de proximidad han sido grabados tanto en la señora Cecilia como en su habitación, en sus camándulas “deseosas de un lugar en el que habitar, de una superficie en la que quedar d-escritas”<sup>21</sup>. Las camándulas se convierten así en un fragmento vivo de expresión, tan cargado de afectividad que incluso la señora Cecilia parece estar a punto de llorar al evocarlas. Los ojos aguados mientras ella narra aquello que implican las camándulas en su vida, no son solo la forma en la que se expresa el encuentro actual entre la señora Cecilia y las camándulas, son la potencialización misma de ese encuentro. En paralelo, el espacio como potencialidad pura, en este caso, la habitación, se ha adecuado al afecto expresado. La compilación de camándulas refiere a su hacedora y al mismo tiempo, su hacedora se reconoce en la compilación de sus camándulas. Lo que hasta ahora se ha entendido como dulzura extendida, puede relacionarse con otros fragmentos del documental, por ejemplo, con la relación que establece la señora Fabiola con sus santos. Ellos se muestran ordenadamente dispuestos sobre un armario en su dormitorio. Este lugar parece poblado de signos grabados en cada uno de sus objetos, especialmente, en los santos, pero también aparecen grabados sobre las vivencias de la señora Fabiola que cuidadosamente limpia el polvo acumulado en las orejas de las porcelanas de los santos, para que estos puedan escuchar más fácil sus plegarias.

Otro ejemplo de ello, lo encontramos en la narración de la señora Elvira. La cámara nuevamente se permite hacer un breve recorrido por algunas habitaciones de su casa. Algunos muebles y colores parecen pertenecer a una época antigua. La cámara enfoca mayormente las fotografías de los familiares de la señora Elvira. “—¡Era tan linda, tan bonita! ¡Ay! era muy linda mi mamá”, dice la señora Elvira mientras mira con detenimiento un retrato de su madre que cuelga en la pared de la sala. Conforme avanza el relato, conocemos el retrato de su padre, de sus hermanos y de ella en sus años de juventud. Las fotos de sus viajes están recopiladas en un álbum. La cámara las enfoca detenidamente mientras de manera intercalada muestra los gestos de nostalgia de la señora Elvira. Gaston Bachelard en su texto *La poética del espacio* dice: “Lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que mantiene

21. Pardo, *Sobre los espacios*, 17.



en la seguridad de ser, es la acción doméstica”<sup>22</sup>. Cuando los fragmentos del documental muestran el gesto nostálgico de la señora Elvira viendo la fotos de su pasado, cuando la cámara enseña los utensilios lustrados ordenados en la pared de la señora Luz, cuando se ve a la señora Licinia ocupando su máquina de coser, haciendo sus colchas o en su cocina preparando un sancocho, cuando se presenta a la señora Celina interactuando con los animales de su finca, el documental procura un acercamiento a las costumbres, a las actividades domésticas.

Incluso, en esta familiaridad augurada por la cotidianidad del uso de algunos objetos como el molino de hierro fundido o la máquina de coser, surgen otros objetos, como las colchas o alimentos como el sancocho, el quesito, las arepas, objetos que también se inscriben en esa dulzura extendida facilitada por espacios como la casa. De ahí el guiño simpático de la necesidad de procurar atender los cuidados básicos para la conservación de ese espacio. Entonces, la señora Fabiola debe limpiar sus santos, la señora Luz debe lustrar sus ollas, la señora Licina hace sus colchas para decorar su casa, la señora Cecilia continúa su búsqueda de rosarios para hacer más grande su colección. Esta vocación de atender la conservación del espacio de la intimidad, lejos de ser un limitante de vida, es su potenciación. La relación entre Licinia y la máquina de coser, que se analizó brevemente en el capítulo anterior, hace manifiesta la estrecha relación entre el objeto y su dueña. La máquina de coser lleva los rastros de su dueña tanto por los decorados usados para proteger el objeto del polvo, así como también por las marcas que alrededor del tiempo se han ido haciendo visibles por el constante uso de Licinia. Como indican Edgar Pineda-Cruz y Adryan Pineda-Repizzo: “Los objetos biográficos entran en la esfera del individuo a experimentar una simbiosis con el poseedor; envejecen con las manos del usuario”<sup>23</sup>. El objeto no termina nunca de convocar experiencias nuevas. Para Licinia, la máquina de coser se convierte en un medio a través del cual relajarse y entretenerte, casi como si su encuentro con la máquina funcionara como potencia creativa de su entorno. Mientras las manos laboriosas de la señora Licina dan movimiento a la máquina de coser que multiplica los colores a través del entretelado de las telas de la colcha, la escuchamos reconocer en este quehacer doméstico, una ventana hacia la tranquilidad, hacia el espacamiento, una posibilidad de animar su vida. Como si en esa intención de entregarse a las ollas, a las colchas, a los rosarios, a los santos, se abriera la posibilidad de, en su apropiación, perfeccionar su belleza<sup>24</sup>.

22. Bachelard, *La poética*, 75.

23. Edgar Pineda-Cruz y Adryan Pineda-Repizzo, “El objeto de uso como signo. Un recurso para la comprensión de la experiencia cotidiana”, *AdVersuS: Revista de Semiótica* 6, nos. 14/15 (2009): 92, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3041742>

24. Bachelard, *La poética*, 77.



La preparación de algunos alimentos y la utilización de algunas herramientas como, por ejemplo, el molino para la realización de la arepa ubica a las protagonistas en una tradición y un orden social específico. La distribución del mobiliario junto con los colores y la arquitectura escogidos para las fachadas de sus casas, así como también la utilización de los implementos de tradición como el molino, en fin, la declaración de la diferencia a partir de la disposición a poblar y renovar el entorno privado dotados de significación y valor estético, al afirmar a las protagonistas dentro de un orden social, les permite, así mismo, “dejar una huella personal en el mismo” a través de esa misma afirmación y defensa de un modo de habitar el espacio.

## El rostro en primer plano

“No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado. ¿Qué rostro no ha convocado los paisajes que amalgamaba, el mar y la montaña, qué paisaje no ha evocado el rostro que lo habría completado, qué le habría proporcionado el complemento inesperado de sus líneas y de sus rasgos?”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2015), 178.

Entre todos los mecanismos que *Jericó, el infinito vuelo de los días* explora para procurar un acercamiento a las vivencias de sus protagonistas, la utilización del primer plano juega un papel fundamental. El primer plano revela los rostros y descubre en ellos gestos que emergen acompañados de los relatos más íntimos, hace visible las expresiones más fugaces pero dicientes de diversos modos de vida. Cada rostro de las siete protagonistas del documental será captado en un primer plano. Así, veremos en primer plano el rostro de la señora Fabiola mientras perfuma su cuello, el rostro de concentración de la señora Celina mientras amasa la harina de las arepas, los rostros sonrientes de la señora Luz y la señora Licina mientras la cámara las enfoca desde una ubicación frontal e incluso la cámara acercándose lo más posible a los rostros, presentará en un primerísimo primer plano el rostro de la señora Ana Luisa mientras escribe en su cuaderno y el rostro de la señora Cecilia mientras maquilla sus ojos, planos en los que los dobleces de la piel, los labios y los ojos ocupan toda la imagen. Marcel Martin, en su texto



*El lenguaje del cine*, indica que el primer plano “corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo”<sup>25</sup>. El énfasis insistente en el revelamiento y acercamiento detallado del rostro pareciera responder a la interrogación de aquello que un rostro siempre tiene por mostrar. Como si la cámara trastocara sin reparos la intimidad del rostro en la ampliación exagerada del primer plano, pero, a excepción de un fotograma que se analizará a continuación, en la mayoría de primeros planos que tienen como protagonista el rostro envejecido, la cámara frena o marca una pausa en el acercamiento excesivo evadiendo el encuentro directo de las miradas entre el espectador y el rostro enfocado y con ello marca los límites del espectador que en su necesidad de entender y acercarse a la narración y en su respuesta al llamamiento del rostro que parece estar a punto de revelarle algo nuevo, alguna verdad, algún misterio, se deja llevar por la intención de inmiscuirse en la profundidad máxima de aquello que esconden los rostros de estas mujeres.

La carga emotiva de estos primeros planos reposa precisamente en aquello que enfocan, la complejidad del rostro, que además no es el rostro de un actor, sino que presentan la autenticidad del rostro de un personaje del documental. Un rostro puede, tal y como recuerda David Le-Breton, “ser socialmente relacionado con lo sagrado”<sup>26</sup>. En su artículo, *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis*, el sociólogo y antropólogo francés reconoce una especie de jerarquía que diferencia los distintos componentes del cuerpo humano. En este sentido, el rostro y los atributos sexuales, en tanto facilitan la emergencia de un sentimiento de identidad personal, ocuparían un lugar privilegiado dentro tal jerarquía. El rostro se ofrece de manera inmediata a la mirada del otro y funciona como medio de diferenciación y reconocimiento. David Le Breton agrega lo siguiente: el rostro “es una fuente inagotable de significaciones nuevas o por descubrir; cada día bajo un nuevo ángulo, el rostro se ofrece a la manera de un mundo por explorar”<sup>27</sup>. El encuentro con un rostro impone un tipo de relación diferente del resto de experiencias sensibles<sup>28</sup>. El rostro marca una distancia absoluta de significación respecto a una cosa. En la relación con un objeto la identidad del yo se sobrepone al objeto para comprenderlo. Contrario a ello, el rostro solo puede ser anunciado en su imposibilidad de llegar a ser contenido, comprendido o agotado en la representación<sup>29</sup>.

25. Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 46.

26. David Le Breton, “El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis”, trad. Beatriz Montoya-Tamayo, *Universitas humanística* no. 68 (2009): 141.

27. Le Breton, *El rostro*, 146.

28. Levinas, *Totalidad*, 201.

29. Levinas, *Totalidad*, 207.



Aun así, al Otro “infinitamente extranjero”, en palabras de Levinas, le es propio un rostro que augura la posibilidad de apertura, el llamamiento de un Otro. De ahí el carácter complejo, pero al mismo tiempo cautivador de un rostro captado en primer plano. Se trata de una existencia que a través del discurso cinematográfico se manifiesta en la expresión, en el gesto abismal y sugerente del rostro. Aún más complejidad puede encerrar este tipo de plano, si a través de ellos el espectador asiste a la manifestación de un rostro que le solicita a este dirigir su mirada hacia él, como en el caso de la imagen potente de la señora Licina cuando dirige su mirada hacia la cámara y sonríe, casi como si se sonriera con aquello Otro que está detrás de la cámara. La fuerza del encuentro del ofrecimiento de la rostrificación, en términos delezianos, enmarcada en el primer plano, afirma la infinidad oculta que le es propia y a la par, tal infinidad señala la potencia del rostro en tanto imprevisibilidad que convoca algo, una acción, un afecto. El rostro, no es la envoltura del yo que revelaría un mundo interior. El rostro es zona de posibilidad, “espacio de resonancia”<sup>30</sup>, es la urgencia de un “poner en relación”<sup>31</sup>. Si la interrogación del rostro aparece siempre del lado de la indefinición absoluta que lo caracteriza, así como indicaba Levinas, o de su carácter pared blanca-agujero negro, como señalaban Deleuze y Guattari, entonces, ¿qué nos resta por decir sobre un rostro envejecido? Quizás los rostros envejecidos, llevados a los primeros planos del cine son la coartada empleada por el discurso cinematográfico para interrogarnos por las implicaciones que trae consigo ser testigos de aquellos gestos del rostro que solo se hacen particularmente manifiestos bajo la piel arrugada.

## Conclusiones

Si bien, la noción de vejez no se agota a través de la representación, si se le puede transitar, por ejemplo, a través del cine, transitar o vivirse no en su positividad sino en tanto posibilidad, en tanto potencia. El ejercicio de visibilidad de un conglomerado de coordenadas móviles o fragmentos intensivos que insinúan diversas formas de habitar la vejez, aparecen expuestos a través del discurso cinematográfico, un discurso a través del cual se abstraen puntos a veces completamente aislados para luego ser entrelazados a través del montaje. De este modo, los fragmentos que recogen las imágenes y narraciones de las protagonistas del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, aparecen entremezcladas en setenta y ocho minutos de película, para insinuar heterogéneas formas de habitar la vejez.

30. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 174.

31. Levinas, *Totalidad*, 225.

Detenerse en los fragmentos audiovisuales en los cuales el cuerpo envejecido aparece como protagonista, responde a la intención de hacer visible la forma bajo la cual el discurso cinematográfico multiplica los modos de acercamiento a la vejez. Es decir, el cine, a partir de su variada representación de los modos de vida en la vejez ha afirmado el cuerpo como potencia más allá de pretender inscribirlo en el orden de la significación. El cuerpo envejecido se instala en las dinámicas que ofrece el espacio de lo cotidiano y lo doméstico, espacio en el que choca constantemente con aquello que ese espacio le posibilita. Espacio de convergencias, recubierto de recuerdos, gestos, ritmos, costumbres, olores, colores, intensidades.



## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Multimedia y presentaciones

- [1] Mesa, Catalina, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*. 2016. 78 minutos.

### Fuentes secundarias

- [2] 242 PELÍCULAS DESPUÉS. "Encuentro con CATALINA MESA". Video de YouTube, 5 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=RhpzvTf5GrI>
- [3] Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- [4] Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensñanzas del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- [5] Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- [6] Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- [7] Didi-Huberman, Georges. *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada, 2014.
- [8] Dittus, Rubén. *Semiotica del cine documental*. Ciudad: Editorial, 2019.
- [9] Jess Blandón Giraldo. "Expresión Visual - Catalina Mesa - Dir. Jericó El Infinito Vuelo De Los Días". Video de YouTube, 22 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gk64wDzLU>



- [10] Le Breton, David. “El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis”, traducido por Beatriz Montoya-Tamayo. *Universitas humanística* no. 68 (2009): 139-153.
- [11] Levinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- [12] Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- [13] Pardo, José-Luis. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- [14] Pineda-Cruz, Edgar y Adryan Pineda-Repizzo. “El objeto de uso como signo. Un recurso para la com-prensión de la experiencia cotidiana”. *AdVersus: Revista de Semiótica* 6, nos. 14/15 (2009): 70-99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3041742>
- [15] Pulecio, Enrique. *Cine: análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014. <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>



# Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze

---

Felipe A. Matti





# Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97875>

Felipe A. Matti\*\*

**Resumen:** el propósito de este trabajo es analizar la relación entre el pintor Paul Cézanne y el filósofo Gilles Deleuze en torno al concepto de sensación y su vínculo con la creación pictórica. Particularmente se estudiará la influencia del pintor en la concepción de la obra de arte como ser o bloque de sensación que realiza el filósofo francés. Así, es posible pensar a Deleuze como un filósofo que acompaña el arte de vanguardia del siglo XX dado que propone el arte como la sensibilización de las fuerzas no humanas del cosmos. Este trabajo dividirá la investigación en dos partes: primero se hará una aproximación al concepto de sensación que manejó el pintor francés en vida y luego se desarrollará el concepto de sensación tal como se presenta en la filosofía de Gilles Deleuze para determinar en qué medida Deleuze se sirve de la noción de sensación pos-impresionista y cómo la modifica a tal punto de que es un concepto estético válido y propio de su pensamiento estético.

**Palabras clave:** sensación; Gilles Deleuze; Paul Cézanne; estética; diagrama pictórico.

---

\* **Recibido:** 21 de agosto de 2022 / **Aprobado:** 19 de octubre de 2022 / **Modificado:** 27 de octubre de 2022.  
Artículo de investigación sin financiación institucional.

\*\* Licenciado y Profesor de Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina (Buenos Aires, Argentina). Becario doctoral de la misma institución y el CONICET (2021-presente) y profesor titular en la Escuela Nacional de Museología (Buenos Aires, Argentina)  <https://orcid.org/0000-0001-9676-7705>  
 [mattifelipeandres@uca.edu.ar](mailto:mattifelipeandres@uca.edu.ar)

---

Cómo citar / How to Cite Item: Matti, Felipe A. "Estética de las sensaciones: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 54-80.  
<https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97875>



## Aesthetics of sensations: from Paul Cézanne to Gilles Deleuze

**Abstract:** the purpose of this paper is to analyse the relationship between painter Paul Cézanne and philosopher Gilles Deleuze concerning the concept of sensation and its link to the pictoric creation. Particularly, it will be studied the painter's influence in the definition of work of art as *being* or *block* of sensation by the french philosopher. Thus, it is possible to think Deleuze as a philosopher who accompannies twentieth century avant-garde art given that he proposes art as the sensibilization of non-human forces of the cosmos. The article will be divided into two parts: first the concept of sensation used by the french painter in life will be approached; secondly the concept of sensation as it appears in the philosophy of Gilles Deleuze will be developed to determine in which way does Deleuze use the pos-impressionist notion of sensatin and how does he modify it to the point that it becomes a valid and own aesthetic concept of his philosophy.

**Keywords:** sensation; Deleuze; Cézanne; aesthetics; pictoric diagram.

## Estética das sensações: de Paul Cézanne a Gilles Deleuze

**Resumo:** o objetivo deste artigo é analisar a relação entre o pintor Paul Cézanne e o filósofo Gilles Deleuze em relação ao conceito de sensação e sua ligação com a criação pictórica. Em particular, será estudada a influência do pintor na concepção do filósofo francês sobre a obra de arte como um ser ou um bloco de sensações. Assim, é possível pensar em Deleuze como um filósofo que acompanha a arte de vanguarda do século XX, uma vez que ele propõe a arte como a sensibilização das forças não humanas do cosmos. Este artigo dividirá a pesquisa em duas partes: primeiro, será feita uma abordagem do conceito de sensação com o qual o pintor francês lidou durante sua vida e, em seguida, será desenvolvido o conceito de sensação tal como é apresentado na filosofia de Gilles Deleuze, a fim de determinar em que medida Deleuze faz uso da noção pós-impressionista de sensação e como ele a modifica a ponto de torná-la um conceito estético válido e próprio de seu pensamento estético.

**Palavras-chave:** sensação; Deleuze; Cézanne; estética; diagrama pictórico.

## Introducción

En este artículo se analizará la relación entre el pintor Paul Cézanne y el filósofo Gilles Deleuze en torno a la concepción de obra de arte que desarrolla este último. Particularmente se estudiará la influencia de la estética cézanniana en la definición de obra de arte como *ser* o *bloque* de sensación del filósofo francés. Sensación es un concepto clave no solo para Cézanne, sino que también lo es para el vocabulario *pos-impresionista* y fue determinante para la formación de las corrientes pictóricas modernas (desde el fauvismo de Henri Matisse hasta el expresionismo abstracto, pasando por el arte de Paul Klee, por ejemplo). En la medida que la pintura comienza a abandonar el objetivo academicista de representar “fielmente” al objeto o modelo a través de trazos exactos y prolíjos del dibujo, estalla la preponderancia del color en el lienzo. Así, es posible pensar a Deleuze como un filósofo que acompaña conceptualmente una fase decisiva de la modernidad pictórica dado que propone el arte como el espacio donde se crean las sensaciones, que son el compuesto de las fuerzas no humanas del cosmos. De esta manera, la pintura es definida de un modo totalmente moderno: el compuesto de sensaciones se traduce en las fuerzas pintadas, los cuerpos son sujetos a un dinamismo modular que deviene tangible a través de la creación pictórica:

El arte alcanza a sí mismo este estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos. Siempre hay una trayectoria en la obra de arte [...] En la pintura, puede haber un mapa, en la medida en que el cuadro es menos una ventana sobre el mundo, a la italiana, que un montaje en una superficie.<sup>1</sup>

Sin ir más lejos, Deleuze hace hincapié en el desarrollo estético de Cézanne<sup>2</sup> como fundamental para comprender qué es el arte y cuál es su finalidad, a saber, la extracción de un bloque de sensaciones. De esta manera toda la materia se vuelve expresiva y la sensación es el agente colorante del cuadro: pintar es arrancar de los colores acordes nuevos y la sensación es aquello que encarna ese acontecimiento, es el devenir sensible a partir del cual algo o alguien “incesantemente se vuelve otro” sin dejar de ser lo que es<sup>3</sup>.



1. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 2016), 95.

2. A quien considera precursor de Francis Bacon, otro pintor clave para la estética deleuziana.

3. Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2019), 179.



Por lo tanto, el ser de sensación es la reversibilidad del que siente y de lo sentido, es un entrelazamiento íntimo donde la carne es extraída del cuerpo vivido y del mundo percibido. La creación pictórica es la sensibilización de la intencionalidad de uno a otro: el ser de sensación mantiene su correlación con la carne del mundo de la que fue extirpada. La carne no es sensación, pero es la partícipe de su revelación. Así, las múltiples caras de la montaña de Saint-Victoire que nos develó Cézanne son, cada una de ellas, sensaciones que brotan de las rocas tornasoladas. La sensación, por lo tanto, es un *entre* del hecho pictórico que tiene

Una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el “instinto”, el “temperamento” un vocabulario común tanto al Naturalismo<sup>4</sup> como a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (el “hecho”, el lugar, el “evento”).<sup>5</sup>

La Figura pintada es un cuerpo contorsionado por diversas fuerzas que se ejercen sobre él, por lo que deviene un cuerpo atlético y desregulado. El espectador de la obra de arte también sufre esta desorganización en la medida que la obra lo perfora completamente, vinculándose así los cuerpos (el pintado y el expectante) en función de los diversos niveles del sentir. La sensación atraviesa todos los dominios de la percepción y la afección, entablando la relación directa entre cuerpos, los cuales se comunican en la profundidad vitalmente. Por lo tanto, la pintura debe generar una “subversión de los sentidos y los distintos órdenes sensoriales, un trastorno que los mantenga en constante turbulencia”<sup>6</sup>. El efecto de la pintura reverbera por lo bajo como un ritmo que recorre el cuadro, un movimiento vibrante de diástole y sístole en el que el mundo atrapa al espectador cerrándose sobre él, y el yo del espectador se abre al mundo, abriendo, al mismo tiempo, al mundo. Esta unidad rítmica solamente se logra en tanto que los cuerpos estén desorganizados, es decir, que sean cuerpos, pero no organismos. De este modo, lo que une a estos cuerpos es la sensación capaz de desterritorializar al individuo y disolverlo en la atmósfera que distancia un cuerpo de otro, el *entre* del pintor y el objeto modulado.

4. Con Naturalismo Deleuze posiblemente esté pensando en el impresionismo de William Turner o Camille Pissarro.

5. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation* (París: Éditions du Seuil, 2002), 39.

6. Paula Honorato-Crespo, “Sensación y pintura en Deleuze”, *Aisthesis*, no. 47 (2010): 276, <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3304>



Así, Deleuze se propone desentrañar “la lógica de la sensación desde el ‘cuerpo sin órganos’” y “concebir lo figural<sup>7</sup> como una opción pictórica capaz de generarlo<sup>8</sup>. La Figura entonces será lo modulado. El cuerpo paciente de fuerzas, tanto internas como externas, se expresa en la pintura: la pintura, expresando la Figura, crea las sensaciones y forma este vínculo profundo entre los cuerpos. La sensación por lo tanto no tiene, en sentido estricto, un costado subjetivo y otro objetivo: no tiene costado alguno, sino que es ambas cosas, indisolublemente. Es tanto ser-en-el-mundo como como ser receptáculo de las sensaciones que brotan de la obra de arte:

Es este mundo-cuerpo fusionante de sensación que Cézanne pinta, y es adentrándose al mundo-cuerpo de la pintura que el espectador logra experimentar el lienzo como sensación. Pero aquello que Cézanne se propone hacer en última instancia, argumenta Deleuze, es ir más allá de la sensación y pintar las fuerzas invisibles que la impactan.<sup>9</sup>

Se trata de replegar la sensación, extenderla o contraerla aferrándose a las fuerzas que de otra manera nos son invisibles. La pintura, por medio de la sensación, sensibiliza las fuerzas que transgreden los cuerpos. Éste es para Deleuze el mayor hito del genio de Cézanne: “Haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea: hacer visible la fuerza que pliega las montañas, la fuerza germinal de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje”<sup>10</sup>. Deleuze señala al pintor Francis Bacon como un sucesor de Cézanne en la medida que muestra el cuerpo dentro del caos, sumergido en el abismo de los cuerpos sin órganos:

7. Tal como señala Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts* (Londres: Roudledge, 2003), 112-116 la noción de “figura” deriva del análisis de Jean-François Lyotard, quien a su vez se basa en la teoría del campo de percepción merleau-pontiniana y los desarrollos pictórico-teóricos de la Bauhaus (particularmente los de Paul Klee y André Lhote). Para los pintores vanguardistas, el arte representativo después de Cézanne es prácticamente imposible puesto que el campo de percepción no es simplemente aquello que puede ser representado en función de líneas y diagonales. Justamente, Lyotard distingue entre dos espacios: uno que comprende entidades “codificadas” y reconocibles, y un “espacio figural” donde fuerzas inconscientes (e invisibles) sufren una continua metamorfosis. Para Deleuze, lo figural del arte será justamente la capacidad de producir figuras que “hagan visibles” (lo cual muestra la influencia teórica de Paul Klee) aquellas fuerzas que atraviesan y perforan los diversos cuerpos. Esto también está en consonancia con la relación entre la obra de arte, las fuerzas figurales y el “Cuerpo sin Órganos” (o CsO). Sobre esto último, ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-textos, 20023), 155-171.

8. Honorato-Crespo, “Sensación y pintura”, 276.

9. Ronald Bogue, “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”, *Journal of the British Society for Phenomenology* 24, no. 1 (1993): 58-59, <https://doi.org/10.1080/00071773.1993.11644271>

10. Gilles Deleuze, *Logique*, 58.



El cuerpo en el trabajo de Bacon es siempre un proceso de devenir otro, devenir-animal, devenir-molecular, devenir-imperceptible, y los ritmos sistólicos y diastólicos que juegan a través de sus composiciones son aquellos de una “vida no-orgánica”, un “Poder [Puissance] más profundo” que el cuerpo vivido y “tanto más inhabitable”. Si Bacon, entonces, es un pintor de sensaciones, lo es solo en este amplio sentido, el de un pintor de las sensaciones des-organizadas e inorgánicas del cuerpo sin órganos.<sup>11</sup>

Esta “desmedida pulsación de materia”<sup>12</sup> representa el mundo de la sensación donde ni los objetos ni los sujetos (la obra de arte y el espectador respectivamente) son seres individualizados. Se trata de un estado pronominal en el que los cuerpos se afectan unos a otros por medio de la sensación, los “cuerpos no-individualizados se mezclan con nuestro aún no constituido cuerpo”<sup>13</sup>. De esta manera Deleuze es un pensador del arte no-figurativo, aquél que “deforma las formas y sujetos para llevarlos (llevarnos) por las líneas que dibuja”<sup>14</sup>. El arte de Cézanne encuentra en Deleuze un filósofo dispuesto a repensar la pintura en función de sus hallazgos. La pintura es un “arte de presencia y no de representación, de sensación y no de sensacionalismo”. La sensación es el encuentro de fuerzas con un cuerpo al que desgarran totalmente. El proyectil pictórico destroza los cuerpos “para revelar el cuerpo sin órganos”<sup>15</sup> por medio de la sensación, la cual se dirige y alcanza lo más esencial y profundo del ser humano.

Entonces, lo que ocupa este trabajo es la relación entre la sensación cezanniana y la eventualidad de la creación artística que sugiere Deleuze como la contra cara del movimiento vital subjetivo del arte. Se dividirá la investigación en dos partes: primero se hará una aproximación al concepto de sensación que manejó el pintor francés en vida y, a su vez, en qué medida repercutió en aquellas corrientes pictóricas que se vieron influidas por él. Luego, se desarrollará el concepto de sensación tal como se presenta en la filosofía de Gilles Deleuze, particularmente, en sus escritos sobre pintura (sea Francis Bacon como *Pintura: el concepto de diagrama*) y en *¿Qué es la filosofía?* Reparando en las instancias en las que Deleuze hace mención y uso de la estética cézanniana. Finalmente se determinará en qué medida Deleuze se sirve de la noción de sensación pos-impresionista y cómo la modifica a tal punto de que es un concepto estético válido y propio de su pensamiento.

11. Bogue, “Gilles Deleuze”, 59.

12. Joe Hughes, *Deleuze and the genesis of representation* (Nueva York: Continuum, 2008), 23.

13. Hughes, *Deleuze*, 23.

14. Mireille Buydens, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze* (París: Librarie philosophique J. Vrin, 2005), 56.

15. Buydens, *Sahara*, 109.

## Paul Cézanne: sensaciones y realidades pictóricas

“[...] Permanezco bajo el efecto de sensaciones y, a pesar de mi edad, atornillado a la pintura”<sup>16</sup>.



Todo aquello que sea comentado acerca de cómo Cézanne comprendía la pintura y el acto de pintar mismo debe ser sopesado y aprehendido con suma cautela. Esto es así porque el francés no legó más que su trabajo, es decir, sus cientos de lienzos en los cuales se puede apreciar la evolución artística y estilística del pintor<sup>17</sup>. Por fortuna, lo que sí ha llegado son los relatos y recuentos de diversos personajes afines al arte (algunos incluso artistas ellos mismos, como es el caso de Maurice Denis) que recopilaron sus conversaciones, intercambios epistolares y hasta observaciones de Cézanne en su estado de frenética inspiración y minuciosa investigación pictórica. Por lo tanto, es posible alcanzar una comprensión, aunque sea defectuosa, de lo que el pintor pensaba acerca del arte en general y, más propiamente, de su propio arte.

A raíz de ello, es menester enmarcar el límite de esta investigación debido a que el objeto de la misma no es analizar exhaustivamente la problemática en torno a la investigación de Paul Cézanne, sino solamente su influencia en Gilles Deleuze. De las más de doscientas cartas que han sido conservadas de Cézanne, aquellas destinadas a Émile Bernard han sido las más estudiadas, no solo en la actualidad sino incluso estando el propio Cézanne en vida. Esto se verifica al encontrar palabras textuales de las epístolas en escritos recopilatorios, como por ejemplo en las notas sobre la pintura que recoge Paul Cézanne hijo y que fueron publicadas por Léo Languier en el texto *El domingo con Paul Cézanne*. Sin ir más lejos, tanto las mencionadas cartas como fragmentos del escrito de Languier fueron publicadas junto con otros escritos de igual o mayor peso en *Conversaciones con Cézanne*. En este artículo se tratará primordialmente con *Conversaciones...* puesto que es el texto que mayor influencia tuvo en el filósofo. También se emplearán otros textos en la medida que ayuden a desarrollar la noción de sensación tal como la comprendía Cézanne, porque si bien es notable la carencia de escritos donde el pintor exprese explícitamente a qué se refiere con “captar” o “representar” sus

Felipe A. Matti  
Estética de las sensaciones

16. Michael Doran, comp., *Conversaciones con Cézanne* (Buenos Aires: Cactus, 2016), 62.

17. Comparar, por ejemplo, *La tentación de San Antonio* (1867-1869) o *La Magdalena* (1869), donde los trazos aún describen a las figuras en su totalidad de modo llano y distinto con leves rastros de un geometrismo o una lógica de la profundidad, con *Las bañistas* (1894-1905) o *Ruta en la montaña de Saint-Victoire* (1898-1902) donde la estética cézanniana ya se expresa por completo.



“pequeñas sensaciones”, hay un sinnúmero de manifiestos y demás textos en los que diversos artistas, sea que se refieran concretamente a Cézanne o a su propio estilo pictórico o poético, emplean la terminología cézanniana.

La influencia del impresionismo sobre Cézanne concierne a la creación pictórica, la cual trata de captar “el instante receptor de la impresión de naturaleza”<sup>18</sup>. El pintor es el receptáculo directo de los diversos estímulos sensibles de la naturaleza, es presa de las sensaciones que confunden objeto y sujeto totalmente. La dualidad representación-modelo pasa a ser la modelo-sensación: el pintor recibe las impresiones sensoriales de la naturaleza y las imprime en su creación, la cual causa sensaciones en quien observa la pintura<sup>19</sup>. Así, el pintor impresionista era cautivado por la naturaleza, definida pictóricamente como el “total de las sensaciones ópticas”<sup>20</sup>. El pintor y crítico de arte Maurice Denis es quien más acertadamente reúne los presupuestos impresionistas en su manifiesto del arte neotradicionalista y, además, quien daría testimonio más tarde de sus encuentros con el maestro Cézanne y detallaría con minuciosa prolijidad el proceso creativo del pintor en sus abruptas detenciones ante el lienzo para figurar la mejor manera de impactar sus sensaciones.

Cézanne tenía completo conocimiento del impresionismo, puesto que se codeó con el movimiento que antecedió a la vanguardia del siglo XX liderado por Camille Pisarro y hasta trabajó a su lado en más de una ocasión. Sin embargo, pronto tomaría distancia de él y sería absorbido totalmente por la tarea más importante del pintor: el estudio de la naturaleza<sup>21</sup>. Este estudio es para Cézanne fundamental, puesto que se trata de hendir la naturaleza y sumergirse en ella para expresarla de manera lógica y geométrica, formando un armazón que exprese las sensaciones lo más fielmente posible. De esta manera el pintor es capaz de “leer”

18. Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus, 2015), 11.

19. “[...] Todo cambia en nuestras sensaciones, objeto y sujeto. Hay que ser muy buen alumno para hallar dos días seguidos el mismo modelo sobre la mesa, la vida, la intensidad de coloración, la luz, la movilidad, el aire..., hay un montón de cosas que ya no son las mismas”. [Maurice Denis, Definición del neotradicionalismo] en Ángel González-García, Francisco Calvo-Serraller y Simón Marchán-Fiz, *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), 23.

20. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 23.

21. Durante la década de los años novena, “[...] Cézanne está sentando las bases de su aportación al lenguaje del arte moderno: no quiere que su pintura refleje miméticamente, con una fría precisión, la realidad que le rodee, ya sea un objeto o un conjunto de objetos, una figura humana o un paisaje. Lo que le importa en realidad es saber transmitir mediante sus lienzos la estructura profunda de esos objetos, de esas personas o de esos paisajes” en Joan Minguet, *Cézanne: obra de una vida* (Madrid: PML, 1994), 17. Ver, por ejemplo, la carta del 26 de mayo de 1904 dirigida a Émile Bernard, “[...] El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza, y esforzarse en producir cuadros, que sean una enseñanza. Las charlas sobre el arte son casi inútiles”, en Doran, *Conversaciones*, 62.



la naturaleza, de verla “bajo el manto de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía. [...] Pintar es registrar sus sensaciones coloreadas”<sup>22</sup>. A partir de esta lectura el pintor es capaz de realizar sus sensaciones, lo cual quiere decir desarrollar de manera óptima la coordinación ojo-cerebro, los cuales trabajan simultáneamente en la captación de la naturaleza y sus impresiones coloreadas y coloreantes. Dichas impresiones son vistas por el ojo y organizadas lógicamente por el cerebro, formando así un conjunto de “sensaciones organizadas” que producen los medios de expresión pictóricos.

Así, el estudio de la naturaleza cézanniano deviene el entrenamiento estético del ser humano y adquisición de una mejor captación sensible de las cosas: “El artista concretiza e individualiza”<sup>23</sup>. Esta captación a su vez supone una concepción ontológica del ordenamiento de las cosas. Así como el artista ve, concibe y compone la obra de arte, la naturaleza exhibe una estructura lógica dispuesta en profundidad. Esta profundidad es delatada por el color, el cual *modula* la geometría de las cosas<sup>24</sup>. La distancia profunda entre el pintor y su modelo se interpone como la atmósfera<sup>25</sup>, la cual hace que todos los cuerpos vistos en el espacio devengan convexos. De esta manera, el artista es incapaz de percibir directamente todas las relaciones espaciales establecidas entre las cosas puesto que están ocultas o superpuestas entre y por ellas, esta convexidad no deja más alternativa que sentir las relaciones y sentir los cuerpos. Sin ir más lejos, la pintura “es el arte de combinar los efectos, es decir de establecer relaciones entre colores, contornos y planos”<sup>26</sup>.

El método cézanniano, a grandes rasgos, consiste en buscar la expresión de aquello que se siente a través de la organización de las sensaciones. De la naturaleza concebida como el espacio profundo surge la liberación del modelo. Pintar para Cézanne no es copiar servilmente lo objetivo, sino que es “captar una armonía entre relaciones numerosas, es transponerlas en una gama propia desarrollándolas según una lógica nueva y original”<sup>27</sup>. Esta lógica nueva y original consistirá en la revolución cézanniana de la pintura. La naturaleza ya no podrá ser tratada a través de la perspectiva tradicional, es decir, el punto de fuga lineal y

22. Doran, *Conversaciones*, 74-79.

23. Doran, *Conversaciones*, 38.

24. Esta idea será esencial para la formulación del arte inobjetivo y simultáneo de Robert Delaunay. Ver Robert Delaunay, *Del cubismo al arte inobjetivo* (Buenos Aires: Cactus, 2016).

25. “¡Qué difícil es pintar! ¿Cómo ir hacia la naturaleza sin ambages? Vea desde ese árbol hasta nosotros hay un espacio, una atmósfera, se lo concedo; pero luego aparece ese tronco, palpable, resistente, ese cuerpo... ¡Hay que verlo como lo ve aquel que acaba de nacer!” Doran, *Conversaciones*, 50.

26. Doran, *Conversaciones*, 40.

27. Doran, *Conversaciones*, 41.



horizontal, sino que deberá ser expresada por medio de la perspectiva vertical. De esta manera las cosas devienen cilindros, esferas, conos, y cada lado de un objeto se dirige hacia un punto central:

Las líneas paralelas al horizonte dan a luz lo extenso, o sea una sección de la naturaleza o si lo prefiere del Espectáculo que el *Pater omnipotens, aeternus Deus* despliega ante nuestros ojos, las líneas perpendiculares a ese horizonte dan la profundidad.<sup>28</sup>

Los objetos deben ser modulados de tal manera que su ubicación espacial pertenezca no a una representación fiel a la línea estructurada de la perspectiva, sino que sus caras deben desplegarse enteramente dentro de la lógica de lo que vemos y lo que sentimos. Los procedimientos del pintor son “simples medios para llegar a hacer sentir al público lo que sentimos nosotros mismos y para hacer que nos acepten”<sup>29</sup>. Este procedimiento es detallado por el propio Bernard en su escrito sobre los ratos que vivió acompañado por Cézanne publicado hacia 1904 en la revista *L'Occident*:

[...] Cuanto más trabaja el artista, más su obra se aleja de lo objetivo, puesto que se distancia de la opacidad del modelo que le sirve de punto de partida, más entra en la pintura desnuda, sin otro fin que ella misma; cuanto más abstracto es su cuadro, más lo simplifica con amplitud, tras haberlo dado a luz estrecho, conforme, vacilante.<sup>30</sup>

Resumidamente, la lectura de la naturaleza para Cézanne es la penetración de la profundidad atmosférica que separa el ser sensible, envuelto por el centelleo constante de sus sensaciones, y los objetos que reposan en un *spatium* inmenso y horadado. Esta inmensidad es la extensión misma, que se pliega de tal manera que sólo la luz y los colores la perforan, formando simultáneamente la profundidad de las cosas. La construcción pictórica es el tratamiento lógico y geométrico de eso mismo. La sensación exige que los medios se transformen constantemente para que sean capaces de expresarla lo más fielmente posible, por tanto “no hay que intentar hacer entrar la sensación en un medio preestablecido, sino poner el genio inventivo de expresiones al servicio de la sensación”<sup>31</sup>. Se trata de “organizar” las sensaciones; la doctrina de Cézanne es sensitiva en la medida que el pintor descubre la lógica de las sensaciones y la expresa fielmente, mostrando la simultaneidad y profundidad del espacio.

28. Doran, *Conversaciones*, 57.

29. Doran, *Conversaciones*, 95.

30. Doran, *Conversaciones*, 71.

31. Doran, *Conversaciones*, 83.

## Joaquim Gasquet y la influencia en Deleuze

“La delicadeza de nuestra atmósfera consiste en la delicadeza de nuestro espíritu. Existen una en la otra. El color es el lugar donde se encuentran nuestro cerebro y el universo”<sup>32</sup>.



Hacia 1921 el escritor y poeta Joaquim Gasquet, hijo de Henri Gasquet (de quien Cézanne hizo un retrato), publicó un artículo intitulado *Lo que me dijo* en el que relata, a modo de diálogo platónico, una serie de conversaciones que tuvo con el pintor. Si bien este escrito ha sido sujeto de duras críticas en lo que respecta a la factibilidad de las palabras del artista, es notable la influencia que tuvo en la imagen de Cézanne que se formó Gilles Deleuze<sup>33</sup>. Reiteradas veces Deleuze define los afectos como “el hombre ausente, pero por entero en el paisaje” [referencias], lo cual extrae por entero de uno de los párrafos del poeta:

Si yo pudiera, trabajaría siempre y sin mucha fatiga, y entonces vería. Sería el gran pintor de los simples. La naturaleza habla a todos. ¡Y bien!, jamás hemos pintado el paisaje. *El hombre ausente, pero por entero en el paisaje*. [...] voy al desarrollo lógico de lo que vemos y sentimos a través del estudio de la naturaleza, a riesgo de preocuparme luego del procedimiento, no siendo para nosotros los procedimientos más que simples medios para llegar a hacer sentir al público lo que nosotros mismos sentimos y para recibir su aprobación.<sup>34</sup>

Cabe señalar que lo distintivo en el relato de Gasquet es la profundidad de las reflexiones del pintor, las cuales en más de una ocasión son palabras directamente gasquetianas, puesto que expresan una cercanía extrema a la filosofía idealista y a diversas concepciones estéticas de la época que hubieran eludido por completo al maestro Cézanne. No obstante, en más de una ocasión Gasquet intercaló textos ya conocidos, como por ejemplo las notas de Paul Cézanne hijo acerca de la doctrina de su padre o las cartas de Cézanne dirigidas a Bernard, lo cual comprueba en cierta medida la factibilidad de los diálogos.

Además de la unión con Deleuze, la importancia de este escrito también radica en la grácil articulación de la doctrina pictórica cézanniana. Esta es esclarecida,

32. Doran, *Conversaciones*, 196.

33. Ver Deleuze, *Logique*, 105-107.

34. Doran, *Conversaciones*, 205-206. Énfasis del autor.



puesto que se torna más legible y aparenta una mayor prolíjidad comparada con los demás textos. No obstante, las palabras de Cézanne también se ocultan cuanto que uno debe discernir si está leyendo al pintor o al poeta. En el Cézanne gasquettiano se observa un alcance metafísico superior respecto de los otros textos recopilatorios. Esto es así, por ejemplo, cuando Cézanne señala que la naturaleza es “siempre la misma” y que al mismo tiempo “nada de ella, de lo que nos aparece, se conserva”<sup>35</sup>. La modulación pictórica es la mejor manera de representar este espacio suicida y variable, el cual se convierte constantemente, provocando que la variación sea la constante y que la constancia sea variable. El arte debe brindar el “estremecimiento de su duración [la de la naturaleza] con sus elementos, la apariencia de todos sus cambios”<sup>36</sup> para descubrir el fondo de la misma, el suelo invisible. Este suelo puede ser Nada o Todo, dependiendo de la capacidad del pintor de esbozar el volumen de las cosas. En la medida que la obra exprese la cordialidad entre los elementos, los cuales se conjugan densamente en la tela y se despliegan en el espacio profundo, entonces se ha logrado captar las sensaciones.

El artista “no es más que un receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato de registro”<sup>37</sup>; un aparato frágil y complicado pero clave para el hecho pictórico, puesto que es él mismo el interventor, el “enclenque” que se mezcla voluntariamente con la naturaleza e infiltra en ella “su pequeñez”. Sumergido en el hecho pictórico, el artista deviene uno con su cuadro, deviene una especie de caos coloreado que conserva las sensaciones e impresiones provenientes de su encuentro con la naturaleza:

Somos un caos irisado. Llego ante mi motivo, me pierdo en él. Fantaseo, vagabundo. El sol me penetra sordamente, como un amigo lejano, que recalienta mi pereza, la fecunda. Germinamos. Cuando la noche vuelve a caer, me parece que ya no pintaré y que jamás he pintado. Hace falta la noche para que pueda despegar mis ojos de la tierra, de ese rincón de tierra en que me he fundido. Una bella mañana, al día siguiente, lentamente me aparecen las bases geológicas, se establecen capas, los grandes planos de mi tela, dibujo mentalmente su esqueleto pedregoso. Veo aflorar las rocas bajo el agua, veo que pesa el cielo, toda cae verticalmente. Una pálida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas salen de un abismo. Comienzo a separarme del paisaje, a verlo. Me desprendo de él con este primer esbozo, esas líneas geológicas. La geometría, medida de la tierra. Una tierna emoción me asalta.<sup>38</sup>

35. Doran, *Conversaciones*, 190.

36. Doran, *Conversaciones*, 190.

37. Doran, *Conversaciones*, 191.

38. Doran, *Conversaciones*, 197.



El pintor es él mismo el caos profundo de la naturaleza que ha atravesado como un proyectil la atmósfera que lo separaba del objeto. Perforado el umbral nebuloso, necesariamente debe converger con “el motivo”: “Me siento coloreado por todos los matices del infinito. Desde entonces, no hago más que uno con mi cuadro”<sup>39</sup>. La doctrina de Cézanne se separa de la copia pictórica, la naturaleza y las sensaciones son en sí mismas irreductibles. La geometría de la Naturaleza descubre su lógica intrínseca, como ocurre con el sol, el cual se reproduce por medio de su luz que baña los objetos. Cada pincelada debe corresponder:

A una respiración del mundo, de la claridad, allí, sobre sus patillas, sobre su mejilla. Nosotros debemos vivir en acorde, mi modelo, mis colores y yo, teñir juntos el mismo minuto que pasa. Si usted cree que hacer un retrato es simple... Escuche un poco, ante todo hace falta el modelo... ¡El alma!<sup>40</sup>

La lectura de la naturaleza posee dos principales características: por un lado, la minuciosidad de la caligrafía, o las pequeñas pinceladas paralelas que se distienden en diversas direcciones y en colores alternos y alternantes, con los que el paisaje es modulado. De esto se desprende el segundo aspecto, el geometrismo del hecho pictórico (el cual Deleuze llamará el “armazón”, y que será previo al diagrama pictórico). Las formas adquieren una disposición geométrica y lógica, en el que el conjunto de elementos es atravesado por líneas diagonales y verticales que se cruzan y que se mezclan en una distribución caótica y controlada, un “caosmos” pictórico.

El objetivo de este lenguaje tan específico es manifestar lo profundo que alcanza la vista y el cerebro y cuyo encuentro Cézanne denomina “ma petite sensation”. Esta pequeña sensación es un modo insustituible de investigación de las estructuras profundas del ser, una búsqueda pictórico-ontológica, en el que el lienzo devino captura de realidad, conciencia de la misma:

Ese es el poder de su arte, su artificio: hacer verosímil una representación [...] El florero<sup>41</sup> está ligeramente inclinado hacia la izquierda y el azul del fondo también está enmarcado en unas líneas oblicuas, que trazan unas diagonales interiores. Esas verticales juegan, por otra parte, con las horizontales del

39. Doran, *Conversaciones*, 208.

40. Doran, *Conversaciones*, 263.

41. El florero azul (1885-1887).



lienzo, nunca paralelas y de imprevistos resultados según los preceptos ortodoxos de la perspectiva.<sup>42</sup>

Cézanne intenta captar la diversidad de la naturaleza, su variabilidad constante. Por medio de sus preceptos pictóricos logra transformar la fundamentación estética de la contemplación artística de la naturaleza, quebrando totalmente la noción de “transcripción mimética de la realidad”<sup>43</sup> y fundando la creación pictórica como expresión de sensaciones y conceptos. Las sensaciones y su “pictoricidad” serán embebidas por el vocabulario de vanguardia puesto que la inmensidad misma del espacio profundo permite la infinidad de lenguajes pictóricos que la describen.

Para concluir este capítulo, conviene dar un ejemplo de esto último. Es posible ver la influencia cézanniana en *Notas de un pintor* de Henri Matisse, quien se destaca como la figura predominante del breve fauvismo. Para Matisse, la percepción en sí misma ya es expresión y se confunde enteramente con el sentimiento de la vida y el modo en el que es expresada:

La expresión, para mí, no reside en la pasión que aparecerá en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Consiste en la disposición de mi cuadro, el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones, todas estas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos.<sup>44</sup>

Los bravos colores expresan las “sensaciones fugaces”, ya no importa la eficacia del trampantojo, sino que prepondera la sensación y la geometría del cuadro: la composición. Lo importante es el acorde armonía-ritmo, la combinación afectiva y perceptiva del cuadro:

Contemplad, por el contrario, un cuadro de Cézanne: en él todo resulta bien combinado; a cualquier distancia y sea cual sea el número de personajes, distinguiréis con claridad los cuerpos y comprenderéis cómo se acoplan los miembros entre sí. Si hay en el cuadro tanto orden y claridad se debe a que desde un principio ese orden y esa claridad existían en el espíritu del pintor o que el pinto tenía conciencia de su necesidad. Los miembros pueden

42. Minguet, Cézanne, 50-51.

43. Minguet, Cézanne, 72.

44. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 46.

cruzarse, mezclarse; sin embargo, cada uno se mantiene siempre vinculado, para el espectador, al mismo cuerpo y participa de la idea de cuerpo: toda confusión ha desaparecido.<sup>45</sup>

No importa entonces la adecuación de la gama cromática, incluso de cada color y elemento del hecho pictórico, sino que la inspiración es exclusivamente, puesto que:

La sensación que me proporciona [el paisaje]: la pureza helada del cielo, que es de un azul agrio, expresaré la estación tanto como el matiz de las hojas. Mi propia sensación puede variar: el otoño puede ser dulce o cálido como una prolongación del verano, o, por el contrario, fresco, con un cielo frío y árboles amarillo limón que dan una impresión de frío y ya anuncian el invierno. La elección de mis colores no responde a ninguna teoría científica: está basada en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad.<sup>46</sup>

La figura de Cézanne es clave para las primeras vanguardias artísticas del siglo XX así como para la estética que la acompaña<sup>47</sup>. Su fervorosa dedicación a la lectura de la naturaleza y su recopilada doctrina convirtieron el fondo del pensamiento estético para siempre. Así como el pintor crea el hecho pictórico en función de sus sensaciones, quien observa el cuadro se sumerge en la profundidad atmosférica donde todos los objetos se pliegan. El cuerpo se diluye en lo profundo del espacio. El suelo iridiscente quiebra totalmente la línea que simula el punto de fuga estricto y la profundidad del espacio deviene color. El color denota las distancias, los grados de intensidad que componen el espacio.

45. García, Serraller y Fiz, *Escritos*, 49.

46. González-García, Calvo-Serraller y Marchán-Fiz, *Escritos de arte*, 49.

47. Si bien es posible concebir al impresionismo (y en ese caso también a los *macchiaoli*) como una de las primeras vanguardias, en la medida que su arte *avant-garde* causó una revolución pictórica, es preciso definir la vanguardia más estrechamente. Tal como señala el crítico Herbert Read, Cézanne (particularmente su método) provocó un quiebre en lo que respecta a la metodología del pintar y a la del estudio del modelo. Este quiebre dará entrada a las primeras vanguardias del siglo XX propiamente dichas (Expresionismo, Puntillismo, Fauvismo, Orfismo, Cubismo —sintético y analítico—, etc.), las cuales se servirán del pintor francés como su guía. Es a partir del incesante estudio cézanniano que la pintura deviene una geometrización del espacio y del “caos iridiscente” que componen las fuerzas invisibles de la Naturaleza. Asimismo, cabe también mencionar la tesis doctoral de Wilhelm Worringer, titulada *Abstracción y naturaleza* como uno de los principales sustentos filosóficos que tuvo el arte de los años de 1900 (particularmente el grupo vanguardista *Der Blaue Reiter*). Por lo tanto, estudiar a Cézanne y su revolución pictórica sirve para establecer las bases de comprensión de una vanguardia que estalló bruscamente en miles de fragmentos que, sin la figura de Cézanne (sumado a Gustav Moreau, Francisco de Goya, Vincent Van Gogh y Edvard Munch) permanecerían dispersos y sin un factor en común que coadyuve a su análisis. Ver Herbert Read, *A concise history of modern painting* (Londres: Thames & Hudson, 1974), 11-67; Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 77-102.





## Gilles Deleuze: el arte y los bloques de sensación

“Toda sensación es una pregunta, aun cuando el silencio responda”<sup>48</sup>.

La teoría pictórica deleuziana se encuentra desarrollada principalmente en dos textos, *¿Qué es la filosofía?* (1994) y *Lógica de la sensación* (1980)<sup>49</sup>. Además, se cuenta con las lecciones que Deleuze dictó en la Universidad de Vincennes (París, Francia) entre 1981 y 1982 acerca del diagrama pictórico y que fueron publicados en castellano en *Pintura: el concepto de diagrama* (2008). Aquí, el filósofo arroja luz sobre varios elementos de su lógica de la sensación y se detiene hasta agotar la profunda noción de diagrama pictórico y su vínculo con el caos, el abismo (o el caos-abismo), el armazón pictórico (para el cual se sirve nada más y nada menos que de Cézanne) y la creación pictórica como lucha del artista contra el cliché. En efecto, en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze, junto con Félix Guattari, definen el arte como la creación de bloques de sensación, o de seres de sensación. La influencia de Cézanne sobre Deleuze difiere a lo largo del corpus estético del filósofo, y es allí donde se encontrarán los puntos clave que permiten corroborar en qué medida Cézanne es filtrado por Deleuze, qué adopta el filósofo del pintor y qué modifica del mismo.

Para Deleuze el arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva en sí. No solo el arte conserva la obra misma, sino que de esa manera el arte se conserva. Así, el arte es independiente del artista tanto como la obra es independiente de su “modelo”, de los “personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura”<sup>50</sup>. Lo que conserva el arte, o la obra de arte es un bloque de sensaciones. Este bloque es un compuesto de perceptos y de afectos. Los perceptos son percepciones que han sido despojadas de la individualidad que las experimenta. Los perceptos ya no son percepciones, sino que son la singularidad de la percepción. Los afectos, “ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos”<sup>51</sup>. Las sensaciones, entonces, son seres que valen por sí mismos y que exceden cualquier vivencia individual,

48. Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2019), 198.

49. Ciertamente, Gilles Deleuze y Félix Guattari también reflexionan y analizan filosóficamente la pintura en su escrito *Mil Mesetas*. No obstante, el arte es primordialmente abordado allí desde la música, debido a lo cual en este artículo la investigación se hará en torno a los escritos donde la pintura cumple un rol central.

50. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 164.

51. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

Están en la ausencia del hombre [...] porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de las palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.<sup>52</sup>



Estos bloques de sensación contienen impreso el fin mismo del arte, el cual consiste en la autosubsistencia: el compuesto debe sostenerse a sí mismo. De esta manera la obra de arte logra quebrar la individualidad de la cosa, que solamente es capaz de perdurar en función de la durabilidad del material. El artista tiene la tarea de hacer algo que se sostenga en pie por sí mismo. Para hacerlo, es necesario que la obra sufra

Una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de un modelo supuesto, desde la perspectiva de las percepciones y de las afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios internos de sostenerse en pie (o sentado, o tumbado).<sup>53</sup>

Esto está en consonancia con el arte de Cézanne, quien profundiza el quiebre total de la línea del dibujo que deviene la profundidad sensibilizada por el color. El pintor confiere al bloque un acrobátismo que le permite sostenerse de pie, que es el acto “mediante el cual el compuesto de sensaciones credo se conserva a sí mismo”. Esta contorsión se relaciona con el *atletismo pictórico* que Deleuze desarrolla en *Lógica de la sensación*: pintar es describir las fuerzas que agrede a la Figura, que la doblan y la someten a una excesiva rutina de ejercicio. Un movimiento intenso, deformado y deformante, fluye por todo el cuerpo y en cada momento transfiere la figuración al cuerpo, deformándolo totalmente. El cuerpo pictórico habita bajo la influencia de diversas fuerzas y movimientos que lo doblegan totalmente.

Este repliegue y despliegue del cuerpo pictórico surge del contorno, el “lugar” o plano donde la estructura material y la Figura, y la Figura y el fondo liso [*aplat*] intercambian las fuerzas. La estructura material se pliega alrededor del contorno para aprisionar la Figura, la cual debe acompañar el movimiento de todas las fuerzas estructurales. El atletismo de la figura es su capacidad de resistir con

52. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

53. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

54. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 165.



cierta flexibilidad las fuerzas que la contorsionan tan agresivamente. La Figura deviene solo a partir de este movimiento, el cual la confina y en el cual ella se confina a sí misma, definiéndose.

Del mismo modo que la Figura requiere la estructura material para conservarse a sí, los bloques de sensación necesitan “bolsas de aire y de vacío”<sup>55</sup>. La sensación se compone con el vacío, componiéndose consigo misma, porque el vacío es también el espacio de respiración, el albergue del dinamismo. El lienzo debe tener un *breathing-room* para que la Figura ejerza su atletismo.

Las sensaciones, para Deleuze, son perceptos y no percepciones que “remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sobra y luz”<sup>56</sup>. La sensación es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa es la sonrisa del óleo; no es ella misma la sonrisa de fulano o mengano, ni tampoco es ella misma una sonrisa, sino que es el afecto o el percepto de la sonrisa. En el lienzo no se pinta *una* sonrisa, sino que es *la* sonrisa. Por derecho, la sensación no se identifica con el material, este solamente es la condición de hecho de las percepciones y afectos. El arte se desenvuelve libre de este condicionamiento, “aun cuando el material solo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve duración*”<sup>57</sup>. La sensación goza de la eternidad durante cada uno de los instantes que perdura el material, provocando que el material se traslade y se conjugue con la sensación.

Por lo tanto, la finalidad del arte consiste en “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”<sup>58</sup>. El percepto es para Deleuze el paisaje antes del hombre, la ausencia del hombre en el paisaje o la disolución de la individualidad de la persona que deviene algo totalmente afín al espacio pictórico. Sin ir más lejos, así como los perceptos son los paisajes no humanos de la naturaleza, los afectos son “precisamente estos devenires no humanos del hombre”<sup>59</sup>. El artista deviene con el mundo contemplándolo, el pintor deviene

55. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 166.

56. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 167.

57. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 168.

58. De esto surge la monumentalidad de la obra de arte. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 168 y 169.

59. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 170.



mando observando y el cuerpo expectante se desintegra en su relación, en el *entre* de la experiencia estética. El pintor deviene universo con su estilo que le permite elevarse de las percepciones vividas y ascender al percepto, de las afecciones vividas al afecto, de esta manera desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. El artista es alguien que deviene, alguien que ha visto algo demasiado grande e intolerable que habita en los estrechos brazos de la vida, en el rincón de la naturaleza que percibe, en las baldosas de los arrabales, en la ramita desnuda de un árbol azotado por el viento de otoño; allí los personajes del artista acceden a una visión:

Que compone a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento, haciendo estallar las percepciones vividas en una especie de cubismo, de simultaneísmo<sup>60</sup>, de luz cruda o crepuscular, de púrpura o de azul, que no tienen ya más objeto y sujeto que ellos mismos.<sup>61</sup>

Por lo tanto, las sensaciones no son el paso de un estado vivido a otro, sino que son devenir no-humano de los seres humanos, la desintegración de la individualidad que hace a cada uno fulano, mengano o sultana. Se trata de una “contigüidad extrema”, un abrazo entre dos sensaciones distinguidas. La obra de arte es una zona de indeterminación o de indiscernibilidad, como si animales y personas hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Esa diferenciación es lo que Deleuze llama afecto:

[...] El propio arte vive de estas zonas de indeterminación, en cuanto el material entra en la sensación, como en una escultura de Rodin. Son bloques. La pintura necesita algo más que la destreza del dibujante que marcaría la similitud de formas humana y animal, y nos haría asistir a su transformación: se requiere por el contrario la potencia de un fondo capaz de disolver las formas, de imponer la existencia de una zona de estas características en la que ya no se sabe quién es animal y quién es humano, porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier, en Redon. [...] El afecto, por supuesto, no lleva a cabo un regreso a los orígenes como si volviéramos a encontrar, en términos de semejanza, la persistencia de un hombre bestial o primitivo por debajo del civilizado.<sup>62</sup>

60. Es posible que Deleuze esté haciendo una referencia explícita al pintor Robert Delaunay, quien defendió las nociones de profundidad y perspectiva cézannianas en contra del cubismo.

61. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 172.

62. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 175.



El hecho artístico se trata del aquí-y-ahora donde los rasgos animales, vegetales, minerales y humanos no se distinguen, sino que se conjugan todos de manera simultánea en un cuerpo artístico, o pictórico, que se relaciona directamente por medio de las sensaciones y deviene universo. En suma, el artista es quien presenta e inventa afectos en relación con los perceptos o las visiones que también da: “Nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto”<sup>63</sup>. El arte es el lenguaje de las sensaciones, es lo que desmonta la organización de afecciones y percepciones, sustituyéndolas por un compuesto monumental de perceptos y de afectos. La obra de arte nace de los paisajes, personajes, ritmos y acordes arrancados de los colores y de los sonidos. El ser de sensación no es la carne, no es la materia constituyente y condicional, sino que es el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, el compuesto de los devenires no humanos del hombre. La carne revela y se diluye en su revelación perdiéndose en los devenires que propaga y difuminando su individualidad. Esto que revela es el compuesto de sensaciones: la pintura es sensación y sólo sensación.

El arte es composición estética; “no hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemáticas, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación”<sup>64</sup>. Aquello que no está compuesto no es una obra de arte. La sensación se realiza en el material y a través de él, se proyecta sobre un plano de composición “técnico” preparado de tal modo que termine siendo recubierto por el plano de composición estético, sensorial:

Es necesario por lo tanto que el propio material comprenda unos mecanismos de perspectiva gracias a los cuales la sensación proyectada no sólo se realiza cubriendo el cuadro, sino siguiendo una profundidad. El arte goza entonces de una apariencia de trascendencia, que se expresa no en una cosa que tiene que representar, sino en el carácter paradigmático de la proyección y en el carácter “simbólico” de la perspectiva.<sup>65</sup>

La sensación compuesta, propia de la creación artística, tiene la capacidad de desterritorializar aquello que reunía las percepciones y afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. La pintura realiza un quiebre absoluto de la unión cohesiva y orgánica de las personas que se encuentran moduladas en el lienzo, es “el proceso por el que la base de la identidad, el suelo proverbial a los pies es erosionado, lavado

63. Deleuze, ¿Qué es la filosofía?, 177.

64. Deleuze, ¿Qué es la filosofía?, 194.

65. Deleuze, ¿Qué es la filosofía?, 195.

como el lecho de un río hinchado la inundación, es inmersión”<sup>66</sup>. La desterritorialización es el momento en el que un paisaje deviene humano sin que haya un solo ser humano pintado en él; se trata del profundo hundimiento de la persona que se despliega afectiva y estéticamente, deviniendo puro afecto y pura sensación<sup>67</sup>.

El paisaje se caracteriza por desnudar a las personas y extirparles su identidad, ligándolas totalmente a las sensaciones, las cuales son expresadas por la obra artística. El rostro de la persona es despojado de su carácter individual y pasa a ser un rostro que expresa puros afectos, el paisaje deviene pura sensación pictórica y expresa el compuesto de sensaciones que desterritorializa el individuo. Sin embargo, la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque

Erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo, el plano de composición arrastra la sensación desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito. [...] Abrir o hendir, igualar lo infinito. Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.<sup>68</sup>

## La pintura y el hecho pictórico

Deleuze hace énfasis en la importancia de la modulación del artista y el acto propio de la creación, en la cual el artista debe primero “limpiar” el lienzo de los clichés que la ocupan totalmente. La creación del hecho pictórico está atravesada por el diagrama, el cual se caracteriza por no ser una idea, no es algo que habita *in mentis* y que luego es representado figurativamente<sup>69</sup>. El diagrama pictórico es una instancia operativa que da comienzo al momento del hecho pictórico y que concluye el momento prepictórico.

66. Ian Buchanan y Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005), 23.

67. Sobre la relación entre la desterritorialización y el arte ver Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 155-197.

68. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 198-199.

69. La noción de “Diagrama” es central para la filosofía del arte de Gilles Deleuze. No obstante, dicho concepto sufre varios movimientos a lo largo del desarrollo filosófico del autor. Por ejemplo, en *Mil Mesetas*, el Diagrama (en cuanto considerado como diagrama pictórico) es cercano a la “abstracción” de Worringer definida como el afán de “arrancar el objeto del mundo exterior” o de su “nexo natural”. Worringer, *Abstracción*, 93. Asimismo, el diagrama es para Deleuze y Guattari una “máquina abstracta” que se define por sus agenciamientos concretos (de descodificación y desterritorialización); justamente la obra de arte es una desterritorialización (o en términos de Worringer una abstracción) de aquello perteneciente al territorio, como por ejemplo el ritornelo que deviene música en *Bolero* de Maurice Ravel o el devenir-animal de Jack London en *White Fang*. Sin ir más lejos, tal como señala Jakub Zdebik la noción de Diagrama deleuziana adquiere diversas definiciones en sus varias facetas. En este artículo se analizará exclusivamente el diagrama pictórico o el “diagrama de sensación”. Ver Jakub Zdebik, *Deleuze and the diagram: aesthetics threads of visual organization* (Londres: Continuum, 2008), 109-141.





Se trata de un punto de caos-catástrofe dentro del lienzo que modula el cliché al punto de erradicarlo. El cliché es aquello que ya está ahí, el lienzo jamás es “blanco” sino que está poblado de representaciones figurativas. La composición pictórica nace a partir de la limpieza del diagrama, una máquina ciega y muda que permite hablar y ver desplegando las relaciones de fuerzas que perforan los cuerpos, fuerzas invisibles que reverberan en el trasfondo de los clichés. El diagrama es un mapa de las relaciones entre fuerzas, un mapa de intensidad. El diagrama es la posibilidad, no es la imagen misma, no es el objeto, no es un ícono, sino que es lo que permite la presencia de la obra de arte y la creación del bloque de sensación: es el cimiento del devenir del hecho pictórico. El diagrama es un no-lugar, un espacio entre lo visible y lo in-visible que no es representativo y que debe ser encarnado en algún tipo de imagen.

Para Deleuze, el diagrama pictórico pone en relación las ideas de caos y la de germen, es decir, el diagrama pictórico instaura una relación necesaria que lleva al concepto de caos-germen. El caos-germen es un caos del cual debe nacer algo, es el caos que debe necesariamente estar presente en la tela para que de él brote el hecho pictórico. El diagrama es esencialmente manual. Es una mano desencadenada que no sigue al ojo obedientemente, sino que es óptico-sonora, es la mano liberada de la subordinación a las coordenadas visuales; no reacciona ante el paisaje, sino que lo modula, ejerce su intervención; es los colores, las líneas pictóricas y la profundidad. El diagrama no es todavía las líneas y los colores, pero es la posibilidad de ellos; es el gris negro/blanco en el que las coordenadas visuales se derrumban o del cual sale la gama lumínica y el gris verde/rojo del cual brota la gama de colores. En relación con un antes —gris negro/blanco— puede arrastrar todo hacia la catástrofe, deshaciendo las semejanzas y quebrando las figuras. En relación con un después —gris verde/rojo— permite el nacimiento del hecho pictórico, la pintura misma. El diagrama también es el antes de la modulación. Es la instancia a través de la cual se deshace la semejanza y se produce la imagen-presencia. Derrumbe de semejanza y producción de imagen, antes-después, momento pre-pictórico y hecho pictórico. El diagrama es el *entre*. Está ahí. El diagrama pictórico debe estar. Es preciso que el diagrama viva en el cuadro, el hecho pictórico da testimonio del atravesamiento, del abismo ordenado<sup>70</sup>.

Para Deleuze pintar es modular algo en función de otra cosa. Aquello que es modulado Deleuze llama *médium*. El *médium* se modula en función de una señal, la cual es el modelo, “lo que hemos llamado con Cézanne el motivo [motif], y que no es lo

70. Gilles Deleuze, *Pintura: el concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2008), 90-103.



“mismo que el modelo”<sup>71</sup>. Pintar es la modulación del color y de la luz y tiene como función transmitir una señal, la cual no es el modelo. El modelo es simplemente un régimen de modulación en sentido amplio, la señal, por contrario, es el espacio:

Un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio... Y quizás también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo. Eso es la señal. La señal a transmitir sobre la tela es el espacio. Puede ser que los grandes estilos de pintura varíen al mismo tiempo y según los tipos de espacio-tiempo. Un espacio-tiempo a transmitir sobre la tela. [...] pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio.<sup>72</sup>

Pero la pintura no es solo la modulación, es también la expresión de las sensaciones. Para ello se debe ir más allá de la simple figuración, se tiene que superar la representación ilustrativa o figurativa del modelo. Expresar la sensación es modular el objeto, lo cual puede hacerse de dos maneras: puede irse más allá de la figuración y dirigirse hacia la forma abstracta, o bien puede superarse dirigiéndose hacia la Figura. Uno de los caminos más simples para ir hacia la Figura es justamente el de Cézanne: por medio de la sensación:

La figura es la forma sensible relacionada a la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, el cual es de la carne, mientras que la forma abstracta está dirigida a la cabeza y actúa a través del cerebro intermedio, el cual es más cercano al hueso. [...] La sensación tiene una cara girada hacia el sujeto [...], y otra girada hacia el objeto. [...] [La sensación] es las dos cosas indisolublemente, es el Ser-en-el-mundo, como dirían los fenomenólogos: al mismo tiempo yo devengo en la sensación y algo acontece a través de la sensación, uno a través del otro, uno en el otro.<sup>73</sup>

Es el mismo cuerpo el que, siendo tanto objeto como sujeto, da y recibe la sensación. Como espectador, ese cuerpo experimenta la sensación adentrándose en la pintura y logrando la unidad entre sentir y ser sentido<sup>74</sup>. La sensación no se encuentra en el libre o desarticulado juego de luz y color (las impresiones); por el contrario, está en el cuerpo:

71. Deleuze, *Pintura*, 144.

72. Deleuze, *Pintura*, 169.

73. Deleuze, *Logique*, 39.

74. Esta relación entre cuerpo artístico y cuerpo observador de la obra de arte también está en consonancia con la estética de Spinoza, particularmente, con la función de la imaginación, o las ideas confusas que, una vez aclaradas por medio de la experiencia estética, devienen ideas claras que expresan la eternidad de Dios por medio de las cosas singulares. Sobre este tema ver Felipe Matti, “El cuerpo artístico: la obra de arte en Baruch de Spinoza” (tesis de grado, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2020), <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11448>



El color es en el cuerpo, la sensación es en el cuerpo, y no en el aire. La sensación es aquello que es pintado. Aquello que es pintado en el lienzo es el cuerpo, no en tanto que es representado como un objeto, pero en tanto es experimentado como paciente de esta sensación.<sup>75</sup>

Lo que se pinta es la sensación, lo que se registra es el hecho. La sensación es para Deleuze lo que denuncia la realidad. La Figura es atravesada por diversas fuerzas que la modulan y la contorsionan, demandando de ella una destreza física muy elevada, directamente atlética. La sensación es aquello que se transmite directamente y pasa de un orden (o nivel) a otro; la sensación deforma totalmente los cuerpos en la medida que se vuelven cuerpos des-organizados. Esto quiere decir que la sensación es en sí misma una sola que varía en diferentes dominios, los diversos órdenes son todos la misma sensación que envuelve todos aquellos cuerpos que afecta sea como seres sensibles o sintientes. El pintor es quien visualiza esta unidad de los sentidos a partir de la Figura:

Esta operación es posible solamente si la sensación de un dominio particular [...] es en contacto directo con el poder vital que excede cada dominio y que los atraviesa a todos ellos. Este poder es el Ritmo, el cual es más profundo que la visión, la audición, etc. El ritmo se manifiesta como música cuando involucra el nivel auditivo, y como pintura cuando involucra el nivel visual. Esto es una “lógica de los sentidos”, como dijo Cézanne, el cual no es ni racional ni cerebral. Lo definitivo es por lo tanto la relación entre sensación y ritmo, el cual ubica en cada sensación los niveles y dominios por el cual ella pasa. [...] Es una diástole-sístole: el mundo que me capture encerrándose alrededor mío, el yo que se abre al mundo y que abre el mundo en-sí.<sup>76</sup>

La sensación conecta a los diversos cuerpos de una manera profunda o rítmica y recorre la trayectoria que, en un sentido meramente espacial, parecería separar el espectador del arte y el creador del hecho pictórico. La atmósfera cézanniana que reverbera entre el motivo y el pintor es para Deleuze la sensación en sí misma, que encierra todo el universo caótico donde se encuentran sujeto y objeto pictóricos. De esta manera, la sensación quiebra esta distancia y la hace añicos, des-organizando no sólo a la Figura sino al espectador en sí mismo. La sensación, entonces, va más allá del organismo, vinculando los diversos cuerpos en su nivel más vital, en su nivel des-organizado.

75. Deleuze, *Logique*, 40.

76. Deleuze, *Logique*, 46.



El cuerpo sin órganos [...] es un cuerpo intenso e intensivo. Es atravesado por una ola que traza niveles o umbrales en el cuerpo de acuerdo con las variaciones de su aptitud<sup>77</sup>. Por lo tanto el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. La sensación no es cualitativa o cualificada, sino que solamente tiene una realidad intensiva, la cual ya no determina dentro suyos elementos representativos, pero variaciones alotrópicas. La sensación es vibración.<sup>78</sup>

## Conclusiones

En conclusión, la tarea del pintor es visibilizar estas fuerzas que son ellas mismas invisibles. Esto es así porque la fuerza es la condición de posibilidad de la sensación: para que una sensación exista una fuerza debe ser ejercida sobre un cuerpo<sup>79</sup>. No obstante, aunque la fuerza es la condición de la sensación, la fuerza no es la que ulteriormente es sentida. La sensación da el motivo o armazón geométrico que recorre la naturaleza y permite la coloración de la profundidad. La Figura paciente se injerta en un movimiento de expansión y contracción: una expansión en la que los planos (verticales y horizontales) se conectan y mezclan en la profundidad y, a su vez, una contracción por medio de la cual todo es restaurado en el cuerpo, en la masa, como un punto de desequilibrio o caída. Por medio de esta respiración la geometría deviene sensible, las sensaciones claras y durables. Así se realiza la sensación, uno ha pasado de la posibilidad al hecho, del diagrama a la pintura<sup>80</sup>.

El arte es la realización de las sensaciones. Aquí, Deleuze se sirve del descubrimiento de la estética cézanniana, la cual erradica la tarea representativa y figurativa de la pintura intercambiándola por la lectura de la naturaleza, la creación y expresión de las sensaciones. Deleuze hace uso de Cézanne para dar un paso más profundo, y da lugar no solo al cuerpo sin órganos que se conjuga en el arte como sintiente y sentido, sino también al diagrama pictórico. El cuerpo artístico es figural, perforado por fuerzas invisibles las cuales son sensibilizadas por la pintura y que entablan una relación directa con quien observa la pintura, que deviene un cuerpo sin órganos receptor de los diversos seres de sensación pintados. Queda claro que Deleuze, si bien se sirve de la noción de sensación de Cézanne, desarrolla una estética novedosa que busca comprender el arte no-representativo. La lógica de la sensación se estira hasta llegar al expresionismo abstracto que

77. De su capacidad de sentir más o menos.

78. Deleuze, *Logique*, 47.

79. Deleuze, *Logique*, 112.

80. Deleuze, *Logique*, 112.



destruye el atril y deviene pintura totalmente horizontal, ubicándose en el suelo próximo a lo profundo con el objetivo de expresar las sensaciones independientes de cuerpos dibujados y trazados.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Documentos impresos y manuscritos

- [1] Deleuze, Gilles. *Logique de la sensation*. París: Éditions du Seuil, 2002.
- [2] Deleuze, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- [3] Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- [4] Deleuze, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2019.
- [5] Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002
- [6] Doran, Michael, comp. *Conversaciones con Cézanne*. Buenos Aires: Cactus, 2016.

### Fuentes secundarias

- [7] Bogue, Ronald. "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force". *Journal of the British Society for Phenomenology* 24, no. 1 (1993): 56-65. <https://doi.org/10.1080/00071773.1993.11644271>
- [8] Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Londres: Routledge, 2003.
- [9] Buchanan, Ian y Gregg Lambert, eds. *Deleuze and Space*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005.
- [10] Buydens, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. París: Librarie philosophique J. Vrin, 2005.
- [11] Delaunay, Robert. *Del cubismo al arte inobjetivo*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- [12] González-García, Ángel, Francisco Calvo-Serraller y Simón Marchán-Fiz. *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal, 2009.
- [13] Honorato-Crespo, Paula. "Sensación y pintura en Deleuze". *Aisthesis*, no. 47 (2010): 272-283. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3304>
- [14] Hughes, John. *Deleuze and the genesis of representation*. Nueva York: Continuum, 2008.
- [15] Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

- [16] Matti, Felipe. "El cuerpo artístico: la obra de arte en Baruch de Spinoza". Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2020. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11448>
- [17] Minguet, Joan. *Cézanne: obra de una vida*. Madrid: PML ediciones, 1994.
- [18] Read, Herbert. *A concise history of modern painting*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- [19] Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- [20] Zdebik, Jakub. *Deleuze and the diagram: aesthetics threads of visual organization*. Londres: Continuum, 2008.





# Lo efímero en las artes visuales contemporáneas: desde la perspectiva de casi-nada y la ocasión de Vladimir Jankélévitch

---

Jordano Hernández





# Lo efímero en las artes visuales contemporáneas: desde la perspectiva de casi-nada y la ocasión de Vladimir Jankélévitch\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.99355>

Jordano Hernández\*\*

**Resumen:** la obra de arte en el siglo XX se caracteriza por una transformación ontológica que pasa a ser pensada como un proceso desde su concepción. El devenir aparece como un elemento de composición de la obra. Surge así la poética de lo efímero que bajo la condición de evanescencia cuestiona el precepto de perdurabilidad del arte. Ante el desafío de pensar el estado del arte desde la perspectiva de la poética efímera, se utilizó la filosofía de Vladimir Jankélévitch, un pensador que se caracteriza por rechazar la idea de sustancia, cuyo único plan es el de la eficacia. A partir de sus conceptos de casi-nada (*presque-rien*) y ocasión, fue posible comprender lo que el arte contemporáneo quiere comunicar con la asimilación de lo efímero. Así, este artículo es una reflexión filosófica sobre la cuestión: parte de la presentación del pensamiento de Jankélévitch; seguida de un análisis histórico-artístico del tema de la fluidez; para, finalmente, proponer una reflexión de la poética efímera basada en el pensamiento jankelevichiano.

**Palabras clave:** efímero; arte contemporáneo; Jankélévitch; casi-nada; ocasión.

---

\* **Recibido:** 5 de noviembre de 2021 / **Aprobado:** 26 de enero de 2022 / **Modificado:** 31 de enero de 2022. Artículo de investigación sin financiación institucional.

\*\* Magíster en Filosofía por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil). Licenciado en Filosofía por la Faculdade Jesuítica de Filosofia e Teología (Belo Horizonte, Brasil). Licenciado en Teología por la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile, Chile)  <https://orcid.org/0000-0002-6110-7229>

 [jordanowhernandez@gmail.com](mailto:jordanowhernandez@gmail.com)

---

Cómo citar / How to Cite Item: Hernández, Jordano. "Lo efímero en las artes visuales contemporáneas: desde la perspectiva de casi-nada y la ocasión de Vladimir Jankélévitch". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 83-105. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.99355>



## The ephemeral in contemporary art: from the perspective of almost-nothing and occasion of Vladimir Jankélévitch

**Abstract:** the work of art in the twentieth century is characterized by an ontological transformation that passes to be thought of as a process from its conception. Becoming appears as a compositional element of the work. Thus arises the poetics of the ephemeral, which, under the condition of evanescence, questions the precept of the durability of art. Faced with the challenge of thinking about the state of the art from the perspective of ephemeral poetics, the philosophy of Vladimir Jankélévitch was used, a thinker who is characterized by rejecting the idea of substance, whose only plan is that of efficacy. From his concepts of almost-nothing (*presque-rien*) and occasion, it was possible to understand what contemporary art wants to communicate with the assimilation of the ephemeral. This article is a philosophical reflection on the question: it begins with a presentation of Jankélévitch's thought, followed by an art-historical analysis of the theme of fluidity; finally, a reflection on the poetics of ephemerality based on Jankelevichian thought.

**Keywords:** ephemeral; contemporary art; Jankélévitch; almost-nothing; occasion.

## O efêmero nas artes visuais contemporânea: a partir da perspectiva de quase-nada e ocasião em Vladimir Jankélévitch

**Resumo:** a obra de arte no século XX se caracterizou por uma transformação ontológica, passou ser pensada como um processo desde sua concepção. O devir aparece como um elemento de composição da obra. Desse modo, surge a poética do efêmero que sob a condição do impermanente questiona o postulado de durabilidade da arte. Diante de tal desafio de pensar o estatuto da arte a partir da perspectiva da poética do efêmero utilizou-se a filosofia de Vladimir Jankélévitch, pensador que se caracteriza pela rejeição à ideia de substância, cujo único plano é o da eficácia. Por meio de seus conceitos de quase-nada (*presque-rien*) e ocasião, foi possível entender o que a arte contemporânea deseja comunicar com a assimilação do efêmero. Este artigo visa ser uma reflexão filosófica sobre a temática: parte da apresentação do pensamento de Jankélévitch; seguido de un análisis histórico-artístico do tema da fluídez; por fim, uma reflexão da poética do efêmero baseado no pensamento jankelevichiano.

**Palavras-chave:** efêmero; arte contemporânea; Jankélévitch; quase-nada; ocasião.

## Introducción

¿Qué caracteriza la obra del arte contemporáneo? El arte contemporáneo no se limita a la obra, físicamente hablando, está más allá. Según Ad Reinhardt “el arte moderno es esa conciencia que el arte tiene de sí mismo, del arte preocupado por sus propios procesos y medios, con su propia identidad y distinción, el arte orientado hacia su propia y única declaración”<sup>1</sup>. Esta noción que el arte posee de sí mismo pone en jaquela concepción de que apuntaría a la producción de ciertos objetos. En el mundo contemporáneo, el concepto de obra de arte ha sufrido un cambio significativo. Ahora se cuestiona la idea de la durabilidad de la obra.

En este camino ontoestético, surge una poética instigadora sobre la permanencia de la obra en las artes visuales: la poética de lo efímero. Una de sus características es el devenir. Una obra de arte que existe y luego ¡no hay más! Una obra efímera, en el contexto del arte contemporáneo, es aquella que dura poco tiempo o está en transformación: algo fugaz. Frente a esta reconfiguración de lo artístico surge la preocupación: en el momento en que la obra de arte no se construye bajo el ideal de durabilidad, sino bajo la aceptación y acentuación de su impermanencia, ¿cómo pensar y repensar el estatus de la obra de arte?

Esta nueva concepción artística de la temporalidad, que asimila lo fluido y lo fugitivo, encuentra confluencia en la filosofía de Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Sus conceptos de casi-nada (*presque-rien*) y ocasión tienen un estrecho vínculo con los temas de lo efímero y la impermanencia. A pesar de no dedicarse directamente al arte contemporáneo –salvo la música– las relevantes implicaciones estéticas y ontológicas del tema en el pensamiento jankélévitchiano justificaron la elección de este autor como fundamento teórico. Así, este artículo se estructura en tres partes: primero, una breve presentación de la filosofía de Jankélévitch y sus conceptos de casi-nada y *je-ne-sais-quoi*; segundo, un análisis histórico-artístico de algunos estilos y obras poéticas, especialmente el Impresionismo, como ilustración de la progresiva asimilación de la impermanencia en el campo de las artes visuales; y, tercero, una reflexión filosófica, basada en los conceptos de casi-nada y la ocasión de Jankélévitch, a cerca de la cuestión de lo efímero en las artes plásticas.



1. Ad Reinhardt, *Escritos de Artistas: años 60/70* (Río de Janeiro: Jorge Zahar, 2009), 72.



## El reconocimiento de la fluidez: ontología y artes visuales

El pensamiento clásico griego del que la cultura occidental es heredera, es determinado por cierta aversión a todo lo que sea fugaz y efímero. Esta visión tiene como presupuesto la suposición pitagórica de que solo lo finito y limitado es perfecto. Suposición que se hace presente en los sistemas filosóficos desde Platón a Plotino. A su vez, la noción de arte evolucionó, pasó de ser valorado como una actividad noble en la Modernidad, a convertirse en un arte bello y, por lo tanto, distinto de otros oficios comunes, como el de zapatero o herrero<sup>2</sup>. Ha asimilado, sucesivamente, nuevos materiales y ha llegado al siglo XX con nuevos conceptos, como lo efímero y otras cuestiones relativas a la normatización.

No se afirma que lo efímero se vea unánimemente como algo positivo. Por el contrario, es quizás uno de los adjetivos más utilizados cuando quiere cuestionar críticamente el pensamiento y la forma de actuar de la humanidad en la época posmoderna. La postmodernidad es caracterizada como la consagración de lo efímero. Si lo efímero es algo que no tiene duración ¿qué es lo que realmente permanece? ¿Qué se puede conocer? En efecto, lo efímero cuestiona nuestra seguridad, pero el problema no es lo fugaz, sino la duda que ello implica. Solo se está seguro de lo que es inmutable, esa es la creencia. A menudo, lo efímero se asocia con la superficialidad y la inutilidad. Sin embargo, el objetivo aquí no es hacer una apología o “demonización” de lo efímero, sino analizar si el cambio de estatus de la estética que valora lo efímero en el siglo XXes reflejode una nueva visión ontológica desarrollada en ese mismo período, que considera de manera positiva la temporalidad, señalada principalmente por lo efímero.

Con el objetivo de una mejor comprensión de cómo lo efímero participa en la obra de arte contemporáneo, se recurrió al pensamiento del filósofo Vladimir Jankélévitch, ya que esta propuesta de lo efímero y de la fluidez encuentra una evidente confluencia en su reflexión filosófica. El concepto de “casi-nada” (*presque-rien*) es fundamental en su filosofía y, a su vez, posee una estrecha conexión con el tema

2. Sin embargo, hubo movimientos como Arts and Crafts y Bauhaus que cuestionaron esta primacía de las artes. El primero, del siglo XIX, fue un movimiento social y estético inglés que propugnaba la artesanía creativa como alternativa a la mecanización y la producción en masa. Buscó revalorizar el trabajo manual y recuperar la dimensión estética de los objetos de producción industrial para el uso diario. La Bauhaus, siglo XX, fue una escuela de artes y arquitectura cuyo perfil fue el intento de articular artesanía y arte: evocando una herencia medieval de reintegración de las artes y la artesanía, ya que el aprendizaje y la finalidad del arte están vinculados al hacer artístico.

de lo impermanente. No obstante, su pensamiento no está directamente asociado con el arte contemporáneo y, en raras ocasiones, con las artes visuales, ya que el principal tema de su investigación estética es el fenómeno musical. Empero, es posible identificar implicaciones estéticas y ontológicas relevantes.

Vladimir Jankélévitch analiza, de manera crítica, el concepto de Ser, que se ha vuelto predominante en la tradición filosófica. En su libro *La manière et l'occasion*, no se hay ni se puede responder a lo que es el ser de y lo real, ya que el mundo es efectivo y solo se puede decir que “es” (*le quid*) y dar constancia que existe (*le quod*): “El ser es lo que es”<sup>3</sup>. El *quod* íntimo es absolutamente otro sin fundamento, y esto será, contradictoriamente, la condición constitutiva del hombre: ser en una realidad que él no puede separar de ninguna manera, sin saber cómo y por qué. Decir que el lenguaje, el mundo y la existencia misma son el fundamento de la realidad, según Jankélévitch, conduciría a una “meontología” dirigida a entes intermediarios, híbridos. Estos no se identifican ni con el ser estático y permanente de la ontología clásica ni con el no-ser parmenidiano, cuya esterilidad los mantienen en la esfera de lo “indecible”. Para superar este desafío, el recurso el cual Jankélévitch hará uso –muy utilizado por el pensamiento neoplatónico y la mística apofática–, es la vía negativa, por medio de un concepto que dice y niega a la vez: *nescioquid*, lo que el filósofo nombrará *je-ne-sais-quoi*.

El *je-ne-sais-quoi* no se trata de cualquier cosa, tampoco significa que nada se sabe. Puesto que él no es ni esto ni aquello, implica el rechazo de toda predicación. *Je-ne-sais-quoi* no es la propiedad o el modo de ser, sino el sujeto mismo, ya que la individualidad del sujeto, al ser el límite invisible de todas las predicaciones, es impredecible: inefable.

No podemos definir, sino solo invocar, que ya no es un objeto ni un complemento de nada, sino sólo un vocativo de nuestra llamada [...]. Y como consecuencia, es más bien lo inefable. *Ipse* de la individualidad sustancial que el silencio sería apropiado.<sup>4</sup>

De acuerdo con Jankélévitch, el *je-ne-sais-quoi* no será una efectividad implícita sin contenido, sino que es un donante de existencia, cuando está en relación con la primera y segunda persona. La efectividad es toda comunicación, porque el ser crea comunicándose, se ocupa de dar y renovar sin cesar el don que hace de



3. Vladimir Jankélévitch, *La manière et l'occasion* (París: Éditions du Seuil, 1980), 15.

4. Jankélévitch, *La manière*, 18.



sí mismo para extenderse sobre el divino intervalo. El *je-ne-sais-quoi* es algo que no es nada, de modo que es un casi-nada (*presque-rien*), una presencia. Según la reflexión del filósofo francés, ese no-sé-que es

La ausencia o carencia que está presente, y que por lo tanto es omnipresente; es incomprendible en todas partes y en ninguna, cerca y lejos, aquí y en otra parte, en sí mismo y en otro que no sea ello mismo, ahora y después.<sup>5</sup>

El *je-ne-sais-quoi* involucra la apariencia que desaparece, hay algo que no es algo, simplemente. Es una existencia efectiva e inexistente lo que la convierte en el resto. No se refiere a una propiedad como otras cosas o propiedades entre las demás, sino que su efectividad consiste en hacer efectivas todas las propiedades. Después de esa exposición del *je-ne-sais-quoi*, pasamos a describir qué entiende Jankélévitch por casi-nada. El casi-nada es el elemento invisible, impalpable, ambiguo: “El casi-nada es lo que falta cuando, al menos aparentemente, no falta nada: es la inexplicable, irritante e irónica insuficiencia de una totalidad completa a la que apenas podemos reprender y que nos deja curiosamente insatisfechos y perplejos”<sup>6</sup>. Vendría, esta insatisfacción, precisamente cuando la totalidad está desprovista de defectos, en la falta de evidencia de un vacío siempre indemostable e improbable. Es lo que, en opinión de Jankélévitch, sitúa el verdadero problema metafísico. Cuando no falta nada, “algo que no es nada falta, por lo tanto, casi nada”<sup>7</sup>. El casi-nada es precisamente nada y todo. Según el filósofo, el casi-nada es un conocimiento que sabe y, a la vez, no sabe y, por otro lado, no conocemos su nombre, ni determinamos su naturaleza. En virtud de esta vaguedad, se identifica como *je-ne-sais-quoi*, de modo que antes de saber que “es” una carencia, se sabe que corresponde a la falta de un no sé qué.

Para Jankélévitch, darse cuenta que el ser se desarrolla con el tiempo es el modo de ser de hacerse uno mismo. Porque el tiempo no es una pura continuación del ser, sino una innovación continua. Es un intervalo que se resuelve infinitamente (*à l'infini*) en instantes virtuales, innumerables en la masa fluida de continuación. Hay una sucesión de eventos que se convierten y ocurren y, por consiguiente, ocurren y se convierten. Así, Jankélévitch pensará la ocasión, que no se reduce a un instante, sino a un instante que es una oportunidad para la realización, de conocimiento o de amor. La oportunidad es el momento en el tiempo, en el que se

5. Jankélévitch, *La manière*, 103.

6. Jankélévitch, *La manière*, 74.

7. Jankélévitch, *La manière*, 74.



presenta un cierto presente, en que se encuentra el episodio en nuestro camino. El quehacer humano se desarrollaría en un mundo de factores ocasionales, que a veces son factores de impedimento o de favor, donde el hombre sería “el ingeniero de las oportunidades”<sup>8</sup>. Nuestra actitud hacia la oportunidad será siempre de vigilancia, las ocasiones se renuevan a cada momento durante un continuo al que seguimos siendo contemporáneos y en el que residimos coextensivamente a ella. Cada ocasión, en el pensamiento del filósofo francés, es un momento caracterizado por la irreversibilidad, es literalmente única y

la vida es una oportunidad duradera y permanente que nos ofrece en cada momento las ocasiones de una nueva oportunidad y que está constantemente a nuestra disposición [...] En resumen, toda nuestra vida es, por lo tanto, esta ocasión divina y única.<sup>9</sup>

El esbozo de este panorama tuvo la intención de demostrar que la forma de ver la realidad, ha cambiado. Esto es perceptible en la dimensión ética, las artes, la religión y otros. La contemporaneidad es identificada como la sociedad postmoderna, en transición hacia una nueva época, cuya configuración y perspectivas no se puede esbozar exactamente, pero todo ha sido relativizado. Arthur Danto afirma que hoy en día, en las artes plásticas (insertadas en lo que él llama arte posthistórico) coexisten varias formas de narrativas, performances, instalaciones, fotografías e incluso pintura abstracta o monocromática<sup>10</sup>. De esta manera, hay posibilidad de tener hoy obras que no serán las mismas mañana y que no fueron las mismas de ayer. ¿El arte se ha convertido en algo relativo? El interés es saber como el arte se inserta en la visión del mundo contemporáneo donde nada es más eterno, sino fluido, efímero y que cuestiona constantemente sus propios cánones. En este contexto, el pensamiento de Vladimir Jankélévitch puede ayudar a comprender, por intermedio de su concepción de lo casi-nada, la cuestión de lo efímero. Su filosofía meontológica, inserta en una tradición filosófica que viene de Plotino, atraviesa el patrístico, Juan de la Cruz, Pascal, hasta llegar a Henri Bergson, que comprende lo real en inmanencia –en el aquí que se da la eficacia del ser– pero un ser que no es estático, sino fluido, que acoge la apariencia. No de manera negativa, como era por tradición filosófica, sino la apariencia como forma de ser. Pues el ser en Jankélévitch no se expresa de manera inmediata o

8. Jankélévitch, *La manière*, 120.

9. Jankélévitch, *La manière*, 144-145.

10. Arthur Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (San Pablo: Univeridade de São Paulo, 2006), 52.



completa, como él mismo afirma: “El ser es prácticamente lo que parece [...] el ser es lo que es”<sup>11</sup>. Se refiere a algo que no se puede definir, sino solo invocar, inefable: *je-ne-sais-quoi*.

Sin embargo, su concepto de casi-nada será la llave de lectura para la interpretación de la propuesta de la estética de lo efímero. El casi-nada como una infinidad de ocasiones que constituyen una continuidad en la discontinuidad, un flujo a través de flujos sucesivos, que no es la nada, sino casi nada. Y esta reflexión, presentada aquí, de lo casi-nada, de algo que es casi, un casi nada, puede ayudarnos a entender lo que las artes plásticas quieren comunicar con la asimilación de lo efímero, lo continuo y lo discontinuo, en su poética contemporánea.

Ahora se analizará cómo lo efímero estaba siendo gradualmente asimilado en el campo de las artes visuales. No se trata de afirmar que antes de la época contemporánea ya se encontraba en las artes plásticas la cuestión de la impermanencia de la obra, sino que el tema ya estaba siendo gestado, que hay algunos elementos que podrían corroborar la idea de lo efímero de la obra como tal. De inicio, es importante explicar lo que se comprende por efímero aquí. Christine Buci-Glucksmann lo define así:

Lo efímero no es el tiempo, sino su vibración hecha sensible. Por eso es posible, paradójicamente, aprehender a los “operadores” de lo efímero que despiertan su percepción, ya sea sobre ritmos, motivos o materiales y transformar una conciencia a menudo infeliz del tiempo en sabiduría.<sup>12</sup>

Lo efímero puede entenderse todavía, según Buci-Glucksmann, como un arte del tiempo que consiste en acoger, en ceder al tiempo y aceptar que es, aunque sea impredecible. La propuesta, en este momento, es hacer un análisis histórico-artístico de algunos estilos poéticos uobras. Se tomará el Barroco como inicio, puesto que se identifica como una de sus características estéticas el uso de formas fluidas y la valorización del movimiento. Se toma aquí el ejemplo de Gian Lorenzo Bernini, como un artista para profundizar la comprensión de este período. Este admirable escultor produjo obras que causan un impacto significativo, por su realismo emocional. Comparadas con las esculturas del Renacimiento —que son muy estáticas— las de Bernini se presentan como si estuvieran vivas. Si se compara el *David* (1501-1504) de Miguel Ángel con el *David* (1623-1624) de Bernini, se percibe fácilmente esta distinción de estilo. El primero es

11. Jankélévitch, *La manière et l'occasion*, 15.

12. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère* (París: Éditions Galilée, 2003), 26.



pasivo, templado en los gestos, su mirada es distante, está presente físicamente, pero su mente no; como si se hubiera entregado a la contemplación. Mientras que el *David* de Bernini está en movimiento, su dorso está girando mostrando vigor y fuerza, listo para tirar la piedra. Este *David* también está enfocado, pero su atención está en la efectividad, sus ojos muestran concentración, sus labios mordidos muestran el esfuerzo que hace, como la de un guerrero en combate. Bernini tiene el objetivo de expresar visualmente lo que vive internamente sus figuras. Sus obras ganan agilidad, movimiento.

El Barroco, según Buci-Glucksmann, es una forma de pensar que tenía un “universal sensible” –diferente de la forma lógica precedente– que la autora denominó “razón barroca”. Además, existe un pensamiento en una articulación de los tiempos pre y post historia del arte. Esto ocurre, en el Barroco, como un pensamiento de luz y sombra, por ejemplo, y estas paradojas sensibles llevarían a un pensamiento de nada. Una nada como una espiral ascendente que conduciría a un vacío, pero no de contenido. Como ejemplifica la filósofa francesa, es posible percibir, en las retóricas barrocas, la búsqueda de un metalenguaje que pudiera decir nada, pensar la nada, que rompiera con la metafísica clásica que nos obliga a elegir entre el ser y la nada.

Otro artista interesante de estudiar, de un período posterior, es Joseph Mallor W. Turner. Pintor romántico, despreciado al final de su carrera, que más tarde tuvo el debido reconocimiento a su trabajo. Conforme Patricia Carrassat e Isabelle Marcadé, Turner “traduce la emoción del pintor más que la realidad observada: el aire y el humo normalmente impalpable se materializan por la densidad de los colores definidos, mientras que el punto sólido se evapora en una atmósfera onírica”<sup>13</sup>. Es admirable mentalizar en las pinturas de Turner esta evanescencia. Algunos le consideraban un proto-impresionista por sus obras, por abandonar las formas y crear espacios volátiles de nubes y colores. En sus lienzos se puede observar una especial fascinación por elementos como el agua, el cielo y la atmósfera. Su obra *El barco de esclavos* expresa una escena dramática, en una lucha del hombre contra la naturaleza, y del hombre contra el propio hombre<sup>14</sup>.

13. Patricia Carrassat e Isabelle Marcadé, *Comprendre et reconnaître les mouvements dans la peinture* (París: Bordas, 1993), 53.

14. Es propio del romanticismo presentar al hombre pequeño en relación a la naturaleza, como en una pelea. Pero, cuando se afirma también que se trata de una lucha entre hombres, se debe a que la obra hace referencia a la tragedia del barco Zong. Mientras transportaba esclavos de África a Jamaica, una enfermedad hizo que el capitán inglés decidiera tirar por la borda a los enfermos.



En ella no se puede distinguir en qué punto se encierra el cielo y comienza el mar, hay varios eventos que ocurren al mismo tiempo. En otra obra *Lluvia, vapor y velocidad, el gran ferrocarril del oeste* la sensación que se tiene es que la imagen se mezcla, formando una sola cosa delante del espectador. Es como si Turner dijera que lo que se mira no es realmente lo que es, sino que puede ser el fruto de un equivoco del espectador. Queriendo decir, en realidad, que hay algo más allá de lo que se percibe. Turner es un artista importante por presentar en su pintura elementos fluidos como el tiempo, el aire y el agua, de una nueva manera, por una mezcla de colores y tonos, como si fuera ligeramente “borrosa”. La poética de lo efímero, como un arte del tiempo, ya empieza a ser engendrada, pero por una sociedad que también está en cambio, una transformación metafísica, que cuestionará las antiguas relaciones sobre el Ser. Esta idea se profundizará en la tercera parte de este artículo.

## La percepción de transitoriedad de los entes

El Renacimiento asumió que la pintura, ante todo, era algo que debía ser visto. Sin embargo, es de la naturaleza del arte derrocar los cánones que se impone, como explica Olívio Tavares de Araújo: “El verdadero artista no obedece a parámetros prefijados, establece parámetros”<sup>15</sup>. Esto es lo que permite que el arte evolucione. Con este espíritu de romper parámetros y crear otros nuevos que motivaron los impresionistas a pintar. Esta corriente pictórica –el Impresionismo– es importante para la comprensión de lo impermanente, en la actualidad, por tener como una de sus prerrogativas que lo importante era la visión del mundo simplemente como lo ve, no como lo piensa o se siente.

Para el impresionismo, la primera impresión era importante. No la impresión que queda en el espíritu después de una reflexión interior, sino aquella de una mirada deprisa y receptiva, la sensación del instante. Se pinta lo que se ha visto y no lo que se sabe que está ahí. El impresionismo tiene como características estéticas: la observación de la naturaleza y la expresión por el color, reflejada en un extraordinario cuidado del tono; la luz que lo impregna todo, incluso las sombras; la indagación de la idea de acabado como esencial en una obra artística; el trabajo del pincel que despliega en pequeños puntos de color que, combinados, sugerirían las formas. Según Denis Thomas, el Impresionismo posee como esencia

15. Olívio Tavares de Araújo, *Brazilianart VII* (San Pablo: JC Editora, 2007), 17.



Una respuesta rápida a las cosas vistas en la pintura, la impresión era la cosa, no el motivo en sí mismo. Contornos, detalles precisos, refinamientos elaborados, todo esto debía evitarse porque no encajaba en una imagen fugaz, aunque se viera de forma realista.<sup>16</sup>

Para él, la impresión a la que aluden los impresionistas es la visión inmediata y engañosa donde las formas sólidas se disuelven en un baño de colores. Ahora bien, que la primera impresión sea una visión engañosa es cuestionable, porque lo que ves, incluso con celeridad, es lo que ves y no lo que crees que ves. Y el Impresionismo quería rescatar el hecho mismo, antes de que se hiciera un juicio, con objetivo de dar libertad a la pintura. Fluidez será uno de los adjetivos característicos del Impresionismo, un adjetivo que expresa la libertad de crear la obra:

La gran “invención” del Impresionismo fue devolver a la pintura sus leyes; para afirmar su magnífico desdén por el sujeto, tomó prestadas las obras de los pintores que le precedieron para encontrar el espíritu libre ante su paleta [...] Los Impresionistas tuvieron esta oportunidad: todo un mundo por descubrir y éste tan cercano, el mundo que les rodea.<sup>17</sup>

Pintores como Alfred Sisley, Camille Pisarro y Claude Monet juegan con el mundo de la apariencia. Apariencia que a menudo ha sido despreciada por algunos sistemas filosóficos, como antagonista de la concepción de la sustancia. Interpretación que el Impresionismo cuestiona indirectamente por medio de la paleta. Para Monet, por ejemplo, había un mundo por descubrir, un mundo de luz y metamorfosis. Será un ermitaño por sus jardines de agua, cielo y flores. Es un universo en ebullición y para demostrarlo en su pintura, creará una nueva técnica pictórica: la división por tonos. Ya al final de su vida, casi ciego, continuó pintando y en sus últimas obras se puede observar que no hay muchos elementos y colores. La obra –como la vida misma– está desapareciendo, vaciándose ante los ojos del artista y del espectador. Como el final de un proceso, de una vida.

Muchas de las obras impresionistas tienen sus nombres relacionados con elementos fluidos e impalpables: la hora, las estaciones, la luz. La luz es un componente ampliamente utilizado, puesto que ilumina todo, incluyendo las sombras. Esto es lo que se puede verificar en trabajos como los de Pierre-Auguste

16. Denis Thomas, *Os impressionistas* (Río de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico S/A, 1980), 7.

17. Germain Bazin, *L'Époque impressioniste: avec notices biographies et bibliographies* (París: Editions Pierre Tisné, 1953), 11.



Renoir, donde la luminosidad pone de relieve el movimiento de un vestido, por ejemplo. No se busca afirmar que el Impresionismo sea un estilo enfocado intencionalmente en lo efímero. No obstante, identifica los componentes de algo que se ha buscado desde hace tiempo en el arte: ligereza, fluidez y movimiento, una profundización de la mirada en las cosas mismas, en su condición de transitividad. Elementos que la estética de lo efímero nos presenta. Sin embargo, el Impresionismo solo fue posible gracias a un cambio en la forma de pensar, de percibir la realidad, porque se generó en la época del materialismo histórico, de los maestros de la sospecha, del comienzo de la filosofía analítica. Los impresionistas no solo se reducen a lo que ven, sino a lo que les provoca la primera impresión. Son los artistas de las sensaciones y los sentimientos:

El impresionismo proclamaba las efímeras alegrías del amor, no esa terrible pasión de los románticos, que hace que un ser exija a otro que ofrezca su parte divina [...] un instante de exaltación sensible y carnal en el que la embriaguez de los vanos juramentos vierte en el alma la ilusión de fijar la eternidad en el segundo que pasa.<sup>18</sup>

Por esta razón las obras impresionistas son vivas en color. Lo más importante es lo que sienten y deben expresar en el trabajo, la alegría de vivir<sup>19</sup>. Los sentimientos no son eternos, varían debido a varios factores. Los humanos somos volubles, pero siempre existe el deseo de vivir, y esto lo han traducido bien los maestros impresionistas. El Impresionismo es la poética de las sensaciones. La fugaz imagen impresionista influyó en la música y en otras corrientes artísticas, como el Simbolismo y el breve Neoimpresionismo. Al expresar los sentimientos a través de los colores y liberar el espíritu humano para pintar más allá de las reproducciones fiables y perfectas, los maestros impresionistas abrieron un amplio camino de posibilidades para el arte. No obstante, la fluidez no se había logrado aún, se puede decir, completamente. Porque la pintura siguió materializándose, haciendo permanente lo que pasa, como una mañana de primavera o una flor de girasol.

La obra del arte contemporáneo extenderá su gama de recursos materiales, incorporando nuevas herramientas que van más allá de la pintura, como la fotografía y el video. El arte visual contemporáneo alcanza un nivel que era exclusivo de pocas

18. Bazin, *L'Époque*, 19.

19. Esta afirmación puede presentar una paradoja, como el caso de un depresivo compulsivo como Vincent Van Gogh, un impresionista posterior; sin embargo, incluso en sus obras es posible sentir una alegría en la vida, por mucho que sea incapaz de vivirla.



artes, como la música: ser un arte del tiempo. Ya no sólo espacial y material, sino también temporal. No hubo, por lo tanto, abandono de otras formas como la escultura o la pintura; por el contrario, todas ellas están incluidas en las artes visuales. Lo que se quiere destacar es que la obra de arte ya no se reduce a algo estático, gana la dimensión de agilidad, como si tuviera vida propia. Ese proceso no fue rápido, sino que se construyó a lo largo del siglo XX, de manera especial, en la posguerra, después de las vanguardias. Surgió un cuestionamiento acerca de la ontología de la obra de arte. El arte conceptual, por ejemplo, nació como un arte no solo asociado a una obra. Ahora el arte empezaba desde el acto de pensarla, de concebirlo, hasta la interpretación del espectador. De esta manera se hace posible, para los artistas de esta corriente, un arte sin obra. Los adeptos del arte conceptual deseaban cuestionar las clasificaciones impuestas por los museos y galerías de lo que es arte. En este sentido, el arte conceptual fue importante, como explica Stephen Farthing “en el fomento de los debates y en la apertura del camino para las instalaciones y el arte de la actuación”<sup>20</sup>. A su vez, según Buci-Glucksmann, la búsqueda de lo efímero se explica, en los años de 1960, con instalaciones y con el arte de la naturaleza.

Así se comprende el surgimiento de grupos como Fluxus. Fluxus es un modelo de cómo el arte contemporáneo fue ganando movilidad y agilidad. El nombre fue elegido con base en la palabra flujo, que denota cambio, purificación, fluidez. Los representantes de esta corriente se percibieron como nihilistas de las artes, y utilizaron piezas de arte y objetos cotidianos para sus instalaciones y actuaciones. Fluxus tenía un interés estético en llevar el arte erudito al mundo terrenal. Al utilizar en sus presentaciones actos cotidianos como comer o vestirse, se plantearon indirectamente la pregunta: ¿cuándo puede considerarse arte una acción y cuándo no, es decir, ¿qué sería arte? Fluxus es un paradigma de cómo el arte visual ha salido de los lienzos y marcos, expandiendo su espacio de acción, volviéndose dinámico.

De todos los estilos, artistas y obras, hasta ahora mencionados, ninguno puede ser clasificado como perteneciente a una poética de lo efímero en sí. A continuación, se nombrarán algunos ejemplos de obras que ayudan a entender lo que es, de hecho, una obra de arte efímero. En 1996, la 23.<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo fue conocida como la bienal de la desmaterialización, ya que tenía como tema “La desmaterialización de la obra de arte al final del milenio”. En esta exposición, se encuentran algunos ejemplos de obras y artistas que trabajan en una estética efímera. Uno de ellos es el

20. Stephen Farthing, *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos* (Río de Janeiro: Sextante, 2011), 501.



artista Yukinori Yamagi, que creó una instalación compuesta por banderas de varios países, hechas de arena coloreada, y un ejército de hormigas que deambulaban por las arenas, deshaciendo y transformando las banderas. Esta instalación tuvo un hecho curioso en esta exposición: previamente había sido realizada en la Bienal de Venecia, donde todo se llevó a cabo de acuerdo a la planificación de Yamagi. Sin embargo, en São Paulo, las hormigas eran más lentas y tuvieron que llamar a los biólogos para entender la razón de la lentitud. Este evento nos revela que lo efímero es impredecible y contingente, depende de una asociación de factores. En la misma Bienal, otro ejemplo es la obra *Mandorla*, de Xavier Blum Pinto, donde los paneles de madera fueron llenados con rosas blancas y el público acompañó su deterioro.

Estas son ilustraciones de obras que existen y que ya no existen, en constante metamorfosis, que hacen preguntarse ¿qué es realmente una obra de arte?, ¿cuál es su verdad ontológica? No hay interés del arte de proporcionar respuesta(s), depende de la Filosofía poder pensarla(s). Hasta aquí, se siguió una secuencia lineal histórico-artística como método para un entendimiento de la cuestión. A partir de ahora, se busca conoce qué es la estética de lo efímero y cómo la filosofía de Vladimir Jankélévitch puede colaborar para comprenderla.

## Un modo distinto de relacionarse con el tiempo

La racionalidad occidental se destacó predominantemente como una búsqueda de estabilidad, una búsqueda incesante de un refugio seguro en el que construir un conocimiento sólido y verdadero. Una epopeya que, orientada a encontrar un principio organizador, permitiría contestar de manera convincente a las tres preguntas filosóficas básicas: qué es, cómo y por qué del hombre. Se observa este hecho en los grandes sistemas filosóficos, desde el realismo griego hasta el marxismo, con las más diversas respuestas encontradas por los filósofos: desde el primer motor inmóvil aristotélico hasta la voluntad de Schopenhauer. Occidente buscó un punto estable y, a veces, pasó por alto lo sensible, porque era ambiguo y confuso, imposibilitaba el conocimiento evidente y distinto y, por lo tanto, ponía en riesgo “la esperanza de la filosofía, la esperanza que es la justificación última y total”<sup>21</sup>. Del mismo modo, lo inmanente también se veía como inferior a la realidad trascendente. Pero esta línea de pensamiento fue combatida por algunos pensadores como Spinoza, Nietzsche y Deleuze. El propio Jankélévitch señala la atención prestada, en la contemporaneidad, a lo efímero, evitado por la filosofía clásica:

21. María Zambrano, *Filosofía y poesía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 20.



Cuando somos contemporáneos de la coyuntura, nuestro juicio todavía no es la verdad, y cuando finalmente llegamos a la verdad, cuando la cosa a la que fuimos contemporáneos –una obra, una elección a hacer, un problema– está finalmente concluida, es nuestra verdad la que ya no es actual. La coyuntura y el reconocimiento nunca son parte del mismo presente. Esta cláusula de contemporaneidad, que sin duda era un detalle anecdótico para los filósofos que buscaban lo eterno, se convirtió en esencial para una modernidad dirigida al acontecimiento fugaz, a la singularidad de la ocasión *semelfactiva* y al acontecimiento tan efímero.<sup>22</sup>

Con la globalización y el desarrollo de nuevas tecnologías, también se ha producido una transformación de la mentalidad. Es en un tiempo dinámico y fragmentado en el que se tiene una transformación de la conciencia, creando una cultura de flujo, así identificada por Buci-Gluckmann. Esta modifica, incluso, la forma de comprensión del tiempo y hace inevitable comprobar la ausencia de estabilidad de lo que nos rodea: “Desarrollo global de todas las culturas de flujo, las de la información, los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y lo virtual, ha dado paso a una época cada vez más fragmentada, no lineal y unificada o incluso no direccional”<sup>23</sup>.

Actualmente se está produciendo una transformación en la comprensión ontológica que permite acoger lo sensible, lo inmanente, la realidad con toda su ambigüedad, con su afirmación y su negación (no comprendido en oposición entre sí). Esta nueva forma de relacionarse con el mundo también servirá como paradigma para el arte. Ya no buscará el orden y la armonía del mundo, sino lo que se siente y percibe de él, el lugar adecuado de la experiencia. Así, el arte contemporáneo fomenta una relación de la obra con el espectador, con la producción de una experiencia en el proceso de interacción, además de dirigir la atención a la experiencia vista como un devenir. Algunas obras de arte suceden en un proceso temporal, así como es la experiencia. En el decenio de 1970 se hizo hincapié, por parte de los artistas y teóricos, en la relación entre el tiempo y el movimiento y la percepción que se posee de la obra:

Lo frágil, lo efímero, lo transitorio, se han convertido en temas dominantes en las propuestas artísticas de este tiempo. El tiempo se ha convertido no solo en un tema recurrente, sino también en la metodología que define la naturaleza misma de la obra de arte.<sup>24</sup>

22. Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (París: Éditions du Seuil, 1980) 126. Énfasis del autor.

23. Buci-Glucksmann, *Esthétique*, 59.

24. Victa de Carvalho, “Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea”, *Revista Poiesis* 9, no. 12 (2008): 39-50, <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26943>



Así, para el arte contemporáneo, el tiempo se convierte en un material de trabajo, como es el mármol o el color. En razón de este cambio de paradigma ontológico, se puede obtener una mejor aceptación de lo efímero, ya no como algo fugaz, corruptible. ¿Qué percepción nueva es esta de lo efímero? Lo efímero no se desplazó simplemente al lado positivo de una estructura ontológica dicotómica, porque, como se subrayó, ahora en la época contemporánea se reconoce la ambigüedad de las cosas. Lo efímero, como piensa Buci-Gluckmann, puede ser entendido de dos formas:

Por lo tanto, debemos distinguir las dos formas de efímero. Por un lado, un efímero de melancolía, constitutivo del barroco histórico o del moderno (Baudelaire, Benjamín, Pessoa, etc.) que es también un claro-oscuro inmediatamente ambivalente y un aburrimiento alegórico. Y, por otra parte, un efímero positivo, más explícitamente cósmico, que ya atraviesa la visión histórica en Francia en el siglo XIX (Cf. Monet) y que me pareció servir de “puente” entre lo teórico y lo estético, entre Asia y Occidente.<sup>25</sup>

De acuerdo con la filósofa francesa, lo efímero positivo es un efímero post-melancólico, suave y nietzscheano. Un efímero como aceptación del *devenir*, del paso, del intervalo presente en las cosas, del intervalo de la vida. Lo efímero melancólico habría sido valorado en demasía en el Occidente, lo efímero que enfatiza lo impermanente, verifica lo irreversible, porque el efecto fugaz se muestra inseparable de la finitud que acecha con la propia desaparición en el tiempo. Esta apreciación de lo efímero se encuentra en *La musique et l'ineffable*, sobre todo en su comprensión de la música: “La cualidad evanescente, la carencia, el suceso obsoleto que ya no será, tales son los objetos privilegiados de la dulce melancolía musical”<sup>26</sup>. No es casualidad que Jankélévitch declare, en *Quelque part dans l'inachevé*, tener una especial afinidad con la música impregnada de nostalgia<sup>27</sup>. El carácter nostálgico, síntoma de la modernidad, extendería la nostalgia contenida en la propia inscripción de la música en la temporalidad. Todavía en referencia a la música, se observa que su particular forma de tratar la temporalidad, con sus ritornelos y reexposiciones, será una impugnación de lo irreversible, es el arte de retener y recordar. La retención musical permite una especie de actualización del pasado. Esta actitud melancólica delante a lo efímero, como algo nostálgico en el que se busca retener lo que aparece como irreversible, Jankélévitch la identifica en la canción *Auf dem Wasser zu singen* (1823), de Franz Schubert, que proclama en su última estrofa:

25. Buci-Glucksmann, *Esthétique*, 27.

26. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (París: Éditions du Seuil, 1983), 122.

27. Vladimir Jankélévitch y Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé* (París: Gallimard, 1978), 45.

Ah, el tiempo se desvanece en alas cubiertas de rocío  
 para mí, en las olas oscilantes  
 Mañana, el tiempo se esfumará con alas brillantes  
 de nuevo, como ayer y hoy,  
 hasta que yo, en un ala más alta y radiante,  
 Yo mismo desvanezca con el tiempo variable.



Por otro lado, lo efímero en el arte contemporáneo permite pensar la relación con el tiempo de una manera distinta. Es difícil delimitar con especificidad y homogeneidad las obras de una poética de lo efímero, pero sería posible identificar de partida un desplazamiento a un arte del tiempo, que se dejaría “corromper” por la acción del tiempo y, simultáneamente, trataría de aprehenderlo. Este movimiento tendría como objetivo observar el acto del tiempo, según las palabras de Carvalho: “Donde la obra tiene lugar en un proceso temporal, siendo el tiempo el operador que pone en crisis la verdad del mundo. El tiempo como cambio, como nuevo”<sup>28</sup>.

El arte visual del siglo XX dejó de ser estático y permanente y se convirtió en movimiento y expresión de lo efímero, un arte hecho en el tiempo como se identifica en las actuaciones e instalaciones de Fluxus en los años de 1960 y 1970. El espacio es el marco y la acción el color. Lo efímero no evoca un tiempo cronológico, de horas y segundos, sino el reconocimiento de sí mismo, de su actuación, del instante. Es el momento de la ocasión en que, como nos recuerda Jankélévitch, “en el que se presenta un cierto presente”<sup>29</sup>. Es el tiempo del instante que sigue. Lo que es, era, no hay más. Incluso la memoria, la actualización, es otro “es”. No se trata de la negación del pasado, sino una obra que está en constante transformación y que despierta en el espectador la percepción, la conciencia del tiempo. La conciencia de la ocasión que es, ya no es, pero que siempre se muestra continua. Conciencia que ya no se ve con una mirada melancólica, sino como algo capaz de ofrecer nuevas oportunidades en todo instante. La vida está hecha de instantes, la fotografía es una demostración de esta idea. Ella permite la congelación de uno de estos instantes. Jankélévitch es consciente de que la vida se concreta en la sucesión de instantes, en los que la ocasión es el instante capaz de ofrecer una oportunidad de realización.

Porque la situación concreta, lo que es real se da efectivamente al sujeto, es la experiencia en la temporalidad, en la sucesión de instantes que introduce en el Yo algo así como una inestabilidad constitutiva. Esta sucesión de instantes

28. Carvalho, “Dispositivo e experiência”, 40.

29. Jankélévitch, *La manière*, 117.



no se resuelve en pura cronología, es decir, no puede considerarse como una secuencia homogénea. Los instantes difieren cualitativamente y siempre se experimentan en el límite de la diferencia que mantienen entre ellos.<sup>30</sup>

Lo efímero en el arte desafía a pensar, ya que puede ser un acto único que no se repetirá, ni tendrá continuidad. Se toma el caso de la obra *You can order and eat...* de Matthew Ngui, un artista de Singapur, que cocinó para el público en la apertura de la 23.<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo. Después de su actuación, solo quedaban los aparatos culinarios para que los espectadores apreciaran los demás días de la exposición. ¿Privilegio de unos pocos? Aquellos que no fueron testigos de tal actuación no la verán más. Este es un ejemplo de un acto único, fugaz, que incluso repetido, incurrirá en otra ocasión. Cada ocasión es diferente, única. El tiempo —por mucho que se experimente— no se puede tocar, solo percibimos su acción. El tiempo es a veces controvertido e innegable, como explica Jankélévitch, lo que lo convierte en una fuente inagotable de malentendidos.

La poética de lo efímero captura el tiempo en su flujo, recuerda la instantaneidad de la vida y el hecho de que los momentos son siempre un “hay” y “no hay más”, algo rápido y fugaz. Es decir, la duración de un momento es tan breve que se presenta como un casi, pero luego ya no lo es, porque ha pasado. No es un casi de algo que falta, sino que es casi-nada jankelevitchiano, que aparece y desaparece continuamente en el no-ser. El tiempo no es más que un casi-nada de acuerdo con Jankélévitch. Pues, según el filósofo francés, el tiempo no es un objeto, una *res*, ni siquiera un dado, porque los dados se nos restan en el instante, aunque se nos den. El tiempo es la pura efectividad, reducida al simple devenir y el acontecimiento es convertirse en el aspecto instantáneo, es decir, el devenir es el “hay” en una forma continua. El tiempo “es literalmente evasivo”<sup>31</sup> según el filósofo.

Cuando se refiere a lo casi-nada, no se lo usa en el sentido de incompleto, sino dentro del concepto formulado por Jankélévitch. De algo que solo “frotamos”, “misterio de la totalidad en general”<sup>32</sup>. Un misterio que se revela y pronto se oculta, revelado poco a poco y continuamente. El casi-nada se presenta como una aparición que desaparece, como algo cada vez menos desconocido y constantemente renovado, pero aún misterioso. Conforme Jankélévitch, a medida que

30. Franklin Leopoldo e Silva, “Bergson e Jankélévitch”, *Estudos Avançados* 10, no. 28 (1996): 333-345, <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300015>

31. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi*, 93.

32. Jankélévitch, *La manière*, 57.



agota nuestra ciencia, vuelve y se reformula por otro lado. Así, la poética de lo efímero puede ser entendida como presentación del breve momento, el casi-nada que es el tiempo de huir. Y esto que lo hace especial, lo convierte en el momento irreversible y único. Cabe señalar que lo efímero, como observó Buci-Gluckmann, ha creado un tercer tiempo irreducible al tiempo cíclico o al tiempo lineal, un tiempo diferente. Un tiempo que valora el breve momento, el instante, la ocasión y la oportunidad, un tiempo único de un casi-nada, de captura de instante a instante y de continua innovación del ser. Un tiempo que implica una paradoja sin ser contradictorio, que aparece y desaparece, hay y no hay, ahora y después, perceptible e imperceptible, que conoce e ignora.

Si la poética del arte efímero hace pensar en el tiempo, también invita a reflexionar sobre la vida. Lo efímero se identifica con el intervalo de vida. Se puede reconocer lo efímero de dos maneras: lo efímero melancólico, descubierto en la impermanencia de las cosas, en el hecho de que todo se vacía; y lo efímero de la transformación, del paso entre diferentes formas de ser. Esta segunda interpretación también está presente en Jankélévitch, que reconoce la vida como una ocasión continua, capaz de ofrecer oportunidades y posibilidades de realización. La vida se da en cada momento y se cumple en cada decisión del individuo. La poética de lo efímero recuerda la brevedad de la vida, que es un flujo. Ante ella, se elige entre lamentar su evanescencia o ver en la inmanente fragilidad de la existencia –propia de la condición humana– su propia belleza. La actitud positiva ante lo efímero permite al sujeto valorar lo que es *sui generis* en cada momento de la vida, permite ver el valor de vivir la sucesión de momentos y así reconocer, como Jankélévitch, que la vida es una ocasión divina y única. La poética de lo efímero se asemeja a la poética impresionista, en el sentido de provocar la sensación del instante, de sentir las cosas en su movimiento. El impresionismo, sin embargo, a pesar de mostrar una alegría a través de los colores, está motivado por la efímera melancolía, ya que la intención era retener el segundo que pasa.

Aquí es una alegría que requiere el compromiso con la propia existencia. Para Jankélévitch –pensador de la existencia en su propia inmanencia–, cada existencia humana, como una temporalidad vivida, está marcada por intervalos y momentos alternos que aparecen como una sucesión de elecciones morales a realizar. De esta manera, la existencia y la moralidad están entrelazados, porque el acto moral es un hacer-ser en el que el acto hecho para el otro es el momento moral que trasciende la existencia humana y lo hace sin esperar nada a cambio: la gratuidad y el amor. De acuerdo con el filósofo, el amor es la fuente del acto moral:



Amar, desear, creer se encuentran para formar la verdadera actitud moral, mucho más, el amor es querer, querer es creer, pero también querer es amar, creer es querer, etc. hasta el infinito, porque todo se resume en “hacer-ser”. Esta es la lección que nos propone Jankélévitch: todo comienza y termina por el actuar, la única fuente de una existencia propiamente humana, es decir, divina.<sup>33</sup>

Todavía hay un hecho interesante en la poética del arte efímero. Esta poética trajo consigo una novedad, un antiguo anhelo del artista: dar vida a su creación. Se nota la similitud de esta poética con la vida, en el momento en que sus copias, cuando se insertan en la acción del tiempo y se colocan bajo el efecto de la perennidad y la contingencia, parecen tener vida propia. Evidentemente esta no se trata de una vida humana, con deseo y poder de elección. Pero el artista, como creador, ha sido tomado, en varios momentos, de la tentación implícita de ser un dios, de dar vida a su criatura. Desde las esculturas barrocas hasta las obras contemporáneas, existe este deseo oculto. Uno de los méritos de la poética de lo efímero fue permitir que la obra de arte esté viva, en el sentido de que se someta a la acción del tiempo, que tenga su propio instante, que realice una sucesión de acciones. Una actuación, por corta y fugaz que sea, siempre es única, no se repite de la misma manera. Como si cada obra de arte tuviera su propia ánima, que se vacía con su fin. En este sentido, el arte estaría más vivo que nunca.

Se observó que la asimilación de lo efímero por el arte ya se produjo, antes de la contemporaneidad, en otras manifestaciones artísticas. La música mostraría, por su inscripción radical en la temporalidad, ser efímera. Tendría así una correspondencia particular con la dinámica de la vida, una correspondencia que, como se señaló, se busca en la poética de lo efímero dentro de las artes visuales. Estos aspectos de lo temporal, de lo transitorio, de la posibilidad de establecer una analogía con la vida coinciden con el énfasis dado a la música, por nuestro filósofo, en su pensamiento como un todo. También proporciona una base teórica para pensar en la poética de lo efímero en las artes visuales, que, aunque no sea tratada por Jankélévitch, tiene algo de “musical”.

Una aceptación positiva de lo efímero solo fue posible por un cambio cultural y ontológico. De una cultura de estabilidad a una cultura de flujos. Esta es la realidad de la era contemporánea, de una sociedad fragmentada, fugaz y ambigua. Mas una ambigüedad que ya no se condena, sino que se reconoce como

33. Denis Huisman, *Dictionnaire des philosophes* (París: Presses Universitaires de France, 1984), 1: 1337.



una constante en la historia de la humanidad y que, por lo tanto, no puede ser ignorada. En vez de crear una obra de arte duradera, como el de la estabilidad clásica, la poética de lo efímero propone los acontecimientos del ahora, marcados por la acción del tiempo y resaltando el instante. Cuestiona al Ser, lo toma del pedestal de la atemporalidad y trae lo más fundamental al plan de la inmanencia. El Ser se entiende en la temporalidad en la que se da la eficacia, en el cambio. Así, se podría afirmar, en contra de la perspectiva metafísica dominante, que “por lo tanto, por la gracia del cambio, ¡el ser existe!”<sup>34</sup>. Una efímeridad que invita a pensar un tiempo distinto, el momento único, de variaciones sutiles, la ocasión como una oportunidad de la vida, el tiempo “de ese momento” ... de un casi-nada. Es una poética que da autonomía a la obra de arte en sí misma y le permite seguir caminos imprevistos hacia ella, paradójicamente, dejaría de serlo.

Por último, es una poética provocadora que indaga en muchos aspectos, trata de nuestra percepción y la afirmación humana de nuestra fragilidad. Esta poética, al observar la brevedad, la impermanencia de la vida, no la reduce a un mero pasaje. Es necesario pensar más allá, porque si cada momento es una oferta, exige de la persona por tanto una elección, una decisión, una actitud moral. La poética de lo efímero es amoral, como era de esperar, pero no deja de preocupar al espectador que lo siente “lo efímero no es un hecho, un regalo informativo indiferente, sino un arte del tiempo que provoca y contrae el paso”<sup>35</sup>. Esta forma distinta de relacionarse con lo efímero positivo, implícitamente, puede provocar un cuestionamiento ético en el espectador, y por mucho que recuerde que es fruto de una sociedad fluida, no se puede decir que se reduzca a eso. Puesto que ella invita al sujeto a apreciar la vida misma y si es una continua sucesión de ocasiones, ¿cómo hemos vivido estas ocasiones y cuál ha sido la calidad de nuestras elecciones?

## Conclusiones

La poética efímera solo fue posible gracias al cambio en el pensamiento occidental, pasar de pensar al Ser como estable y permanente (en repudio a todo lo que estaba en el ámbito de lo sensible, de la apariencia) para la cosmovisión contemporánea en la que la cuestión del Ser ya no es un problema filosófico y la ambigüedad es constitutivo de la realidad. Surgen así poéticas que cuestionan los principios de inmutabilidad y durabilidad de la obra de arte, como la poética

34. Jankélévitch, *La manière*, 36.

35. Buci-Glucksmann, *Esthétique*, 83.



de lo efímero. Esta poética invita a pensar. No te quedes en el primer vistazo, vive el tiempo que fluye, que es fugaz. El tiempo del momento, de la ocasión. Darse cuenta de que uno está en constante transformación —si es y no es más lo mismo—, que la vida se compone de ocasiones sucesivas, pero también ocasiones únicas, de oportunidades que pueden cambiar toda una vida.

La poética efímera nos recuerda el presente, pero no se limita a él, porque recuerda que algo aún falta, que nada está completo, porque, de esta manera, ya sería el fin mismo. Cada ocasión es silenciosa, de cambios imperceptibles: un casi-nada. Esta poética es una invitación a la reflexión vital, compuesta por una tercera dimensión del tiempo (además de la cíclica y lineal) de la que está hecho el hombre, de sus momentos sucesivos. Y, aunque se recuerde o repita, sigue siendo un nuevo momento. En que la vida es una gran oportunidad, en el sentido jankelévitchiano. La idea de ocasión de Jankelévitch fue clave para comprender la propuesta de la poética efímera. Ocasión como el presente que se presenta continuamente. Así, se acerca de unentendimiento positivo de lo efímero, que reconoce la fragilidad de la vida y, por esta razón, la valora más.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Documentos impresos y manuscritos

- [1] Jankelévitch, Vladimir. *La manière et l'occasion*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- [2] Jankelévitch, Vladimir. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- [3] Jankelévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. París: Éditions du Seuil, 1983.
- [4] Jankelévitch, Vladimir y Béatrice Berlowitz. *Quelque part dans l'inachevé*. París: Gallimard, 1978.

### Fuentes secundarias

- [5] Araújo, Olívio Tavares de. *Brazilianart VII*. San Pablo: JC Editora, 2007.
- [6] Bazin, Germain. *L'Époque impressionniste: avec notices biographiques et bibliographies*. París: Editions Pierre Tisné, 1953.
- [7] Buci-Glucksmann, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. París: Éditions Galilée, 2003.



- [8] Carrassat, Patricia e Isabelle Marcadé. *Comprendre et reconnaître les mouvements dans la peinture*. París: Bordas, 1993.
- [9] Carvalho, Victa de. “Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea”. *Revista Poiésis* 9, no. 12 (2008): 39-50. <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26943>
- [10] Danto, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. San Pablo: Universidade de São Paulo, 2006.
- [11] Farthing, Stephen. *Tudo sobre arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Río de Janeiro: Sextante, 2011.
- [12] Huisman, Denis. *Dictionnaire des philosophes*. 2 vols. París: Presses Universitaires de France, 1984, v. 1.
- [13] Leopoldo e Silva, Franklin. “Bergson e Jankélévitch”. *Estudos Avançados* 10, no. 28 (1996): 333-345. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300015>
- [14] Reinhardt, Ad. “Arte-como-arte”. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Traducido por Pedro Süsskind. Río de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- [15] Thomas, Denis. *Os impressionistas*. Río de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico S/A, 1980.
- [16] Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



# Estética, juventud y consumos: estudio con un grupo de jóvenes en el Colegio CASD de Medellín, Colombia (2021)

---

Robin-Alejandro López-Salazar





# Estética, juventud y consumos: estudio con un grupo de jóvenes en el Colegio CASD de Medellín, Colombia (2021)\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.98967>

Robin-Alejandro López-Salazar\*\*

**Resumen:** este artículo describió, exploró e interpretó hábitos de consumo estético-cultural de un grupo de jóvenes del Colegio CASD en Medellín (Colombia), comprendiendo significados estéticos de los hábitos y apropiaciones de algunos jóvenes escolarizados del barrio Pedregal en Medellín, Colombia, para identificar en 2021 las preferencias de consumo que en la vida cotidiana orientan sus elecciones. Se usó la estética como campo conceptual interdisciplinario de reflexión orientado a identificar, comprender e interpretar rasgos, aspectos o dimensiones de la experiencia humana sensible, social y culturalmente mediada, donde sociedad, naturaleza y cultura, conforman subjetividades e identidades que permiten entender las formas de habitar sensiblemente el mundo con sus interacciones. A través de un enfoque cualitativo, etnográfico y situado, la muestra de estos jóvenes, la cual fue precedida por un estudio de intenciones pedagógicas reveló los modos, frecuencias y accesos de estos jóvenes diversos artefactos y experiencias estéticas, lográndose indagar desde unas categorías amplias de la estética su sensibilidad cotidiana, a través de sus espacios, de las experiencias, los estilos de vida, las corporalidades, las mediaciones y los consumos cotidianos y virtuales, aportando así a las reflexiones académicas, educativas, culturales y políticas de interés para la administración de la ciudad, sobre los consumos estéticos juveniles.

**Palabras clave:** estética; juventud; consumo; identidades culturales; estilos de vida; ritualidades y mediaciones cotidianas.

\* **Recibido:** 11 de octubre 2021 / **Aprobado:** 24 de febrero de 2022 / **Modificado:** 5 de mayo de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría en estética titulada “Consumo cultural: estudio de consumos estéticos en un grupo de jóvenes de Medellín” la cual no contó con financiación institucional.

\*\* Licenciado en Educación Básica con Énfasis Artístico y Cultural: Música por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-4595-2342>  [ralopez@unal.edu.co](mailto:ralopez@unal.edu.co)

Cómo citar / How to Cite Item: López-Salazar, Robin-Alejandro. "Estética, juventud y consumos: estudio con un grupo de jóvenes en el Colegio CASD de Medellín, Colombia (2021)". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no.17 (2023): 108-130. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.98967>



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



## Aesthetics, youth and consumption: study with a group of young people at the CASD School in Medellín, Colombia (2021)

**Abstract:** this article described, explored and interpreted aesthetic-cultural consumption habits of a group of young people from the CASD School in Medellín (Colombia), understanding aesthetic meanings of the habits and appropriations of some young schoolchildren from the Pedregal neighborhood in Medellín, Colombia, to identify in 2021 the consumer preferences that guide your choices in everyday life. Aesthetics was used as an interdisciplinary conceptual field of reflection aimed at identifying, understanding and interpreting features, aspects or dimensions of the sensitive, socially and culturally mediated human experience, where society, nature and culture make up subjectivities and identities that allow us to understand the forms of sensibly inhabit the world with its interactions. Through a qualitative, ethnographic and situated approach, the sample of these young people, which was preceded by a study of pedagogical intentions, revealed the modes, frequencies and accesses of these young people to various artifacts and aesthetic experiences to investigate from broad categories of aesthetics their everyday sensitivity, through their spaces, experiences, lifestyles, corporalities, mediations and daily and virtual consumption. Thus contributing to academic, educational, cultural and political reflections of interest to the city administration, on youth aesthetic consumption.

**Keywords:** aesthetics; youth; consumption; cultural identities; lifestyles; rituals and daily mediations.

## Estética, juventude e consumo: estudo com um grupo de jovens da Escola CASD de Medellín, Colômbia (2021)

**Resumo:** este artigo descreveu, explorou e interpretou hábitos de consumo estético-culturais de um grupo de jovens da Escola CASD de Medellín (Colômbia), compreendendo os significados estéticos dos hábitos e apropriações de alguns jovens escolares do bairro Pedregal em Medellín, Colômbia, para identificar em 2021 as preferências do consumidor que norteiam suas escolhas no dia a dia. A estética foi utilizada como campo conceitual interdisciplinar de reflexão que visa identificar, compreender e interpretar características, aspectos ou dimensões da experiência humana sensível, social e culturalmente mediada, onde a sociedade, a natureza e a cultura constituem subjetividades e identidades que nos permitem compreender o formas de habitar sensatamente o mundo com suas interações. Através de uma abordagem qualitativa, etnográfica e situada, a amostra destes jovens, que foi precedida de um estudo de intenções pedagógicas, revelou os modos, frequências e acessos destes jovens a diversos artefatos e experiências estéticas, conseguindo investigar a partir de categorias amplas da estética sua sensibilidade cotidiana, por meio de seus

espaços, experiências, estilos de vida, corporalidades, mediações e consumo cotidiano e virtual, contribuindo assim para reflexões acadêmicas, educacionais, culturais e políticas de interesse da administração municipal, sobre o consumo estético juvenil.

**Palavras-chave:** estética; juventude; consumo; identidades culturais; estilos de vida; rituais e mediações cotidianas.



## Inquietudes, objeto y contexto

Los campos de producción y consumo estético-cultural, en un contexto pedagógico y formativo, se convirtieron en la primera fuente de demarcación de esta investigación, cuyo objetivo es la comprensión de subjetividades estéticas y sensibles en los jóvenes que, para este caso particular y, dadas las necesidades y oportunidades de aplicación en un territorio y población específica, se observaron a la luz de componentes y categorías generales, que permitieron mejorar la relación comprensiva y pedagógica entre los estudiantes, el profesor y la institución educativo elegidos para el caso de estudio. La pregunta de investigación se sitúa en el campo de la educación estética e indaga por las formas de apropiación estética por parte de un grupo particular de jóvenes en la ciudad de Medellín (Colombia) entre los años 2020 y 2021, durante la pandemia del COVID-19, un contexto diverso y problemático identificado en el Colegio CASD de Medellín (Colombia) con estudiantes de noveno, décimo y undécimo, por las barreras de acceso que impuso al consumo sociocultural, fracturando así las identidades y subjetividades estéticas de los jóvenes estudiados.

Indagar sobre los productos estéticos y culturales que consume un grupo de jóvenes, permite entre otras cosas, corroborar o descubrir nuevas teorías e hipótesis sobre el abordaje pedagógico estético en la apropiación educativa y cultural en contextos institucionales de formación comprensiva estética, anclados a las condiciones particulares concretas del objeto poblacional de estudio. En el barrio Pedregal en límites con el barrio castilla en Medellín, se conoce al Colegio como el CASD, una institución de educación preescolar, primaria, básica y media técnica. El segmento poblacional elegido para este estudio fueron jóvenes entre 14 y 18 años que cursan los grados 9, 10 y 11<sup>1</sup>.

1. El trabajo etnográfico se realizó en abril de 2021 a través de video-entrevistas y de una encuesta grupal aplicada por el autor a 70 jóvenes de la institución educativa. Por tratarse de menores de edad se siguen los protocolos de confidencialidad que impiden ofrecer información personal detallada sobre las personas entrevistadas.



Saber cómo sus cotidianidades de consumo estético se relacionan, dialogan o conversan con algunas teorías estéticas en la contemporaneidad, se convierte en la oportunidad de afianzar y cualificar saberes en los campos de estudio del consumo estético juvenil. Dado que definir la estética como concepto, se vuelve problemático la mirada se ubicó en una forma de la estética aplicada, que conversa con la cotidianidad de los juegos y consumos en la cultura de una población que permanentemente es reflejo de cambio y constitución de nuevas subjetividades en la sociedad, orientada en importante medida por los campos semióticos de apropiación y reproducción de prácticas de expresión artística, estética y de consumo. Situación que a la luz de la sociedad de consumidores configura unos modos particulares de habitar la cultura y consumir, gastar y gozar de los dispositivos de identidad, sensibilidad y sentido.

Tampoco se puede soslayar la relevancia de los medios y artefactos digitales contemporáneos, como elementos puente de mediación, instalación y configuración de nuevas corporalidades y disposiciones sensoriales, sujeta a los objetos inteligentes y las redes virtuales mundiales, que se valen de los estilos y estéticas de lo confortable para moldear las culturas. En un contexto de capitalismo cultural, bajo el que se encuentra hoy la sociedad, los fenómenos de consumo estético-cultural en los jóvenes, el “determinismo tecnoeconómico es una realidad que marca la vida (...) como para que existan leyes de estructura del mundo material (...) que rigen el comportamiento de los individuos con respecto a ellos mismos”<sup>2</sup> Las emociones estéticas en los procesos de consumo intervienen en la decisión de consumo, de ahí que las semióticas de la publicidad y el mercadeo comprendan que el “código de las emociones estéticas está basado en propiedades biológicas comunes al conjunto de los seres vivos”<sup>3</sup>. Indagar por algunas tendencias y preferencias de consumo estético prevalentes en la contemporaneidad, con el foco puesto en los contextos juveniles barriales y las instituciones de educación secundaria de la ciudad, se vuelve fundamental para la comprensión de sus hábitos y prácticas de consumo estético-cultural.

La pregunta de investigación ubica al campo estético, desde una mirada amplia, que supera la visión restringida de los consumos estéticos centrados en las obras de arte con sus academias, museos e instituciones tradicionales; una visión de espectro expandido, transcultural y con raíces en la vida cotidiana, analizando también los modos en que se modifican algunos de estos consumos, referidos

2. André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971), 147.

3. Leroi-Gourhan, *El gesto*, 267.



a las expectativas e imaginarios de quienes las apropián; en razón del estar situados en el contexto cultural tecnoeconómico multimedial en el mundo. El estado de situación sobre este tipo de investigaciones es moderado y diverso en sus características particulares. El presente trabajo dialogó con varias investigaciones que se preguntan por las tendencias y preferencias de consumo estético en los jóvenes, así como por la comprensión de la obsolescencia de los signos, los sentidos, significados y significantes<sup>4</sup>. Respecto a estos estudios, el presente trabajo enriquece y abre más caminos al diálogo, producción y generación de nuevas teorías y saberes estéticos aplicados, desde una perspectiva cotidiana. Algunos de los estudios encontrados sobre juventud están muy dirigidos hacia una perspectiva política y económica, mientras que aquí se privilegia la atención al comportamiento, experiencias de lo sensible y, comprensión de subjetividades e identidades culturales en los modos de vivir y consumir la vida, siendo estos el principal foco de observación para esta investigación. Para lograr tal fin fue necesario aprovechar algunos conceptos fundamentales de la tradición estética que permitieron situar al campo de estudio elegido, referido a las experiencias de consumo juvenil, con un análisis de estructuración y desarrollo investigativo para los estudios estéticos y culturales en contexto.

## Estética: un concepto resbaladizo

“En el universo del utilitarismo (...)  
 un martillo vale más que una sinfonía,  
 un cuchillo más que una poesía...”<sup>5</sup>

Hablar de consumos estéticos en un grupo específico de jóvenes lleva al encuadre y ubicación teórico-conceptual de las categorías de exploración y análisis. La

4. Héctor-Rolando Chaparro-Hurtado y Claudia-Maritza Guzmán-Ariza, “Jóvenes y consumo cultural. Una aproximación a la significación de los aportes mediáticos en las preferencias juveniles”, *Anagramas: Rumos y sentidos de la comunicación* 15, no. 30 (2017): 121-142, <https://doi.org/10.22395/angr.v15n30a6>; Carlos-Mauricio González-Posada, et al., “El ideal estético en jóvenes de Medellín: percepciones desde algunas prácticas de estética corporal”, *Educación Física y Deporte* 30, no. 2 (2011): 597-604, <https://doi.org/10.17533/udea.efyd.11318>; Dionicio Martínez-Moreno y Jhon-Jairo Villorina-Regino, “La sociedad de consumo en la conformación de las subjetividades juveniles en la Institución Educativa Fe y Alegría Las Américas” (tesis de maestría, Universidad de San Buenaventura, 2015); Carlos-Mario Sánchez-Pizarro, “Prácticas de consumo audiovisual en internet en estudiantes universitarios de la ciudad de Medellín (UPB, UDEA, POLÍTÉCNICO JIC, UDEM, EAFIT)” (tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana, 2013); Edwin Montes, “Jóvenes: estéticas, tendencias y consumos” (documento de trabajo, Pontificia Universidad Javeriana, S.f.), [https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/69517/4\\_1.pdf/b209940f-2157-4f31-855f-d5acd85c94c4](https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/69517/4_1.pdf/b209940f-2157-4f31-855f-d5acd85c94c4)

5. Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil: manifiesto* (Barcelona: Acantilado, 2017), 12.



estética como campo de estudio solo fue nombrada propiamente, hasta el siglo XVIII por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), momento en el que adquirió su propio estatuto epistemológico. Immanuel Kant abrió los primeros debates al situar la estética en un terreno de expansión donde su estudio no solo se ocuparía por pensar la obra de arte, sino de reflexionar la sensibilidad completa, con sus sensaciones y percepciones en relación con la naturaleza, la cultura y la vida cotidiana, trasladando la reflexión estética desde los objetos, hacia el sujeto. Sin embargo, en palabras de Katya Mandoki “la estética como disciplina no ha definido claramente su objeto de estudio”<sup>6</sup>. En la estética lo que predomina son tendencias filosóficas, es decir, que podría ubicarse como una rama de la filosofía, sin embargo, es necesario construir un cuerpo de análisis interdisciplinario basado en metodologías integradoras sobre el fenómeno estético completo.

La estética se refiere a cierto tipo de fenómenos particularmente resbaladizos y difíciles de definir por el procedimiento filosófico tradicional de razones necesarias y suficientes, difíciles de ubicar en tanto disciplina especializada u objeto multidisciplinario, y difíciles de distinguir de campos afines como la teoría del arte (...) lo que es posible demarcarla –así sea con brocha gorda– por sus orillas borrosas.<sup>7</sup>

Desvelando la construcción y desarrollo de identidades y vínculos sociales en los campos semióticos de los juegos de la cultura; la estética cubre diversos ámbitos de la experiencia humana, desde la relación con el arte y los objetos estetizados, pasando por las tecnologías, lenguajes, o artesanías aplicadas que adoptan criterios en función del gusto socialmente predominante, hasta las interacciones donde intervienen todos los sentidos, el cuerpo y el sensorio, con las experiencias expandidas de lo sensible. La estética, vista en esa relación del sujeto-objeto, cultura-naturaleza, configura la base de este trabajo y retoma su definición como algo que “se trata sobre todo de buscar la armonía entre la sensibilidad, la pasión y la razón, de conciliar el dualismo fundamental del hombre constituido por naturaleza y por cultura”<sup>8</sup>.

Ahora, este concepto de estética, ubicado en una perspectiva de lo cotidiano y, en conversación con el fenómeno contemporáneo del consumo y el capitalismo cultural y artístico, se explorará desde las teorías de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. Estos autores hablan de cuatro etapas, momentos de desarrollo del concepto de

6. Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2006), 13.

7. Mandoki, *Estética cotidiana*, 17.

8. Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?* (Barcelona: Idea Book, 1999), 20.



la estética, hasta llegar a las teorías actuales: “Estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética (...), en un nuevo modo de funcionamiento que explota racionalmente y de manera generalizada las dimensiones estético-imaginario-emocionales”<sup>9</sup>. En estas cuatro etapas de la estetización del mundo, se refieren a ella como un fenómeno que inicialmente estaba centrado en la artistización ritual, luego como una estetización aristocrática, posteriormente como la estetización moderna del mundo y finalmente, como la era transestética.

La artistización ritual está ligada a lo que se podrían llamar las artes primitivas, que estaban principalmente vinculadas a fines rituales. Sus expresiones estéticas no eran autónomas o aisladas, sino que guardaban íntima relación con sus sistemas de organización religiosa, mítica, mágica, social y sexual. Es decir, “la estructuración social y religiosa es lo que ordenó en todos los aspectos el juego de las formas artísticas”<sup>10</sup> y en estas sociedades las prácticas estéticas están profundamente determinadas por sus funciones culturales y sociales rigiéndose por reglas muy precisas. En estas sociedades las convenciones estéticas, la organización social y lo religioso aparecen estructuralmente integrados e indiferenciados. Reflejando la organización del cosmos, ilustrando mitos, expresando la esencia de la tribu, del clan, del sexo, pautando los momentos importantes de la vida social. Así las máscaras, los peinados, las pinturas del rostro y del cuerpo, las esculturas, las danzas tuvieron ante todo una función y un valor ritual y religioso.<sup>11</sup>

En la estetización aristocrática que viene de la antigüedad clásica, pasando por la edad media y propagándose hasta el siglo XVIII, se representa la modernidad estética, donde el artista está separado del artesano, y es considerado como genio. El arte es concebido en el sentido moderno porque se aplica a todas las bellas artes, donde las obras están en función de públicos adinerados e instruidos. Fue el momento donde la autonomía del arte inició su marcha. Aparece la moda y sus juegos de elegancia, con los tratados de buenas maneras. Las iglesias en el Barroco se recargan de fachadas esculturales; los castillos de la aristocracia se caracterizaban por su elegancia y estilo, “el embellecimiento de las ciudades se convierte en objetivo político importante”<sup>12</sup>. Están anclados los ideales de

9. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015), 5-6.

10. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 7.

11. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 8.

12. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 9.



armonía y proporción, elegancia, refinamiento y gracia formal, “la laicización de cierta cantidad de valores han hecho posible un proceso elitista de estilización de las formas, de estetización de las normas de vida y de los gustos”<sup>13</sup>. En el corazón de las sociedades aristocráticas ha nacido una primera forma de sociedad estética.

En la siguiente etapa propuesta y definida como la estetización moderna del mundo comienza a organizarse la relación entre arte y sociedad, que se expandió hasta los siglos XVIII y XIX, liberándose de los poderes religiosos y de la nobleza; allí el arte alcanza su soberanía, sosteniéndose en las academias, los museos, los teatros. El campo artístico al quedar liberado comienza a adquirir una nueva dependencia económica, asociada a las leyes del mercado. Paradójicamente el arte, en su emancipación y desprecio por el dinero y el mundo burgués, en esta época comienza a constituirse en un arte comercial. Y es en esta etapa donde se instala la oposición entre el arte y lo comercial, la cultura y la industria, el arte elitista y la cultura de masas, las vanguardias y las instituciones. “Se atribuye al arte el poder de hacer conocer y contemplar la esencia misma del mundo (...) designando un poder espiritual laico”<sup>14</sup> con el museo como el templo de esta laicidad, de un más allá de la vida corriente:

Nada hay más elevado, más precioso, más sublime que el arte, el cual permite, gracias al esplendor que produce, soportar la fealdad del mundo y la mediocridad de la vida. La estética ha sustituido a la religión y a la ética.<sup>15</sup>

El arte se apropió el derecho de estetizarlo todo y de transformarlo en obra de arte, pero la era democrática hizo posible afirmar la igualdad y la misma dignidad estética entre los temas. El arte moderno impone una ilimitada dinámica de estetización del mundo, y con ello excediendo los horizontes hacia su nacimiento en nuevas utopías, como las de querer transformar la realidad, las condiciones de vida y las mentalidades como una fuerza política, considerando incluso la proclama de Tatlin de que “el arte ha muerto”. De esta situación se deriva la superioridad de los valores materiales y la técnica, por sobre los valores estéticos. Reduciendo el arte a lo bello decorativo y considerándolo solo importante a lo bello funcional, “la estética del ingeniero debe poder reorganizar en un ‘diseño total’ la integridad del entorno cotidiano de las personas”<sup>16</sup> y que el arte responda solo a necesidades prácticas y con costes mínimos para las personas.

13. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 10.

14. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 11.

15. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 12.

16. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 13.



Por un lado, se encuentra el arte puro y radical, del arte por el arte, despojado de todo utilitarismo y, por otro, el proyecto del arte revolucionario, para el pueblo, que sea útil, y que se haga sentir en los menores detalles de la vida cotidiana; pero como proyectos modernistas fracasaron. Después de la segunda guerra mundial con los principios fordiano-tayloristas del mundo industrial instalados, y con un paisaje siniestro y deshumanizado, se allana parte del camino hacia una etapa de estetización soportada en las industrias culturales nacientes, desencadenando una dinámica de creación, producción, circulación y consumo estético a una escala mayor; impulsando una sociedad de consumo y una cultura estética de masas, donde “el universo industrial y comercial ha sido el principal artesano de la estilización del mundo moderno y de su expansión democrática”<sup>17</sup>.

En la transestética se revela parte de las dinámicas del consumo estético y el triunfo del capitalismo artístico en la comercialización e individuación extrema, con la estetización de los mercados de consumo, como una especie de “hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente”<sup>18</sup>, en el que el capitalismo artístico ha creado un creciente imperio transestético, “un ideal estético de la vida centrado en la búsqueda de sensaciones inmediatas, de placeres de los sentidos y de novedades, la diversión, la calidad de vida, la invención y la autorrealización”<sup>19</sup>.

Como producto de comprensión de este estudio, la estética se define como un campo conceptual interdisciplinar de reflexión orientado a identificar, comprender e interpretar, rasgos, aspectos o dimensiones de la experiencia humana sensible, social y culturalmente mediada de los individuos. En este sentido, la estética implica una relación del individuo con la sociedad, la naturaleza y la cultura, desde la cual conforma sus propias subjetividades e identidades, en un contexto determinado. La estética alude a un modo de entender, las formas de habitar sensiblemente el mundo y las interacciones entre los individuos. Para el caso de los modos de acceso y consumo estético-cultural de los jóvenes, es importante indagar por estas concepciones e identidades.

17. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 15.

18. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 15.

19. Lipovetsky y Serroy, *La estetización*, 18.



## Juventudes e identidades culturales

Para Aristóteles el carácter de la juventud se opone al de la vejez. Los viejos, por el hecho de haber vivido mucho y cometido errores, son más desconfiados, se conforman con lo necesario para vivir, sin desear cosas grandilocuentes. En la vejez se tiende a ser frío y cobarde, se vive y actúa por cálculo racional, por lo que es conveniente; contrario al talante y el desarrollo de la virtud juvenil; ellos, los viejos, con una inclinación a la queja, precisamente lo opuesto a la risa. Para el caso de la madurez, el carácter es de un talante intermedio, entre el ser joven y el ser viejo “siendo moderados con la valentía y valientes con la moderación (...) ya que los jóvenes son valientes y licenciosos y, los viejos moderados y cobardes”<sup>20</sup>.

Los jóvenes están en el presente, los adultos pensando en el presente y el futuro. Y los viejos están en el pasado. Para los jóvenes las pasiones humanas son reveladoras de subjetividades y sensibilidades que los constituyen. Los jóvenes son seres propensos a la materialización de sus deseos y pasiones, lo que en primera instancia los hace dóciles y volubles, que se hartan pronto de sus pulsiones. Viven llenos de esperanza, porque la espera hace parte del futuro, ellos tienen más futuro que pasado, son ingenuos y fáciles de engañar por la falta de experiencias propias de vida: “Todo lo hacen en exceso: aman en exceso, odian en exceso y proceden igual en todo lo demás; creen que lo saben todo y son obstinados en todas sus afirmaciones”<sup>21</sup>.

Para Carles Feixa la categoría juventud abarca un tramo amplio, que incluye a todos sus géneros desde los 12 a los 35 años<sup>22</sup>. Este es un concepto que se ha venido ampliando por las dinámicas particulares de cada cultura y sus marcos de legalidad, pero lo que más llama la atención de los jóvenes son precisamente sus prácticas sociales y culturales; ya que al estar entre la infancia y la adultez participan de un proceso de permanente cambio y resignificación, un palimpsesto experiencial<sup>23</sup>.

La idea moderna de juventud según Feixa (2014), deriva, en primer lugar, de la figura del niño salvaje: Tarzán, un personaje inventado en 1912 por Edgar Rice Burroughs y basado en el estudio del sujeto salvaje de Rousseau a finales del siglo XVIII; una idea que perduró hasta mediados del siglo XX extendiendo para esta época las preguntas por la relación entre naturaleza y crianza, una naturaleza definida por perspectivas biológicas o la educación, un buen salvaje que se tiene que civilizar.

20. Aristóteles, *Retórica*, intr. trad. y notas de Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999), 86.

21. Aristóteles, *Retórica*, 380.

22. Carles Feixa, *De la generación @ a la # generación: juventud en la era digital* (Barcelona: NED, 2014).

23. Jesús Martín-Barbero, *Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto* (Madrid: NED, 2017).



Posteriormente se expone la figura del eterno adolescente, Peter Pan. Este mito surgió en la posguerra y fue teorizado por los ideólogos de la contracultura y la ruptura generacional de 1968, convirtiéndose en el relato hegemónico de la juventud para la segunda mitad del siglo XX al estar en cierta sintonía con la sociedad de consumo y del capitalismo maduro. Un sujeto joven revolucionario, mostrado como héroe consumista, que se rebela contra la sociedad adulta, resistiéndose a formar parte de las estructuras instituidas “creando espacios-tiempo de ocio -comerciales o alternativos- donde (...) puedan vivir provisionalmente en un paraíso”<sup>24</sup>.

Finalmente se incluye la metáfora del joven androide con Blade Runner, una obra que emerge a fines del siglo XX y se proyecta como el modelo hegemónico de juventud para el siglo XXI. Este fue teorizado por los ideólogos del ciberespacio y la cibernetica, quienes exploran la fusión entre inteligencia artificial y experimentación social, intentando “exportar al mundo del adolescente, sus sueños de expansión mental, tecnologías humanizadas y autoaprendizaje”<sup>25</sup>. Aquí los jóvenes aparecen como seres artificiales, mitad robot y mitad humanos, algo que se viene allanando con la invasión de los dispositivos móviles en todas las esferas de la cotidianidad, como un cuasi-apéndice del cuerpo, pasando de una cultura visual a una multimedia y transmedial.

Los jóvenes tienen la capacidad de potenciar nuevos imaginarios, nuevas formas de sentir y pensar, los cuales en el marco de sus subjetividades e identidades tienen una relevante sincronía con el sensorium –refiriendo a Walter Benjamín– al aportar los nuevos modos de percibir, de sentir y relacionarse con el tiempo y con el espacio; nuevas formas de reconocerse y juntarse; un palimpsesto, una huella en la que el pasado borrado, emerge fuertemente, y aunque borroso, produce las entrelíneas que escriben el presente.

La identidad de los jóvenes puede percibirse desde la metáfora del palimpsesto, es decir, una forma de construcción identitaria marcada por cuatro “trayectos” que se superponen en la realidad: la devaluación de la memoria, entiéndase por ello la destrucción de la memoria de nuestras ciudades y de la acelerada obsolescencia de los objetos cotidianos (...); la hegemonía del cuerpo, ya que el cuerpo emerge como sustrato a la vez de una estetización y una erotización generalizada que devalúan el mundo del trabajo (...) la empatía tecnológica, rasgo que marca nuevas formas de visualidad, de lectura y de percepción de la

24. Feixa, *De la generación*, 29.

25. Feixa, *De la generación*, 30.



realidad organizada y tejida por las gramáticas tecnoperceptivas de la visualidad electrónica (...) y, por último, la contracultura política que sirve o busca erosionar los discursos hegemónicos que oponen goce a trabajo, inteligencia a imaginación, oralidad a escritura, modernidad a tradición.<sup>26</sup>

Los jóvenes son una ciudadanía de raíces móviles, movilizan las tradiciones, transitan como un fluido en contradicción con los arraigos, porque el mundo comienza al otro lado del barrio, donde ellos pueden conjugar el mundo móvil con la raíz, al elegir y pertenecer a una comunidad particular, a un territorio, “los pueblos no pueden construir el futuro sin memoria, pero en los momentos en que arrecian los cambios no es extraño que sean los jóvenes quienes más los sientan y lo expresen”<sup>27</sup>. El joven adolescente sería entonces como una especie de nuevo sujeto revolucionario; sin embargo, la sociedad de la información con sus medios y ritualidades crean subjetividades e identidades, lo cual implica la constitución, instalación y configuración de fenómenos estéticos del consumo de productos culturales. De ahí que nuestro análisis profundizará los conceptos de consumo, ritualidades y mediaciones estéticas de lo cotidiano.

La población objeto de estudio se encontraba en un contexto de formación escolar. La escuela es ese lecho de Procusto donde los jóvenes son sometidos a un dispositivo, un aparto molde, que concentra su accionar en la responsabilidad de educar y realizar la transferencia cultural a las nuevas generaciones. Pero el arte-facto escuela viene cambiando hoy en medio de las resistencias institucionales: hoy los jóvenes habitan prevalentemente la virtualidad, sobre todo después de la pandemia. Mediante el teléfono móvil acceden a todo el mundo; con el GPS, a todas partes; y con internet, a todo el saber.

Hoy se busca que los chicos/as aprendan a la manera tradicional, es decir, en un espacio métrico, una escuela, un aula, un cuarto o cubículo; un campus, un auditorio, en espacios para la concentración de personas; y estos son aparatos muertos en el horizonte de lo virtual, entonces hay que otra vez los métodos de enseñanza. El espacio del aula se dibujaba antes como un campo de fuerza cuyo centro de gravedad se encontraba en el estrado, en el punto focal de la cátedra, literalmente un PowerPoint [punto de poder]

26. Definiciones de Jesús Martín-Barbero según Gerardo Ciancino, “Jóvenes entre el palimpsesto y el hipertexto”, *InMediaciones de la Comunicación* 14, no. 2 (2019): 331, <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/2939>

27. Martín-Barbero, Jóvenes. Entre, 30.



(...) Los cuerpos pueden salir de la caverna, donde la atención, el silencio y las espaldas dobladas estaban atados a las sillas como cadenas (...) se movilizan, circulan, gesticulan, gritan, se interpelan, intercambian de buen grado lo que han encontrado en sus bolsillos (...) los Pulgarcitos, antes prisioneros, se liberan de las cadenas de la caverna multimedularia que los ataban, inmóviles y silenciosos, a sus lugares, mudos y con el culo pegado a la silla.<sup>28</sup>

## Consumos y ritualidades cotidianas

El consumo desde una perspectiva semiótica, el campo que estudia los signos, sus procesos y modos de interpretación y apropiación en las dinámicas culturales de las acciones orientadas a satisfacer las necesidades y deseos humanos, se encuentra hoy direccionado por semiósferas que reproducen los modos de acumulación y circulación simbólica y sígnica, a través de los medios globales de comunicación, publicidad y propaganda. Este consumo está inmerso en un semiocapitalismo, como estadio que coopta los imaginarios simbólicos, con un fin económico y, sujeto a las lógicas del mercado, donde los objetos-signo son mercancías en un sistema de producción económico-ideológico, que opera con las herramientas e instrumentos de estimulación de la demanda, como los grandes operadores y reproductores de prácticas y hábitos de consumos culturales.

En este escenario los sujetos de consumo se vuelven objetos de consumo; con estilos de vida que obedecen a necesidades humanas, haciendo del mismo acto del consumo, productor de esas necesidades y deseos s. Consumir es una actividad que realizamos todos, según un consenso social que ha operado toda reestructuración ideológica de los valores y las costumbres. Así como las sociedades medievales encontraban su equilibrio apoyándose en dios y en el diablo, la nuestra se sostiene buscando apoyo en el consumo.

La producción capitalista enajena a la sociedad de su propia facultad para fijar sus necesidades, porque el consumo siempre precisa de razones o más bien de coronadas, que no se agotan en lo material y lo funcional de los bienes. Estos productos apelan a valores, abstracciones, sensaciones y fantasías inmateriales, que interviene en diferentes poblaciones consumidoras, segmentadas según criterios demográficos, de clase social, estilos de vida y particulares formas y orientaciones de comunicación e interacción cultural. El consumo de un producto se hace un hecho cuando guarda un sentido para el consumidor –en este caso para los jóvenes– integrándose en alguna parte de sus historias de vida o generándoles una:

28. Michel Serres, *Pulgarcita* (Barcelona: Gedisa, 2014), 58-60.



La función fundamental de la marca es la construcción de las vivencias en la vida del consumidor en el interior de un marco de referencias narrativas dentro del cual dicho consumidor pueda vivir sus actuaciones, decisiones, motivaciones, metas, relaciones, creencias, pasiones, etc. como gratificantes, beneficiosas y dotadas de sentido pleno.<sup>29</sup>

Desde esta perspectiva el consumo hace parte de un mito, de una especie de narcisismo colectivo, donde el pueblo se mira al espejo a través de su opinión pública ya orientada por los signos, buscando modelos de contemplación de su propio reflejo, fábricas de identidad que atribuyen experiencias sensoriales o emocionales, adjudicadoras y determinantes de características en la personalidad socialmente aceptada y reconocible. Se trata de que el consumidor, a través del acto del consumo, a través del contrato y el contacto con la marca, se viva a sí mismo como el protagonista de un relato que le gratifica y le beneficia en su imaginario de apropiación del objeto. Por ello la marca de un producto no marca al producto, más bien, marca al sujeto consumidor como miembro del grupo.

Hoy los jóvenes están inmersos en una economía del deseo, convirtiéndose en mercancía. Sus cuerpos están sumergidos en un océano de signos que termina por constituirlos y convertirlos a una hiperrealidad en la que todos flotan como signos marcas en la biosemiosfera. Aunque las necesidades culturales también son el producto de la crianza y la educación; los consumos como actividades del gasto están impregnados de ritualidades, experiencias personales y sociales; convertidas hoy en industria: “El sentido fundamental del consumo consiste entonces en comprender que hay un auténtico terrorismo del signo que funciona de manera totalitaria”<sup>30</sup>. La condición humana –y con ella la de los jóvenes– en la era del consumo global se encuentra expuesta a la flexibilización de los vínculos afectivos, por experiencias emocionales de mayor bienestar, por una supuesta calidad de vida, soportada en imaginarios, símbolos y marcas de autenticidad e inmediatez en la comunicación.

Caminar entre las ritualidades y mediaciones cotidianas significa transitar por el espacio, tiempo, cuerpo y lenguaje; por los territorios, sensibilidades, experiencias e intercambios, que devienen en costumbres, hábitos y estéticas de

29. Xavier Ruiz-Collantes, “Marcas para vender historias para vivir. Marca, narración y sentido”, en *Estrategias globales: publicidad, marcas y semiocapitalismo. Designis 17*, coords. Antonio Caro y Carlos A. Scolari (Buenos Aires: La Crujía, 2011), 62, <https://www.designisfels.net/publicacion/i17-estrategias-globales-publicidad-marcas-y-semiocapitalismo/>

30. Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras* (Madrid: Siglo XXI, 1974).

consumo. Allí, la corporalidad se podría definir como el primer canal o dispositivo de mediación en la cotidianidad. Porque el cuerpo está siempre en el origen de la experiencia estética:

El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integra todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que (...) contribuye a producir.<sup>31</sup>

En este momento cultural ambientado en drones, redes sociales, videos virados y selfis, se celebra el advenimiento de estilos de vida más eclécticos y cosmopolitas, producto de la intensidad de los mecanismos de mundialización cultural y del valor en alza del consumo de experiencias.<sup>32</sup>



Las experiencias de la vida cotidiana ocurren orgánicamente y los ritmos aquí también son creadores de espacio y tiempo, de rutina y de progresos, en los que toda experiencia se referencia inicialmente en los soportes del cuerpo. Son formas, valores y ritmos generadores de estilos nativos: “El estilo étnico podría pues definirse como la manera peculiar a una colectividad de asumir y marcar las formas, lo valores y los ritmos”<sup>33</sup>. Prácticas constituyentes de los sistemas de vida y supervivencia en los sujetos que resuelven así sea en la temporalidad las necesidades de consumos estables, y que permanecen:

Las prácticas elementales constituyen los programas vitales del individuo, todo lo que en los gestos cotidianos interesa su supervivencia como elemento social: *habitus* corporal, prácticas de alimentación o de higiene, gestos profesionales, comportamiento de relación con los próximos. Estos programas cuyo fondo es inmutable, se organizan en cadenas de gestos estereotipados, cuya repetición asegura el equilibrio normal del sujeto en el medio social y su propia comodidad psíquica en el interior del grupo.<sup>34</sup>

31. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* Précédé de “Trois études d'ethnologie kabyle” (París: Librairie Droz, 1972), 178.

32. Rosario Radakovich y Ana Elisa Wortman, coords., *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias* (Buenos Aires: Teseo, 2019), 13, [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191024041031/Mutaciones\\_del\\_consumo.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191024041031/Mutaciones_del_consumo.pdf)

33. Leroi-Gourhan, *El gesto*, 274.

34. Leroi-Gourhan, *El gesto*, 227.



Mandoki también se refiere al fenómeno estético de las ritualidades y las mediaciones cotidianas, a través de los conceptos de semiosis y estesis, con los cuales define el trance del espacio-tiempo en el territorio simbólico de la imaginación y lo físico de la corporalidad. Sin el espacio tiempo no hay posibilidad de concebir la vida cotidiana, sin el juego de la cultura, no hay estesis, ritualidad; no hay estesis sin semiosis en la urdimbre de la vida cotidiana. La estesis reside en la subjetividad, en el lugar de exposición al mundo, y se da en la condición de posibilidad en tres fases: individualidad, identidad y rol. Estas fases de la subjetividad (individualidad, identidad, rol) y los umbrales de la percepción (sensación, discernimiento y contemplación) juegan un papel fundamental en lo que configuran las ritualidades y las mediaciones de la cotidianidad: “Cuando un evento semiótico simboliza más allá del símbolo y significa más allá del signo, rebasándose a sí mismo, ocurre la estesis. Como lo señaló Bataille (1987): para fecundar un solo óvulo el falo eyacula un exceso de esperma”<sup>35</sup>.

Hoy los medios digitales suponen un salto cuántico de poder e influencia en los procesos de consumo y apropiación cultural para las diversas poblaciones, en especial para los jóvenes, con sus prácticas, hábitos y costumbres observadas. De allí la decantación por categorías y macrocomponentes de análisis e indagación de sus comportamientos referidos a los consumos estético-culturales. A continuación, se expondrán las rutas de cuestionamiento y resultado que permitieron conocer algunas de estas preferencias y tendencias hacia algunos productos culturales a los accede esta población en el caso estudiado.

## Campos, hallazgos y reflexiones en el Colegio CASD Medellín, Colombia (2020-2021)

La investigación aplicada a las estéticas del consumo juvenil en el caso puntual de estudio tuvo una ruta metodológica que transitó desde una reflexión semántica hacia una pragmática, buscando poner en diálogo la teoría con la realidad, en este caso las realidades de consumos estéticos-culturales de un grupo de jóvenes de Medellín, matriculados en los grados 9, 10 y 11 en la Institución Educativa CASD José María Espinosa Prieto del barrio pedregal y con edades entre los 14 y 18 años. La reflexión semántica se refirió a la exposición de las significaciones conceptuales alrededor del campo de investigación, indagando sobre conceptos como la estética, la juventud y el consumo para llevar estas significaciones a

35. Mandoki, *Estética cotidiana*, 136.



diálogos con la realidad práctica, es decir, a una reflexión pragmática, porque propuso el estudio de la relación de estos conceptos con la cotidianidad, en este caso, poner a conversar las teorías estéticas del consumo con los hábitos, prácticas y ritualidades del consumo de un grupo de jóvenes de Medellín (Colombia).

El enfoque de estudio fue fundamentalmente cualitativo y de base etnográfica, con observación situada, aplicación de cuestionarios, encuestas, entrevistas y grupos focales. El investigador al ser docente del área de artística en la institución educativa mencionada, se permitió la posibilidad de integrar y comprender en carne propia las dinámicas de consumo del grupo de jóvenes, así “la participación pone el énfasis en la experiencia vivida por el investigador, apuntando su objetivo a estar adentro”<sup>36</sup>; con lo que se pudo contrastar y corroborar de este ejercicio la tesis sobre los productos estético-culturales a los que accede este tipo de población en la ciudad:

El único medio para acceder a esos significados que los sujetos negocian e intercambian, es la vivencia, la posibilidad de experimentar en carne propia esos sentidos (...) Y si un juego se aprende jugando, una cultura se aprende viviéndola. Por eso la participación es la condición sine qua non del conocimiento sociocultural.<sup>37</sup>

Desde el 2019 a través de los encuentros de clase, el autor realizó permanente observación situada a través del diario de campo pedagógico, el cual posteriormente alimentó con la maduración vivencial y experiencial de una serie de preguntas aplicadas a modos de cuestionarios y grupos focales, reflejando patrones de consumo. Los resultados finales de este estudio se produjeron en medio la pandemia de COVID 19, fenómeno que afectó directamente las formas de relación entre los diferentes actores de la ciudad y el barrio. Sin embargo, siempre se mantuvo un contacto permanente con el grupo de estudio, y se pudo profundizar en sus prácticas a través de múltiples encuentros presenciales y virtuales de clase, una etnografía como soporte de comprensión de un problema teórico-estético y cultural, que se inquieta por los modos del consumo cultural en el pensar, sentir, hacer y vivir de los jóvenes.

Los campos de análisis producidos y decantados en este estudio posterior a los ejercicios de observación situada, la aplicación de cuestionarios y grupos focales fueron producto de las experiencias de intercambio etnográfico con los jóvenes

36. Rosana Guber, *La etnografía: método, campo y reflexividad* (Bogotá: Norma, 2001), 22.

37. Rosana Guber, *La etnografía*, 29.



y, del diálogo y contrastación con algunas de las teorías de consumo estético. Los componentes a los que se llegó fueron los siguientes: primero, espacios, experiencias y estilos; segundo, corporalidad y consumos cotidianos; tercero, mediaciones y consumos virtuales. El primer campo de análisis indagó por el tiempo libre en este grupo de jóvenes, sus lugares favoritos, rituales de encuentro, el vestuario, la imagen y algunos de sus referentes culturales. El segundo campo de análisis indagó los objetos que acompañan la corporalidad, lo que ellos consideran como experiencias placenteras a través de los sentidos (vista, audición, gusto, olfato, tacto), cuál de ellos usan más, y algunas preferencias artísticas cotidianas con la música, el cine, los libros, los videojuegos, la danza, entre otros. El tercer y último componente de análisis observó las preferencias entre lo virtual y lo presencial, las redes sociales, las actividades de ocio más elegidas en el uso del celular y los tiempos de gasto en estas actividades. A continuación, se expondrán los patrones y tendencias por cada componente según la observación, cuestionamiento y diálogo con el objeto de estudio.

### Espacios, experiencias y estilos: preferencias y tendencias de consumo cultural sobre:

- El tiempo libre → ver series, películas, novelas o documentales.
- Los espacios de casa → habitación y la sala.
- Los espacios del barrio → cancha, unidad deportiva o gimnasio.
- Las actividades con amigos → en casa (comer, cine, fotos, guitarra, maquillaje).
- Los objetos corporizados → anillos, aretes, relojes, manillas y collares.
- Los estilos de vida → deportiva, fresca y saludable.
- Referentes → Ninguno.

### Corporalidad y consumos cotidianos: preferencias y tendencias de consumo cultural con respecto a:

- El dispositivo más frecuente → celular.
- Las experiencias placenteras → experiencias familiares y hogar.
- El sentido más usado → vista y audición.
- La actividad artística → música y videojuegos.
- El género de literatura → fantasía y ciencia ficción.
- El género de música → pop y crossover.



- El género de danza → urbano, *break dance*, capoeira y *ska*.
- El género de cine → acción y crimen.

## Mediaciones y consumos virtuales: preferencias y tendencias de consumo cultural en:

- Las formas de encuentro → presencial.
- Las redes sociales más frecuentes → WhatsApp y Facebook.
- La actividad en el celular → chat (amigos, pareja y familia).
- El tiempo gastado → De 6 a más horas.
- Prevalencia de edades → 16 y 17 años.

Como se observa los jóvenes se adentran a una inmensa diversidad de consumos, y los dispositivos móviles son un elemento central, incluso desde la niñez. Los adolescentes están expuestos a los algoritmos de las redes sociales e internet que buscan crear perfiles de producción y consumo hacia rutas particulares de estilos y estéticas de vida, los cuales refuerzan e impulsan la actividad de las marcas y los artefactos semióticos de la publicidad. A eso juegan, por ejemplo, algunos *influencers* y celebridades. En las preferencias, hábitos y ritualidades de consumo, los jóvenes están explorando modos de la sensibilidad; incluso en el contexto incierto de la pandemia fueron sido dichos consumos los que les permitieron preservar modos de la sociabilidad y relación con la cultura.

Las hiperrealidades de las redes y sus hiperespacios están generando una nueva sensibilidad invasora de la vida íntima, estamos ante un cambio cultural, profundamente tecnológico, que modifica “las nociones de ‘arte’, de ‘ciencia’, de ‘técnica’, de ‘hombre’, de ‘espacio’, de ‘tiempo’, de ‘materia’, de ‘cuerpo’, de ‘realidad’”<sup>38</sup>. Hemos construido un hombre al que solo le interesa explorar lo dado instantáneamente a través de la imagen visual, las pantallas son aceptadas, porque sin ellas el sujeto se siente desplazado del mundo; un mundo digital fabricante de ritualidades propias y religiosidades donde se fabrican nuevas deidades, con sus metafísicas promesas de estar en todas partes y en ninguna. El internet ha logrado edificar la escenografía de esta ilusión, permitiendo al ser humano estar sin gravedad. No obstante y, según las evidencias, los jóvenes aún en su profunda subjetividad valoran el encuentro presencial como escenario e

38. Carlos Fajardo, *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005), 113.



instancia de interacción socioestética; que aún en las ciudades y espacios vitrina que transforman cada vez más las nociones del espacio cotidiano como la casa, la familia, el amor, la amistad, el cuerpo, la tradición, el deseo, la territorialidad, la pertenencia y la memoria; en la pandemia se evidenció que fueron las experiencias de familia y de hogar las que tomaron mayor relevancia para ellos. Por otro lado, hoy los jóvenes están expuestos a una dinámica permanente de la obsolescencia de sus señales, signos y síntomas, sentidos, significados y significantes, constituyéndolos como consumidores sensibles, modeladores, multiplicadores y reproductores de la realidad e imaginarios.

## Conclusiones y recomendaciones

“No hay un más allá de la realidad ni una estética que no emerja en primera instancia de lo cotidiano”<sup>39</sup>

Con esta síntesis sobre una investigación más amplia realizada por el autor<sup>40</sup> se lograron identificar algunas tendencias y preferencias de consumo estético en un grupo acotado de jóvenes en la ciudad de Medellín. En el presente texto cabe afirmar que los estilos etno-estéticos juveniles hacen parte de una minoría, donde los jóvenes establecen puentes de intercambio semiótico entre estos campos, bordes y umbrales socioculturales. Se enriquece el diálogo y se abre la reflexión a diversas interpretaciones que se corroboran con las teorías expuestas, sobre este tipo de patrones, tendencias y preferencias de consumo estético juvenil en la ciudad. Como investigación alternativa consideramos que estas observaciones contribuyen a la comprensión del fenómeno de una tradición de reflexión sobre las culturas del consumo estético joven en Medellín (Colombia), reconociendo en este trabajo la existencia de otros análisis que se han realizado al respecto, al tiempo que considera su contribución a comprender la cultura del consumo juvenil en Medellín. Así, el campo de la estética no queda reducido solo al mundo de la estética teórica, porque es precisamente en el terreno de la estética aplicada que se logró contrastar sus postulados y teorizaciones con las realidades de la vida social cotidiana, evidenciados en los componentes de indagación producidos por la observación situada, los cuestionarios, los grupos focales y la producción-exposición teórico-conceptual.

39. Mandoki, *Estética cotidiana*, 27.

40. Robin-Alejandro López-Salazar, “Consumo cultural: estudio de consumos estéticos en un grupo de jóvenes de Medellín” (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2021).



Este trabajo se suma y contribuye a un campo de estudio en permanente avance que en el presente y futuro puede inclusive aportar desarrollo de políticas públicas para el consumo artístico, cultural y educativo de los jóvenes de Medellín. Así mismo puede contribuir a la implementación de programas que incentiven la participación juvenil mediada por dispositivos, prácticas y hábitos estéticos.

En conjunto se lograron identificar y caracterizar algunos de los productos, objetos, hábitos, prácticas y experiencias estético-culturales qué frecuentan y gozan algunos jóvenes de Medellín. Este estudio de caso produjo nuevos elementos de juicio para la reflexión de estos fenómenos y sus aplicaciones en diferentes ámbitos institucionales locales, regionales y nacionales.

Los estudios de consumos estéticos abarcan diversos ámbitos de la realidad cotidiana. Queda demostrado entonces que el consumo cultural de las ritualidades cotidianas en los jóvenes se encuentra en permanente estado de producción de sistemas de sensaciones. Los jóvenes están atentos e inquietos a aquellos signos y símbolos que se logran rebasar a sí mismos, irradiando en un exceso de valoración sobre eso que, en profundidad se concluye, es lo estético.

## Bibliografía

### Fuentes secundarias

- [1] Aristóteles. *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- [2] Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- [3] Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique* Précédé de “Trois études d'ethnologie kabyle”. París: Librairie Droz, 1972.
- [4] Ruiz-Collantes, Xavier. “Marcas para vender historias para vivir. Marca, narración y sentido”. En *Estrategias globales: publicidad, marcas y semiocapitalismo*. Designis 17, coordinado por Antonio Caro y Carlos A. Scolari, 60-68. Buenos Aires: La Crujía, 2011. <https://www.designisfels.net/publicacion/i17-estrategias-globales-publicidad-marcas-y-semiocapitalismo/>
- [5] Chaparro-Hurtado, Héctor-Rolando y Claudia-Maritza Guzmán-Ariza. “Jóvenes y consumo cultural. Una aproximación a la significación de los aportes mediáticos en las preferencias juveniles”. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación* 15, no. 30 (2017): 121-142. <https://doi.org/10.22395/angr.v15n30a6>



- [6] Ciancino, Gerardo. "Jóvenes entre el palimpsesto y el hipertexto". *InMediaciones de la Comunicación* 14, no. 2 (2019): 329-334. <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/2939>
- [7] Fajardo, Carlos. *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- [8] Feixa, Carles. *De la generación @ a la # generación: juventud en la era digital*. Barcelona: NED, 2014.
- [9] González-Posada, Carlos-Mauricio, Iván-Mauricio Aristizábal, Claudia-Emilsen López-Aristizábal, Gloria Montoya-Cuervo, Ángela Urrego-Tobón y Nora-Eugenia Muñoz-Franco. "El ideal estético en jóvenes de Medellín: percepciones desde algunas prácticas de estética corporal". *Educación Física y Deporte* 30, no. 2 (2011): 597-604. <https://doi.org/10.17533/udea.efyd.11318>
- [10] Guber, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma, 2001.
- [11] Jiménez, Marc. *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Book, 1999.
- [12] Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- [13] Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- [14] López-Salazar, Robin-Alejandro. "Consumo cultural: estudio de consumos estéticos en un grupo de jóvenes de Medellín". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2021.
- [15] Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- [16] Martín-Barbero, Jesús. *Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto*. Madrid: NED, 2017.
- [17] Martínez-Moreno, Dionicio y Jhon-Jairo Villorina-Regino. "La sociedad de consumo en la conformación de las subjetividades juveniles en la Institución Educativa Fe y Alegría Las Américas". Tesis de maestría, Universidad de San Buenaventura, 2015.
- [18] Montes, Edwin. "Jóvenes: estéticas, tendencias y consumos". Documento de trabajo, Pontificia Universidad Javeriana, S.f. [https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/69517/4\\_1.pdf/b209940f-2157-4f31-855f-d5acd85c94c4](https://www.javeriana.edu.co/documents/10179/69517/4_1.pdf/b209940f-2157-4f31-855f-d5acd85c94c4)
- [19] Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil: manifiesto*. Barcelona: Acantilado, 2017.
- [20] Radakovich, Rosario y Ana Elisa Wortman, coords. *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI. Tecnologías, espacios y experiencias*. Buenos Aires: Teseo, 2019.
- [21] Serres, Michel. *Pulgarcita*. Barcelona: Gedisa, 2014.

- [22] Sánchez-Pizarro, Carlos-Mario. “Prácticas de consumo audiovisual en internet en estudiantes universitarios de la ciudad de Medellín (UPB, UDEA, POLITÉCNICO JIC, UDEM, EAFIT)”. Tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana, 2013.





# El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario

Fabrizio Di Buono



Edición 17 (Enero-junio de 2023)  
E-ISSN 2389-9794



# El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97577>

Fabrizio Di Buono\*\*

**Resumen:** el artículo investiga la transformación del activismo artístico en Argentina desde la crisis de 2001 y durante la poscrisis. Se indaga sobre las estrategias adoptadas por el activismo artístico entre las protestas y la estabilidad política, desarrollando una praxis basada en la proyectualidad de sus prácticas. A través del análisis de las experiencias de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Caiazza y Martino, analizamos el activismo artístico, focalizándonos en el contexto de las ciudades de Buenos Aires y Rosario. El texto se fundamenta en testimonios obtenidos a través de entrevistas en profundidad y semiestructuradas con los protagonistas, así como en el material artístico y bibliográfico producido por ellos. Además, se recopila material bibliográfico y se reconstruyen los debates de la época que caracterizaron la emergencia de los casos de estudio. La investigación destaca una periodización que lleva a los colectivos desde una fase de experimentación hasta una de proyectualidad, poniendo de manifiesto prácticas que desbordan entre diferentes campos y que permiten una legitimación y reconocimiento tanto de los actores como de sus prácticas artivistas. Finalmente, el estudio destaca el “laboratorio” como lugar y momento extradisciplinario y de cooperación que favorece la reproducción de las prácticas prescindiendo de los autores.

**Palabras clave:** activismo artístico; Argentina; artivismo; poscrisis; Iconoclastas; Eloísa Cartonera; Caiazza y Martino.

\* **Recibido:** 30 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 12 de febrero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de doctorado “Arte y política a partir de los colectivos culturales. Prácticas emergentes en el espacio político de la Argentina entre 2003 y 2019”, financiada con beca CONICET de 2019 a 2022.

\*\* Doctor en Ciencias Sociales por FLACSO Argentina (Buenos Aires, Argentina). Es investigador en la Universidad de Calabria (Rende, Italia) donde desempeña la tarea de ejercitador del taller sobre Cooperación internacional, Sostenibilidad y Paz  <https://orcid.org/0000-0003-4853-7221>  fabredb@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Buono, Fabrizio Di. "El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no.17 (2023): 133-163. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97577>



## Argentine Artistic Activism: from The Outbreak of 2001 to Post-Crisis. Three Case Studies between Buenos Aires and Rosario

**Abstract:** the article investigates the transformation of artistic activism in Argentina since the 2001 crisis and throughout the post-crisis period. It explores the strategies adopted by artistic activism between protests and political stability, developing a praxis based on the projectuality of its practices. Through the analysis of the experiences of Iconoclastas, Eloísa Cartonera, and Caiazza y Martino, we examine artistic activism, focusing on the context of the cities of Buenos Aires and Rosario. The text is grounded in testimonies obtained through in-depth and semi-structured interviews with the protagonists, as well as the artistic and bibliographic material produced by them. Additionally, we collected bibliographic material, and the debates of the time that characterized the emergence of the case studies are reconstructed. The research highlights a periodization that leads collectives from a phase of experimentation to one of projectuality, revealing practices that transcend different fields and allow for legitimization and recognition of both the actors and their *artivist* practices. Finally, the study highlights the “laboratory” as an extradisciplinary and cooperative space and time that favors the reproduction of practices, regardless of the authors.

**Keywords:** artistic activism; Argentina; artivism; post-crisis; Iconoclastas; Eloísa Cartonera; Caiazza and Martino.

## Ativismo artístico argentino: da eclosão de 2001 ao pós-crise. Três estudos de caso entre Buenos Aires e Rosário

**Resumo:** o artigo investiga a transformação do ativismo artístico na Argentina desde a crise de 2001 até o período pós-crise. Explora-se as estratégias adotadas pelo ativismo artístico entre protestos e estabilidade política, desenvolvendo uma práxis baseada na projetualidade de suas práticas. Através da análise das experiências de Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Caiazza e Martino, examinamos o ativismo artístico, focando no contexto das cidades de Buenos Aires e Rosario. O texto se fundamenta em testemunhos obtidos por meio de entrevistas em profundidade e semi-estruturadas com os protagonistas, bem como no material artístico e bibliográfico produzido por eles. Além disso, é coletado material bibliográfico e são reconstruídos os debates da época que caracterizaram a emergência dos estudos de caso. A pesquisa destaca

uma periodização que leva os coletivos de uma fase de experimentação a uma de projetualidade, revelando práticas que transcendem diferentes campos e permitem a legitimização e reconhecimento tanto dos atores quanto de suas práticas artivistas. Por fim, o estudo destaca o “laboratório” como espaço e tempo extradisciplinar e de cooperação que favorece a reprodução de práticas, prescindindo dos autores.

**Palavras-chave:** ativismo artístico; Argentina; artivismo; pós-crise; Iconoclastas; Eloísa Cartonera; Caiazza e Martino.



## Introducción

Con este artículo nos proponemos investigar el activismo artístico desarrollado en las ciudades de Buenos Aires y Rosario durante la poscrisis, vislumbrando sus características, prácticas, articulaciones y métodos utilizados para alcanzar un reconocimiento que permita la reproducibilidad de sus herramientas. A pesar de concentrarnos en un arco temporal posterior a lo de la crisis argentina, que se evidencia a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, consideramos fundamental comenzar este recorrido por el surgimiento de las prácticas de activismo artístico florecida al final de los años 90 y comienzo del nuevo siglo, porque los actores emergentes y el escenario político y artístico caracterizarán las decisiones asumidas por los colectivos artísticos en un contexto cambiado, caracterizado por estabilidad política y atenuación de las protestas. Por tanto, nos preguntamos ¿qué sucede cuando las protestas se apagan?, ¿por qué los colectivos necesitan repensarse y cómo lo han hecho?, ¿qué tipo de producción el arte activista propone durante una estabilidad gubernamental y económica?, ¿qué posición ocupan en el campo artístico y como se legitiman social y artísticamente?

Para contestar a estas preguntas, en la primera parte del texto, reconstruiremos a través de una revisión bibliográfica y de los debates de la época, la escena activista emergente entre 2001 y 2003, evidenciando su funcionamiento y los perfiles comunes a los actores. Luego, nos focalizaremos en el agotamiento de esta escena y en el surgimiento de nuevos colectivos en un escenario cambiante, que llamaremos preemergencia. Con poscrisis nos referimos a un periodo incluido entre 2003 y 2008 que decidimos dividir en dos tramos: 2003-2006; 2007-2008. Esta organización temporal facilitará la comprensión de un periodo que se caracteriza por el agotamiento de las protestas y la experimentación de prácticas renovadas que disfruta de la ola movimientista (etapa preemergente),



para introducirse hacia una etapa mayormente proyectual de las prácticas, consolidándola en un periodo que va de 2008 a 2015.

Para abordar este recorrido, utilizaremos como casos de estudio las experiencias de Eloísa Cartonera y los dúos de Iconoclastas y Faca e Inés (Fabricio Caiazza e Inés Martino), en cuanto nos permiten observar cómo las prácticas se transforman en los distintos períodos, respondiendo a coyunturas diferentes. Estas experiencias subrayan la heterogeneidad de las prácticas activistas que derivan de la época de crisis y encuentran una posible definición en la fase preemergente, hecha de protestas, experimentación cultural y política. Al mismo tiempo, los tres casos se afirmarán por la construcción de prácticas y estéticas que, hoy en día, se han diseminado por distintas partes del globo. La investigación de los casos de estudio se basa en entrevistas conducidas por el autor y una recopilación del material bibliográfico producido sobre y por ellos.

El activismo artístico produce tácticas<sup>1</sup> que funcionan como resistencia o prácticas alternativas: nos entregan territorios complejizados que registran la presencia de diferentes códigos en un espacio. Con el fin de comprender sus tácticas nos cruzaremos con la teoría de los campos, en cuanto resultará vital para estos colectivos la constante articulación con diferentes actores y la ocupación de una posición fronteriza que permite escamotear un espacio configurado por la hegemonía neoliberal<sup>2</sup>, es decir actuar micropolíticas de lo cotidiano. Por tanto, con el concepto de campo hacemos referencia a un microcosmo social aparentemente autónomo en el desarrollo de sus propias reglas —*nomos*— que detienen internamente los principios y las normas de su funcionamiento<sup>3</sup>. Aquí encontramos actores que ocupan posiciones diferentes y luchan por la distribución, apropiación y producción de capital cultural, económico y simbólico<sup>4</sup>. En esta lucha para la reproducción de los colectivos, notaremos como los casos de estudio cruzan las fronteras de los campos, marcando entradas y salidas<sup>5</sup> cíclicas, dictadas por la complejidad de sus prácticas. Las prácticas del activismo artístico escamotean el control del *nomos* que rige en un campo, por tanto, desde la frontera intentan “cambiar los términos de la conversación y no solo su contenido”<sup>6</sup>.

1. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), 1: 43.

2. De Certeau, *La invención*, 1: 31.

3. Pierre Bourdieu, *Sul concetto di campo in sociologia*, ed. Massimo Cerulo (Roma: Armando Editore, 2012).

4. Pierre Bourdieu, *Forme di capitale*, ed. Marco Santoro (Roma: Armando Editore, 2016).

5. Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Transversal texts* (blog), octubre de 2006, <https://transversal.at/transversal/0407/expósito/es>.

6. Walter Mignolo, “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”, en *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad* (antología, 1999-2014), comps. Francisco Carballo y Luís Alfonso Herrera Robles (Barcelona: Barcelona Centre for international affairs [CIDOB] y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez [UACJ], 2015), 177.



Nuestra hipótesis de trabajo considera que las prácticas de activismo artístico pueden existir también después de las protestas y adquieren una legitimación social y artística ocupando una posición fronteriza. Los casos que proponemos, que se desarrollan en la poscrisis, no pueden ser desconectados de un trasfondo hecho de protestas, movilizaciones y conexiones esporádicas con distintos actores, sino que renuevan la capacidad de articulación, con el fin de conseguir su reproducción y perseguir sus heterogéneas finalidades que confluyen en procesos cotidianos.

## 19-20 de diciembre de 2001: un estallido constructor de futuro

En diciembre de 2001, en Argentina comenzó una fase de movilizaciones sociales, revueltas populares y fragilidad colectiva, enmarcadas en una profunda crisis económica y política. El estallido social, que sigue a la crisis cambiaria<sup>7</sup>, dio espacio a unas multiformes protestas aunadas bajo la consigna “¡Que se vayan todos!”. Estas conducirán a la fuga en helicóptero de la Casa Rosada al entonces presidente de la República, Fernando de la Rúa. El poder político quedó altamente inestable<sup>8</sup>, hasta las elecciones presidenciales de 2003, terminadas con el triunfo de Néstor Kirchner. En el año y miedo que transcurre entre estos dos momentos, la sociedad argentina se transformó de “mejor alumno” de los organismos multilaterales de crédito a una “usina de acciones colectivas”. De acuerdo con Maristella Svampa<sup>9</sup>, Argentina resaltó como uno de los laboratorios sociales más novedosos de la periferia globalizada, capturando la atención de los movimientos alter-globalización, hasta desencadenar el fenómeno del turismo piquetero<sup>10</sup>. Las movilizaciones fueron desatadas a causa de los efectos generados por las políticas neoliberales: una “sociedad excluyente”. Svampa, con esta definición, hace referencia a un conjunto de políticas centradas en: la reducción del gasto público; la desregulación y privatización de servicios, con implicaciones en la disminución de calidad; la reducción del costo laboral, con consiguiente aumento de la tasa de “empleo no registrado” y de “subempleo”. Durante este periodo, las fronteras que separaban las esferas de lo cotidiano –a través de las cuales aprendimos a movernos en la sociedad moderna– se hicieron siempre más

7. Recordada con el nombre de corralito.

8. En pocos días, Argentina cambió cuatro presidentes: Puerta (Presidente del Senado, mantuvo el cargo por dos días); Rodríguez Saá (de 23 a 30 de diciembre); Camaño (Presidente de Diputados, mantuvo el cargo por un día) y finalmente Duhalde (a partir de 1 de enero de 2002).

9. Maristella Svampa, *La sociedad excluyente* (Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara, 2005), 264.

10. Ana Longoni, “Enrucijadas del arte activista en la Argentina”, *Ramona*, no. 74 (2007): 31-43.



permeables. Las prácticas colectivas y estéticas de heterogéneos grupos de artistas se desarrollaron en cooperación con los diversos movimientos sociales, actores sociales emergentes como asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas, colectivos culturales, partidos de la nueva izquierda.

Ana Longoni releva cómo, dentro de esta coyuntura, aparecen muchos grupos de artistas plásticos, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores, editoriales alternativas y activistas sociales que renuevan las formas de intervención y vinculación con los nuevos movimientos sociales<sup>11</sup>. Entre los más destacados encontramos el Taller Popular de Serigrafía<sup>12</sup> (TPS), Argentina Arde (luego Arde! Arte), Proyecto Venus<sup>13</sup>, en el contexto bonaerense; Pobre diablos y Cateaters, en el de Rosario. La expectativa que mueve estas diversas subjetividades a través de sus acciones es la de cambiar la existencia en Argentina. Marilé Di Filippo<sup>14</sup> y Longoni<sup>15</sup>, señalan la emergencia de una novedosa escena del activismo artístico en una primera coyuntura, anterior a 2001, en la segunda mitad de los años de 1990, una fase a veces olvidada y que resulta extremadamente importante en el campo artístico no solo del activismo. Esta coyuntura se define a partir de la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), vinculando el activismo a los derechos humanos, y el surgimiento de colectivos como el Grupo de Arte Callejero (G.A.C.), Etcétera (hoy Internacional Errorista); En Trámite, Arte en la Kalle, Trasmargen y Arte Interviene (en Rosario); Las Chicas del Chancho y el Corpiño y Costuras Urbanas (en Córdoba) entre muchos otros. Esta coyuntura se estructura, según Fabricio Caiazza (Faca), alrededor de la necesidad “que la transformación (de la sociedad<sup>16</sup>) tenía que darse a nivel cultural, construyendo otro modo de habitar, de vivir, de pensar la política, tomando unas referencias de los años de 1960 y 1970, pero tratando de construirlo de modo diferente”<sup>17</sup>. Por tanto, los movimientos de derechos humanos representan la primera militancia para una generación:

11. Ana Longoni, “¿Tucumán sigue ardiendo?”, *Sociedad*, no. 24 (2005): 1-11.

12. El TPS estaba compuesto por Mariela Scafati, Diego Posadas y Magdalena Jitrik.

13. Proyecto Venus se diferencia de las otras experiencias por ser una iniciativa que no se articula directamente con las movilizaciones populares, pero mira a generar comunidades, definiéndose como “sociedad experimental” en el intento de dar vida a nuevas experiencias y formas de habitar lo cotidiano.

14. Marilé Di Filippo, *Etéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2019), 49-50.

15. Longoni, “Encrucijadas”, 32-33.

16. Aclaración del autor.

17. Fabricio Caiazza (artista e integrante de Estudio Valija), entrevistado por Fabrizio Di Buono, diciembre de 2019.



los grupos de derechos humanos estaban conformados por personas de diferentes vertientes ideológicas, fue como un refugio en ese entonces. La militancia de derechos humanos y la emergencia de HIJOS, de familiares de desaparecidos como grupo político, era una ocasión para pensarnos, un refugio ideológico donde nos encontrábamos.<sup>18</sup>

También Andrea Giunta<sup>19</sup> y Roberto Jacoby<sup>20</sup> evidencian un fermento artístico extra institucional, anterior al estallido social, que no está marcado por la urgencia de la protesta social: entre 1998 y 2000, el mundo del arte argentino goza de una ampliación gracias al aumento de artistas, colectivos, espacios autogestionados. Todo ello hace emerger una forma de organización, gestión y producción que pone el foco en hacer las cosa juntos, a pesar de la escasez de recursos y adaptando cualquier lugar al proceso cooperativo. En la escena bonaerense emergen revistas, muestras, talleres, clínicas, webs como *Bola de nieve*<sup>21</sup>, espacios como *Belleza y Felicidad*, la residencia Chacra 99, Trama, etcétera, que se consolidarán en los primeros años del nuevo siglo. Todo ello resulta visible tanto a los autóctonos como a los visitadores, que encontraban un ambiente artístico constituido por un entramado social de relaciones, donde los artistas intervenían con sus prácticas. De acuerdo con Gago, “todos los campos de la práctica y el pensamiento vieron estremecerse sus proljas fronteras, sus delimitaciones disciplinarias, para mezclarse y redefinirse en el agitado oleaje de la crisis”<sup>22</sup>. Por lo tanto, desde estas dos coyunturas<sup>23</sup>, el activismo artístico articula artistas reunidos en colectivos con movimientos de derechos humanos<sup>24</sup>, asambleas populares, fábricas recuperadas, movimientos piqueteros y el Movimiento de Trabajadores Desocupados<sup>25</sup>.

Estas confluencias y desbordes generan la construcción de un “paradigma de contraesfera pública”, que las integrantes de la Red Conceptualismo del Sur

18. Caiazza, entrevista.

19. Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009).

20. Roberto Jacoby, “Los colectivos hacen sufrir”, *Ramona*, no. 69 (2007): 14-21.

21. *Bola de nieve*, aún hoy, representa un recurso colectivo para artistas e investigadores por su base de datos, accesible en <https://www.instagram.com/arte.boladenieve/>.

22. Verónica Gago, “1 época 100 colectivos”, *Página 12*, 14 de agosto de 2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-14.html>

23. Coyunturas también identificadas en la narración del colectivo Etcétera. Loreto Garín-Guzmán y Federico Zekerfeld, *Etcétera... Etcétera...* (Buenos Aires: Edili, 2016), 9.

24. Punto de referencia son los escraches de H.I.J.O.S., junto con G.A.C. y Etcétera, en la segunda mitad de los años 90, reunidos en la Mesa de Escrache Popular (1999).

25. Cuatro instancias distintas entre ellas, pero articuladas, que recuperan la organización de y entre los/as trabajadores/as, después de la desarticulación de las prácticas organizativas tradicionales, debido a las políticas neoliberales y a la pérdida masiva de los puestos de trabajos.



(RCdS) definen como “formas de resistencias en la articulación entre la política y lo social más próximos al concepto de *multitud*”<sup>26</sup>, desarrollado a nivel global en los años noventa por el movimiento *altermundista*. Resumiendo, surgen otras opciones para participar en lo político a través de prácticas que ponen en duda su artisticidad. Las prácticas del activismo artístico transitán por distintos campos, en cuanto, sostienen Expósito, Vindel y Vidal generan “modos de producción de formas estéticas y de relationalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”<sup>27</sup>, negando esta separación sea en la práctica que ideológicamente. Por tanto, ni totalmente artísticas ni políticas. Esta fase marca la diferencia entre política y lo político: la política no es concebida como lugar de ejercicio de una potencia (*la política*), sino como forma de subjetivación que reconfigura la topografía de lo común, creando un tipo de tiempo y espacio específicos<sup>28</sup>, y *descodificando* las estructuras hegemónicas de lo cotidiano (*lo político*).

## Delineando perfiles y contextos

El desborde entre lo que es arte y no es arte, de este periodo convulsionado, hace emerger la alternancia entre momentos de espontaneidad que resultarán performáticos –aunque cuando no estén directamente implicados los colectivos artísticos– y la articulación entre distintas subjetividades que impone una consensualidad entre colectivos de artistas y organizaciones sociales y autónomas. Los momentos de articulación resaltan la necesidad de cooperación en cada acción, resultando ser una característica fundamental para la mayoría de los actores. Ejemplos de este tipo pueden encontrarse en la experiencia del TPS con la Asamblea Popular de San Telmo y con la cooperativa textil Brukman (como en el caso del Maquinazo)<sup>29</sup>; en la Mesa de Escrache Popular (a partir de 1999); en los debates del IMPA, la fábrica recuperada que se transformaba en espacio de intercambio entre activistas, investigadores/as y artistas.

26. Ana Longoni, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, “Socialización del arte”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, comps. Red Conceptualismo del Sur (RCdS) (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 228.

27. Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel, “Activismo artístico”, en *Perder la forma*, 43.

28. Jacques Rancière, *El malestar de la estética* (Buenos Aires: Capital intelectual, 2016), 33-35.

29. Longoni, “¿Tucumán”, 5-6.



José Fernández-Vega<sup>30</sup> resalta cómo, a pesar de las diferencias específicas por características, historia y localización entre los varios grupos y organizaciones, el proceso de cooperación evidencia rasgos comunes en todas estas instancias: a) funcionamiento por consenso; b) participación abierta y rotativa de los/las integrantes de un grupo; c) acuerdos mínimos; d) un ideal de funcionamiento basado en la articulación con otros grupos. A estas, debemos agregar una característica identificada por Longoni, que pone una diferencia con el activismo artístico de los años de 1960, en particular con la del *Tucumán Arde*: los actores emergentes de la escena activista de 2001 son recién llegados al campo artístico, pues ocupan un lugar periférico, dotados de escaso capital de reconocimiento en el mundo del arte de aquel entonces<sup>31</sup>. Esta modalidad de funcionamiento, con hincapié en la cooperación, según Giunta, transforma la organización artística colectiva en un “intenso laboratorio de experimentación de formas cotidianas de invención”<sup>32</sup>, permitiendo, no solo inscribir el reclamo en el imaginario social, sino, multiplicar las formas de respuestas frente a la crisis, desde la sociedad civil<sup>33</sup>. Un ejemplo puede ser la experiencia de Proyecto Venus con su moneda *Venus*, un experimento de microeconomía que, destaca Solaas, “fue un recurso valioso para mucha gente (...). Mucha gente (...) comió con moneda *Venus*, pudo intercambiar trabajo por bienes muy concretos y necesarios”<sup>34</sup>. Resaltamos otros dos ejemplos más, cuales *Pinche empalme justo* (2002-2005) por Inés Martino y Fabricio Caiazza, desarrollados en el espacio de Planeta X y con el soporte del colectivo Cateaters, y el Festival del Potlatch. *Pinche empalme justo* (PEJ) se presenta como una mixtura, entre sitio web, piezas gráficas y *merchandising*, en unos *stands* replicados por las vías públicas de Rosario y Buenos Aires, donde se creaba la ilusión de “la primera empresa de TV por cable 100 % gratuita y autosustentable”<sup>35</sup>. PEJ resaltaba

30. José Fernández-Vega, “La amistad antigua y moderna. Cómo generar encuentros que contribuyan a proyectos conjuntos”, *Ramona*, no.36 (2007): 53-57.

31. Al contrario, los protagonistas del *Tucumán Arde* proponían, desde una posición central del campo artístico argentino, colocarse afuera de las instituciones artísticas con un carácter rupturista, con particular referencia al Instituto Di Tella, lugar entonces privilegiado por las vanguardias. Longoni, “¿Tucumán”, 2.

32. Giunta, *Poscrisis*, 17.

33. Giunta, *Poscrisis*, 26.

34. Kiwi Sainz y Leo Solaas, “La logia más pública: Proyecto *Venus*”, *Ramona*, no. 69 (2007): 63.

35. PINCHE. *EMPALME JUSTO* (página web), <https://pinchecable.wordpress.com/> La instalación artística por burlarse del poder del consumo tuvo impacto mediático y judicial: por un lado, los artistas fueron denunciados, en 2005, por la empresa Multicanal, actor central y hegemónico del campo de las comunicaciones. Por el otro, frente a este episodio, que se resolvió en favor de los artistas, a respaldar a Martino y Caiazza intervinieron figuras centrales del mundo del arte como León Ferrari, mientras que el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario certificó la instalación como obra de arte. Este hecho demuestra la labilidad de las fronteras entre campos, donde agentes externos al mundo artístico pueden no reconocer un producto generado por otro ámbito social, y cómo los modos de producción del activismo artístico ocupan un lugar (central o periférico que sea) en el campo del arte, articulando con otras subjetividades y exponiéndose a inconvenientes como esto apena narrado.



irónicamente los problemas en los servicios televisivos privados. El Festival del Potlach tuvo lugar en Buenos Aires (en la fábrica recuperada del IMPA) en septiembre de 2004.

A partir de la cultura del regalo y de la gratuidad, los/las organizadores/as del festival crearon una red entre formas de producción diferentes, colectivas y creativas que mostraran la cultura como elemento intrínseco de la vida cotidiana y no como esfera separada y mercantilizada. Estas experiencias tienen en común el desarrollo de redes virtuales y reales que apuntan a un discurso comunicacional importante por todo el movimiento, tanto en el presente como en el futuro. De hecho, Longoni<sup>36</sup> y Jacoby<sup>37</sup> resaltan, como elemento característico de este periodo, el uso de los circuitos masivos y los dispositivos de comunicación alternativa que se transforman en un patrimonio común de las emergentes modalidades de protestas<sup>38</sup>. Jacoby<sup>39</sup> y Lucena<sup>40</sup> resaltan otra característica: el “amiguismo”. Syd Krochmalny lo define como “tecnología de la amistad”<sup>41</sup> destacando la vitalidad que permite “funcionar en colectivos”, mover el arte a través de relaciones humanas creando un espacio lúdico donde es posible socializar y producir. Según Jacoby<sup>42</sup>, esto significa hacer arte, accionando la mirada hacia una finalidad infinita, desinteresada, experimentando, sin sufrir tipo de presiones por el resultado o la exigencia inminente. Este fermento artístico, conectado con las movilizaciones sociales, se desarrolla en una situación ambivalente por las instituciones artísticas argentinas: entre debilidad y reorganización. César Aira, en una lectura contemporánea del momento desde la prensa española, constata el escaso interés material del Estado para los productores de literatura. En esta ausencia, empero, destaca la emergencia de actores capaces de renovar paradigmas, gracias a experiencias que toman vida “en dos rincones”, equipando salas de exposiciones acotadas, pequeñas editoriales. A tal propósito, el escritor menciona el caso de Belleza y Felicidad (idea de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón). Aira evidencia cómo estos lugares ofrecen una cultura no evaluada por libros,

36. Longoni, “Encrucijadas”, 31-43.

37. Jacoby, “Los colectivos”, 14-21.

38. Factor este, con diferentes soportes, que encontramos en revueltas posteriores como en las protestas árabes de 2011 o en las movilizaciones españolas del 15-M, cada una con sus peculiaridades.

39. Jacoby, “Los colectivos”, 14-21.

40. Daniela Lucena, “Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición”, *Arte, Individuo y Sociedad* 28, no. 3 (2016): 583-600, [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n3.51664](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664)

41. “Conectar y articular fragmentos de mundo, iniciativas de artistas en una vasta ecología cultural autárquica”, Syd Krochmalny, “Tecnologías de la amistad y tecnologías de la confrontación: ¿en un metro cuadro de sociabilidad?”, *Planta*, no. 14 (2010) en Lucena, “Sobre la inserción”, 586.

42. Jacoby, “Los colectivos”, 16.

cuadros o artistas, sino por los procesos que se activan y permiten desarrollar “laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”<sup>43</sup>.

Al mismo tiempo, Giunta destaca la estrategia de las instituciones artísticas privadas y públicas. En plena crisis surgen nuevos espacios como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), se renuevan gestiones y lugares que intentan seguir esta ola emergente. Algunos ejemplos entre Buenos Aires y Rosario son las experiencias de Estudios Abiertos, las políticas del Macro en Rosario, la Fundación PROA, el MALBA, el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural Rojas (que es un actor relevante e innovativo ya en los años de 1990). Según Giunta<sup>44</sup>, estos espacios elaboran otra visión del arte, interviniendo también en la vida exterior al museo, cada uno con diferentes modalidades. Sin embargo, esta “recuperación poscrisis”<sup>45</sup> de las instituciones artísticas muestra una estrategia anclada en los conceptos tradicionales de consumo cultural: de acuerdo con Néstor García-Canclini, esta da mayor espacio al consumo de nombres *massmediáticos* que a los productores locales<sup>46</sup>.

A tal propósito, Lucena señala que entre 2000 y 2010, en Argentina, surgieron 139 espacios de exhibición entre galerías y museos públicos y privados. En Buenos Aires destacan 56 espacios dedicados al arte emergente. Sin embargo, “solo cinco mostraron las producciones de TPS, GAC y Etcétera”<sup>47</sup> entre la multitud de colectivos existentes. Lucena subraya la posición periférica del activismo artístico y el mayor interés de las instituciones artísticas extranjeras por la actividad de estos colectivos emergentes, entre 2003 y 2006. Este interés fue objeto de discusión en un debate de la época que vale la pena mencionar: Arte rosa light<sup>48</sup> y arte Rosa Luxemburgo, que tuvo lugar en el MALBA, en diciembre de 2002<sup>49</sup>. Nos parece interesante y oportuno reportar brevemente cuánto dicho en esa instancia, porque resuena como una advertencia acerca del inmediato futuro. El debate enfrenta tres cuestiones centrales: la dicotomía entre “el arte por el arte”

43. César Aira, “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, *El País*, 6 de febrero de 2002, [https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html)

44. Giunta, *Poscrisis*.

45. Giunta subraya que esta reorganización es *a posteriori* del fermento artístico que ocupó calles y generó espacios alternativos al circuito institucional. Giunta, *Poscrisis*, 32.

46. Néstor García-Canclini, *Imaginarios urbanos* (Buenos Aires: Eudeba, 2010), 29-52.

47. Lucena, “Sobre la inserción”, 596.

48. Con arte light se hace referencia al grupo de artistas que gravitó alrededor del Centro Cultural Rojas, durante los años 90.

49. Los debates fueron transcritos en “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 52-91.





y el “arte social”; el vínculo entre artistas e instituciones; la tensión entre política y autonomía o libertad artística<sup>50</sup>. La preocupación de los cinco panelistas<sup>51</sup> es acerca de la cooptación y enjaulamiento que la categoría de “arte político” puede tener sobre estos “sujetos multiformes y sin identidades definidas”<sup>52</sup>. La multitud emergente, conformada por distintas subjetividades (no todas pertenecientes al campo artístico), propone multiplicar las experiencias artísticas sustrayéndolas a los privilegios de unos pocos. Magdalena Jitrik evidencia cómo la dependencia de las instituciones es un mecanismo de funcionamiento del campo artístico, para resaltar el trabajo de un artista.

Sin embargo, al comienzo del nuevo siglo, según Jitrik, las instituciones resultan ser un lugar secundario, en cuanto las experiencias artísticas producidas tienen como escenario la calle, encontrando en las protestas ciudadanas un espacio de encuentro y generador de redes<sup>53</sup>. Empero, Jacoby y Longoni denotan un interés de las instituciones internacionales que comporta unos riesgos para los colectivos: por un lado, los criterios y procedimientos que operan en las instituciones pueden vaciar el contenido de las prácticas emergentes y la acción de los colectivos; por el otro, la preocupación que lo político, más que representar una práctica artística, se transforme en una etiqueta que produzca un “poder ajeno a los artistas que puede ser bien o mal ejercido”<sup>54</sup>. Este interés internacional para la escena artístico-política argentina (en particular bonaerense), nos introduce al próximo argumento, acerca del agotamiento de la fase movimientista.

## El agotamiento movimientista: declive, experimentación y preemergencia

Si el activismo artístico emerge introduciéndose en lo cotidiano con sus prácticas entre política, arte y movimientos sociales, también sus momentos de agotamiento o redefinición tienen que ver con causas que no podemos circunscribir solo al mundo del arte. La efervescencia activista descubre un punto de inflexión: los colectivos se agotan o se transforman con el desvanecimiento de las protestas y el surgimiento de una estabilidad política que incorpora algunas de las demandas y de

50. Lucena, “Sobre la inserción”, 588.

51. Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik.

52. Roberto Jacoby, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 59.

53. Magdalena Jitrik, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 65.

54. Jacoby, “Arte rosa”, 59.



los actores que habían protagonizado las protestas. En este momento particular, que se puede identificar entre 2003 y 2006, surgen varias cuestiones. Jacoby, en una reflexión de aquel momento, identifica una causa del agotamiento en una de las características de los grupos: la práctica del consenso. Consensuar constantemente desvía la atención de la construcción de la práctica al proceso colectivo, debilitando, según el artista-sociólogo argentino, las ideas<sup>55</sup>. En “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”, Longoni<sup>56</sup> releva tres causas de este agotamiento que los mismos actores advierten: la institucionalización de la memoria a través de políticas de derechos humanos avanzadas por el gobierno Kirchner (2003-2007), así como la incorporación en la agenda de gobierno de algunas demandas surgidas en las protestas; la sobreexposición internacional de los colectivos, a partir de 2003, por medio de invitaciones otorgadas por instituciones artísticas; un factor generacional que propone una “nueva madurez”<sup>57</sup>. La primera causa produce, por un lado, una fractura interna en los colectivos entre quienes muestran confianza (con varios matices de apoyo) hacia las renovadas instituciones políticas y los que desconfían de la retórica de las instituciones. Al mismo tiempo, emerge otro actor que propone un relato contrahegemónico, es decir, el mismo Estado, que hasta entonces había desarrollado un rol antagónico a los movimientos sociales.

La segunda cuestión interroga los colectivos sobre cómo imágenes y performances, desarrolladas en actos de protesta, puedan insertarse en un contexto institucional del arte; qué sentido crítico pueden activar en un territorio que no corresponde con el originario. Finalmente, la “nueva madurez” es la toma de conciencia del reflujo de la acción callejera (que caracterizó las intervenciones producidas) y la conciencia de que muchos de los recursos estéticos y creativos resultan ya estar socializados e interiorizados en la protesta social. Los actores<sup>58</sup> advierten la exigencia de desarrollar un trabajo más autónomo, que no sea sometido a las urgencias de las coyunturas, y reflexionar acerca de cómo posicionarse, vincularse y articularse con las instituciones, las demandas sociales e identitarias. Estas reflexiones en los colectivos del activismo artístico viven del desarrollo de nuevas experiencias sobre la ola movimientista, en la cual experimentan otras relaciones

55. Roberto Jacoby, “Los colectivos”, 14-21. Este desgaste en la dinámica colectiva es relevado también por Federico Geller y Pablo Ares, exintegrantes del GAC. Geller destaca: “Hay que hacer cosas por consenso, pero no paralizarse si no hay consenso”; Ares evidencia la necesidad de “dibujar más y consensuar menos”, en Ana Longoni, “Encrucijadas”, 42.

56. Longoni, “Encrucijadas”, 31-43.

57. Longoni, “Encrucijadas”, 40.

58. Longoni se basa en las entrevistas conducidas a TPS, GAC, Etcétera, Arde!Arte y el recién constituido Iconoclastas.



entre práctica artística y acción social. A través de las experiencias de Eloísa Cartonera, Iconoclasistas y de Faca e Inés, relevamos cómo este convulso periodo, que registra la presencia de movilizaciones y se encamina hacia una estabilidad político-económica, represente una fase preemergente que conduce a la elaboración de prácticas artísticas y sociales que caracterizarán las tres experiencias.

Con preemergencia nos referimos a aquellas formas que actúan e influyen en la elaboración de nuevas prácticas. Es una fase que permite articular entre finito e indefinido, aunque las prácticas que surgen representen una discontinuidad con el proceso anterior<sup>59</sup>. La fase preemergente resulta ser una base para explorar nuevas prácticas. Este periodo, caracterizado por la dispersión de los colectivos artísticos, conduce a la búsqueda de una dimensión futura que intente ir más allá de los esquemas políticos e institucionales convencionales. Estamos, así, frente a un futuro anclado en un presente constructivo e investigador, en un momento que (antes el filósofo alemán Ernst Bloch y luego) de Boaventura Sousa Santos<sup>60</sup> define como “todavía no”, una forma indefinida gestante una incertidumbre, que, sin embargo, se apoya en un conocimiento parcial de las condiciones que se pueden concretar: investiga el futuro inmediato como una potencialidad. Cada uno de los tres casos que investigamos aporta una reflexión al proceso emancipatorio visibilizado con el estallido, formulando una nueva propuesta con elementos ya presentes que iban apagándose. Como señala Julia Risler<sup>61</sup>, integrante de Iconoclasistas, los colectivos advierten la necesidad de pensar en otra manera a través de nuevas prácticas y lenguajes. En el caso de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, esta fase permite reflexionar sobre cómo generar narrativas distintas y disidentes en una coyuntura transformada respecto a la precedente, llegando a la elaboración de prácticas como el mapeo colectivo, los libros cartoneros y las baldosas hidráulicas que se mantendrán, como veremos, en el curso del tiempo. En la preemergencia encontramos aspectos viejos y otros nuevos. La estabilidad política y el diálogo instaurado por el gobierno Kirchner (2003-2007) con sectores de los movimientos sociales hacen emergir una nueva característica para el activismo artístico: como señalan Lopéz-Cuenca y Bermúdez-Dini<sup>62</sup>, emerge la dificultad de identificar una contraparte en la institución, por tanto, se actúa frente a una crisis de lo cotidiano compuesta por múltiples procesos sociales.

59. Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2019), 168.

60. Boaventura de Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [CLACSO], 2006), 30.

61. Longoni, “Encrucijadas”, 42.

62. Alberto Lopéz-Cuenca y Renato-David Bermúdez-Dini, “¿PERO ESTO QUÉ ES? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018”, *El Ornitórrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, no. 8 (2018): 17-28, <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058/9127>



No menos importante es el panorama político en América Latina, que registra en estos años el auge de gobiernos progresistas en la región. Este factor resulta peculiar por dos razones: por un lado, marca una lucha cultural que reflexiona sobre las contradicciones de la hegemonía neoliberal; por el otro, sienta las bases para que las prácticas de los colectivos que analizamos se difundan en la región. Como indica Iconoclastas en el *Anuario Volante*, trabajo de 2006 que marca la “salida al mundo”<sup>63</sup> del dúo, los problemas presentes en la sociedad argentina vienen reconducidos a tres ejes sobre los cuales se apoya el neoliberalismo: a) la hegemonía de los medios de comunicación masiva; b) el declive del hombre público hacia un rol de consumidor y no de ciudadano; c) el espacio público como área de paso y no de acción/intervención. Estos ejes han tenido su desarrollo a partir de la década de 1990, con efectos en la economía y en la cultura, así como en las subjetividades más influenciadas por el mercado. Los factores expuestos por Iconoclastas actúan en favor de una desarticulación del tejido social a través de relatos verticalistas y excluyentes. Por tanto, para hacer frente a estas características que fortalecen la cultura hegemónica neoliberal surgen formas de resistencias múltiples que hacen hincapié en la articulación de medios de comunicación alternativos y contrahegemónicos, en articulación con los movimientos sociales, creando experiencias políticas fuera de la burocracia de los sindicatos y de los partidos tradicionales<sup>64</sup> y en la precariedad tanto de sus propias estéticas como de sus condiciones.

Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Inés y Faca, en esta preemergencia, actúan aún sobre el “impulso movimientista” presente en la sociedad y que se va contrayendo hacia el 2005. En este periodo, los varios colectivos se encuentran sumergidos en articulaciones que intentan y buscan reflexionar, así como redefinir prácticas y lenguajes. El caso de Iconoclastas ofrece una fase de desencuentro y encuentro: el dúo se forma en 2006, pero presenta una fase previa de debate interesante. Compuesto por Julia Risler (entre las organizadoras del Festival del Potlatch<sup>65</sup>) y Pablo Ares (exmiembro del GAC), el dúo se concentra en la creación de herramientas gráficas y comunicacionales, basadas en códigos abiertos que pueden ser reapropiados gracias a la difusión callejera y virtual. El elemento de

63. Julia Risler (comunicadora social e integrante de Iconoclastas), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2018.

64. Iconoclastas, “Iconoclastas”, en *Compartiendo capital*, comps. Inés Martino y Fabricio Caiazza (Rosario: Compartiendo capital, 2008), 47-51.

65. El Festival del Potlatch tuvo lugar en Buenos Aires (en la fábrica recuperada del IMPA) el 5 de septiembre de 2004. A partir de la cultura del regalo y de la gratuidad, los/las organizadores/as del festival crearon una red entre formas de producción diferentes, colectivas y creativas que mostraron la cultura como elemento intrínseco de la vida cotidiana y no como esfera separada y mercantilizada.



la difusión de las estéticas había sido ya experimentado y hecho visible por otros colectivos en las protestas, evidenciando la circulación de imágenes, prácticas y consignas, gracias al uso de códigos abiertos y *copyleft*, permitiendo e invitando a la reproducción libre. El desafío de esta fase es reproducir el mecanismo de difusión mientras se asiste al desvanecimiento de la protesta.

El trabajo del dúo empieza por la práctica situacionista de la deriva<sup>66</sup> en los lugares de la ciudad de Buenos Aires, agregando un lenguaje comunicacional y político renovado, que retome las metodologías y las herramientas de la educación popular. Desde estas derivas emergen los primeros trabajos: el *Anuario Volante* (2006) y la *Cosmovisión Rebelde* (2008). Las características de estos trabajos son las narraciones de lugares, subjetividades y la reproducibilidad tanto del mensaje como del material, a través de códigos abiertos que reportan datos oficiales:

A nosotros interesaba como liberar los recursos, hacerlo de códigos abiertos, hacer una buena comunicación, una buena web, poníamos mucho énfasis en esto. (...) Decidimos empezar por temáticas generales, en modo de tener una visión panorámica. (...) Con el primero trabajo, el “Anuario volante” del 2006, mirábamos a reconstruir la situación de Argentina del 2005, a partir de datos estadísticos. Entonces traducimos los datos duros con dibujos muy populares, de muy fácil entendimiento. Lo publicamos como un talonario, impreso económicamente y lo regalábamos o dejábamos por la calle. De tal manera, la gente podía tomar el talonario y arrancarlo o tenerlo y sacar copias.<sup>67</sup>

La lógica de la economicidad y de la difusión en varios niveles resultan otras características en común con los otros dos casos. Eloísa Cartonera surge en el flujo de las movilizaciones, desde la idea del poeta Washington Cucurto, el artista Javier Barilaro y otro poeta, Hernán Bravo. A ellos se agregaría otra artista, Fernanda Laguna<sup>68</sup>, del espacio *Belleza y Felicidad*. La editorial cartonera nace oficialmente en 2003<sup>69</sup>, por exigencias específicas de la coyuntura social de aquel momento: el aumento de los precios de producción para editar poesías, las dificultades de hacerse publicar por las casas editoriales, la falta de trabajo. El libro cartonero

66. Guy Debord, “Teoría de la deriva”, *Internationale Situationniste*, no. 2 (1958), <https://centrito.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/teoria-de-la-deriva-guy-debord.pdf>

67. Julia Risler (comunicadora, docente e integrante de Iconoclastas), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2017.

68. Con el fin de resaltar el periodo movimientista, señalamos que, a los dos meses de sumarse a la experiencia de Eloísa Cartonera, abre otra sede de *Belleza y Felicidad*, esta vez en el barrio bonaerense de Villa Fiorito.

69. Sobre la base de Ediciones Eloísa, experiencia comenzada por Cucurto y Barilaro en 2002.



nace como experimento, retomando diferentes ideas del pasado que habían sido realizadas en México, Chile, Cuba, Paraguay y en la misma Argentina<sup>70</sup>. La idea de base del proyecto era difundir literatura alternativa, con tapas de cartón y a poco precio, comprando el cartón a los cartoneros que circulaban por Buenos Aires a un precio más favorable para los dos: hacer ganar más al cartonero; ahorrar en términos de gastos en la producción de un libro. Con sede en el taller No hay cuchillos sin rosas, comienza la experiencia de la editorial cartonera basada en la articulación entre artistas, poetas, cartoneros, estudiantes. Esta diversidad de figuras produce contenidos que interrogan la sociedad, haciendo emerger historias e identidades ausentes en la literatura difundida por las editoriales dominantes, estigmatizadas por los medios de comunicación masiva y por la opinión pública hegemónica:

Era trabajo real y sobre todo intercambio: poder juntar clases sociales, poder romper las barreras entre cartoneros y literatura, cartoneros y arte, y poder construir algo todos juntos. En este caso era construir una estética común: la estética de la cumbia, la estética de como armar los libros, (...) una estética popular.<sup>71</sup>

La experiencia de la editorial cartonera ofrece un método de trabajo particular entre figuras fijas –encargadas de elaborar el sistema de pintura de las tapas entre imágenes y stencils y selección de los textos– y figuras transeúntes –encargadas de pintar y fabricar libros–, entre cumbia y con una estética colorinche. Las ventas de esta época se apoyan a la cantidad de eventos y movilizaciones sociales que se replicaban por Buenos Aires:

70. En los años de 1970, Elena Jordana crea Ediciones Mendrugo en México, publicando libros de Ernesto Sábato, Octavio Paz y Nicanor Parra. En 1969, Juan Gelman publica un libro con tapa de cartón por la editorial Galerna en Buenos Aires. El poeta guaraní, Carlos Martínez Gamba, en los años de 1970, publica sus poemas con tapas de cartón. Ver Daniel Canosa, “Editoriales Cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social”, ponencia presentada en el V Encuentro Internacional de Editoriales cartoneras, Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile, septiembre/octubre 2017, 13, <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>. Carmen Bernger, en Chile, en los años de 1980 publica con esta modalidad de producción artesanal para evitar la censura de la dictadura pinochetista. En Cuba, en los años de 1990, durante la crisis económica que atraviesa al país, Alfredo Zaldívar crea Ediciones Vigía, produciendo libros con tapa de cartón que se transformarán en libros-objeto para coleccionistas. Diego Mora, “No juzgues este libro solamente por su portada: la literatura colorinche del fenómeno cartonero”, (informe de investigación, University of Cincinnati, 2013), 5, [https://www.academia.edu/25726735/No\\_juzgues\\_este\\_libro\\_solamente\\_por\\_su\\_portada\\_La\\_literatura\\_colorinche\\_del\\_fen%C3%B3meno\\_cartonero](https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero)

71. Fernanda Laguna (artista, ex integrante de Eloísa Cartonera), entrevistada por Fabrizio Di Buono, septiembre de 2019.



Salíamos a vender con los chicos cuando surgía un proyecto en otro lado (...). Había como una pequeña red porque había contacto con Belleza y Felicidad, con todos los escritores, poetas, había encuentros. No teníamos una verdadera red, sino que era algo espontáneo, no era algo estructurado porque se iba construyendo con el día a día. No había un proyecto en el tiempo.<sup>72</sup>

Gracias a estas características que le confieren una identidad propia, Eloísa Cartonera encuentra espacio en el campo artístico con la participación en ArteBA (en 2004) y en la Bienal de San Pablo (2006). La experiencia de Faca e Inés, en ese particular periodo, se caracteriza por un vértigo de articulaciones con distintos actores, dando vida a experiencias como *Compartiendo Capital y Vodkamiel* (2005-2008), *Pinche Empalme Justo* (2002/2005), *Pinhole Copyleft Camara* (2005), *Not For Sale Ediciones* (2005) entre muchas otras. Denominador común de estas experiencias fue la búsqueda de consolidar prácticas y lenguajes que pudiesen cruzar tanto lo virtual como las calles, constituyendo una alternativa a un estado de emergencia y precariedad social. Emerge también, a través de estas prácticas, la necesidad de crear archivos de lo que sucede en los momentos creativos, no tanto por una función galerística, sino por archivar lo cotidiano de lo creativo, de lo estético/político, lo militante y lo contracultural de las varias experiencias, produciendo una genealogía “en común” con otras identidades protagonistas de los mismos momentos cotidianos. Las experiencias de *Compartiendo Capital* y *Vodkamiel* hacen hincapié sobre el concepto de relación –en procesos de virtualizarse– y de colectivo:

Surgieron como proyectos colectivos (...) es algo que llevamos de la intervención pública sacándolo de lo digital. Era como hacer una plataforma donde la gente podía hacer contenido, donde ir subiendo noticias. Replicamos el sistema de la red para compartir informaciones, pero trasladándolo al plano físico para redescubrirnos en una comunidad que intercambiaba conocimiento, luego haber pasado por el filtro de lo digital que nos permitió experimentar ese tipo de intercambio.<sup>73</sup>

Todas estas experiencias tienen en común un proceso de articulación con actores muy heterogéneos entre ellos, que permite adquirir capitales culturales y sociales, con consiguiente reconocimiento público. Estas articulaciones representan un puente entre la fase movimientista y una fase proyectual que permite generar prácticas estables en el tiempo.

72. Laguna, entrevista.

73. Inés Martino y Fabricio Caiazza (artistas e integrantes de Estudio Valija), entrevistados por Fabrizio Di Buono, diciembre de 2019.

## Poscrisis: emergencia, proyectualidad y reproducción

Entre 2006 y 2008 los tres casos alcanzan una mayor definición interna de su organización y de sus mismas prácticas. Se comienza a delinear una fase más proyectual de sus trabajos, que los define también en términos identitarios. Eloísa Cartonera se definirá mayormente como una cooperativa editorial, con mayor estabilidad organizativa y productiva, reduciendo la componente transiénte e incorporando personas de manera más estable junto a una forma de trabajo más experimentada. De hecho, en 2008 el pasaje a cooperativa resulta ser definitivo también desde una perspectiva formal. Barilaro<sup>74</sup> sostiene que esta transformación no afecta la individualidad artística, sino tiene el mérito de resolver un stress individual, pensando en el proyecto como grupo de trabajo colectivo, tanto en relación con los pagos como a una planilla de trabajo. Esta transformación, explica María Gómez de Eloísa Cartonera, se debe al hecho que, dentro de “la Carto”, había un mixto de informalidad y seriedad:

por un lado, había una seriedad, responsables en el trabajo y éramos súper productivos; por el otro, la informalidad de lo establecido: no había una organización rígida. (...) Pero pasaba algo, había una especie de división: los que hacían el trabajo manual; y los que hacían el trabajo intelectual. Entonces, queríamos pasar esta división y empezamos a pensar más seriamente en cooperativizarnos. Lo que queríamos lograr era que todos podíamos comprometernos más en todas las tareas, que los compañeros que pintaban podrían aprender más cosas y sumarse a las decisiones, tener más responsabilidades.<sup>75</sup>

También para los otros colectivos este periodo representa una manera de trabajar con mayor planificación. En el 2008, Iconoclastas acaba de dar a luz al mapeo colectivo, quizás la herramienta que más caracteriza la experiencia del dúo. Esta práctica responde a las exigencias señaladas anteriormente (búsqueda de nuevas prácticas y lenguajes), recuperando, pero, prácticas que ya habían sido utilizada entre el final de los años 90 y el periodo de crisis y movilizaciones. De hecho, el uso de los mapas lo encontramos en la experiencia del GAC<sup>76</sup>, al cual se suma un renovado lenguaje y modo de trabajo para construir el mapa. Resulta



Fabrizio Di Buono  
El activismo artístico argentino

74. Javier Barilaro, “Y hay mucho más...”, en *Akademia cartonera: a primer of Latin American cartonera publishers*, ed. Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal (Madison: University of Wisconsin-Madison, 2009), 46-57.

75. María Gómez (integrante de Eloísa Cartonera), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2019.

76. Nos referimos a la obra “Aquí viven genocidas”.



ser una síntesis e innovación de los trasfondos activistas de los integrantes de Iconoclasistas. “El mapeo colectivo –dice el dúo– es un medio no un fin”, en cuanto debe formar parte de un proceso más amplio que estimule “la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas”, con la finalidad de entablar una disputa de “espacios hegemónicos”, en la cual emergen “las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder”<sup>77</sup>. El mapeo colectivo agrega a los relatos una gráfica que facilita las narraciones, simplificando las lecturas e impactando visivamente. De hecho, este recurso viene pensado por el dúo como herramienta “desde abajo, nace de la autogestión, de la educación popular y, hoy, es una herramienta que se difundió”<sup>78</sup>, en contraposición a las cartografías colectivas o críticas empleadas por los Estados<sup>79</sup>. Los primeros mapeos colectivos resultaron ser agrupadores de denuncias, señalizando los problemas que podían existir en determinados contextos. De tal manera el dúo complejiza el trabajo:

Era el caso de complementarlo con una parte sobre la gente que se organiza, como se junta, que redes hay. Matizándolo con estos elementos, nos permitió construir un mapeo direccionado, pensando en lo que hay o puede haber después de un mapeo: se queda, así, como herramienta, como la quieren retomar. Y los talleres funcionan como un espacio de activación, y como herramienta disponible para que la gente la tome y la lleve a su propio espacio.<sup>80</sup>

El mapeo colectivo, por tanto, representa una herramienta para conocer, pensar, elaborar y visibilizar aquellas organizaciones y resistencias que construyen el espacio cotidiano, debatiendo los códigos hegemónicos que planifican el espacio social. Junto al mapeo colectivo, entre 2007 y 2010, Iconoclasistas elabora tres afiches que resultan importante al momento de fundamentar las historicidades de las resistencias, organizaciones, luchas y problemas que pueden emergir en los talleres de mapeo colectivo. Estamos hablando de las obras *Cosmogonía Indo-Afro-Latino Americana*<sup>81</sup>, *El arbolazo. Una genealogía de las revueltas populares en*

77. Iconoclasistas: Pablo Ares y Julia Risler, *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 7.

78. Risler, entrevista.

79. Risler señala que este tipo de recurso cartográfico era ya muy utilizado en México, Colombia y Brasil.

80. Risler, entrevista.

81. “Cosmogonía indo-afro-latino americana (2007)”, Iconoclasistas (página web), 26 de mayo de 2020, <https://iconoclasistas.net/cosmogonia-indo-afro-latino-americana/>

Argentina<sup>82</sup>, *La trenza insurrecta*<sup>83</sup>. Estos tres trabajos destacan puntos nodales que ofrecen un contexto plural, histórico nacional y regional, a las prácticas sociales relatadas en un mapeo.

El dúo Caiazza-Martino, contemporáneamente, elabora prácticas dotadas de una planificación más extensa: *Sin Cita* (2007-2011) y el proyecto *Anda* (2010-en curso). Con este último surge la idea de Estudio Valija, un contenedor de proyectos elaborado por los dos artistas. *Sin Cita*, explica Caiazza, consistió en “pensar las redes sociales como un espacio público, antes de que se transformen en lo que vivimos actualmente, (...) y, de modo arbitrario, trasladar los textos que ahí circulaban a un espacio físico”<sup>84</sup>. El objetivo de *Sin Cita* fue trasladar formas y textos producidos en el gran flujo de palabras de la web e instalarlos en el mundo físico para generar nuevos sentidos. Esta acción permitió reflexionar sobre el impacto de internet en la vida cotidiana con conceptos y palabras que surgían repentinamente. El proyecto *Anda* propone un “urbanismo participativo”<sup>85</sup>. A través de la creación compartida con distintos actores sociales de mosaicos hidráulicos, ofrece un elemento común a las experiencias de los otros colectivos, es decir el trabajo en talleres. “La idea del proyecto es intervenir en el espacio público deteriorado y abandonado por el Estado (...) poniendo al centro de la acción una construcción del entorno que todos habitamos”<sup>86</sup>. *Anda*, por tanto, se presenta como un modo de reparar la relación que las comunidades establecen con los espacios comunes. Particularidad del proyecto es recuperar códigos abiertos aplicables en el espacio común:

Como veníamos trabajando ya en el espacio público y veníamos trabajando con el concepto de código abierto, aquello que no conocíamos investigábamos y lo desarrollábamos, y luego comunicábamos el desarrollo de esta investigación. Así se nos ocurrió hacer un manual.<sup>87</sup>



Fabrizio Di Buono  
El activismo artístico argentino

82. “Genealogía a 40 años del Cordobazo (2009)”, *Iconoclastas* (página web), 27 de mayo de 2020, <https://iconoclastas.net/genealogia-a-40-anos-del-cordobazo/>

83. “Cronología decolonial de Abya Yala (2010)”, *Iconoclastas* (página web), 27 de mayo de 2020, <https://iconoclastas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/>

84. Caiazza, entrevista.

85. Caiazza y Martino, entrevista.

86. Caiazza y Martino, entrevista.

87. Caiazza y Martino, entrevista. El manual en cuestión es Inés Martino y Fabricio Caiazza, *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público* (Rosario: Estudio Valija, 2014).



Punto en común de todas estas experiencias es su consolidación a través de una articulación<sup>88</sup> que va desde la red de contactos propios de cada colectivo hasta las instituciones artísticas, cruzándose con organizaciones sociales y fondos de financiación estatales y privados que permiten planificar y sustentar el trabajo. En esta fase asistimos a una difusión de mapeos colectivos, libros cartoneros, proyectos de Sin Cita(s) y Anda no solo en América Latina, sino en Europa también. Destacamos, además, como las prácticas, si bien se anclan en una exigencia de repensar inquietudes y fermento activista, que desde el final de los años de 1990 se alarga hasta el 2003-2005, miran hacia una *futurabilidad*, es decir “la posibilidad hecha emerger que redefine el mapa de lo posible, incluido en él lo proyectado”<sup>89</sup>, un nuevo punto de partida para pensar colectivamente, en el presente, lo que viene. A esta altura del trabajo, es necesario destacar algunos elementos que caracterizan las tres experiencias. Una primera reflexión es acerca de la *extradisciplinariedad* de las prácticas. Como evidencia Brian Holmes<sup>90</sup>, estas prácticas marcan una entrada y salida constante entre distintos campos, que nos llevan a complejizar el plan de análisis, tanto de las prácticas como de las distintas subjetividades involucradas. De hecho, la articulación de estos colectivos resulta ser bastante compleja y ayuda a esclarecer cómo las prácticas del renovado activismo artístico puedan reproducirse.

El método de trabajo de los colectivos analizados nos ayuda a entender esta complejidad. Identificamos este método en el trabajo en “laboratorio”<sup>91</sup>, entendido como espacio de creación colectiva y flujo de personas e ideas. Los laboratorios de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, permiten pensar la cultura como actividad material de la sociedad, donde se elabora un modo de vida común que incluye significados y valores que la organizan. La función del “laboratorio” nos emplaza en una organicidad intelectual del trabajo, donde diferentes subjetividades resultan ser productoras de cultura, valores, símbolos, espacios y tiempos. Las experiencias –a pesar de su heterogeneidad– demuestran que el laboratorio no tiene que ser entendido como una figura o lugar estático, sino en movimiento e *in fieri*. El mapeo colectivo viene definido como *un medio* y no *un fin*, por lo tanto, los talleres de Iconoclasistas –donde se construye el mapeo colectivamente– socializan esta

88. Entendemos el concepto de articulación siguiendo la idea de Stuart Hall: “Una articulación es, pues, una conexión que puede producir una unidad de dos elementos diferentes, bajo ciertas condiciones. Es un vínculo que no es necesario, determinado, o absoluto para todo tiempo. Uno debe preguntar bajo qué condiciones puede forjarse o producirse una conexión”. Stuart Hall en Magalí Rabasa, *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2020), 24.

89. Ezequiel Gatto, *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica* (Rosario: Casagrande, 2018), 30.

90. Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, *Transversal texts* (blog), enero de 2007, <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>

91. Idea trabajada y desarrollada por Iconoclasistas en “Iconoclasistas”, 49.



herramienta en una múltiple diversidad. Iconoclastas, hoy en día, ha realizado más de 100 talleres, articulando con organizaciones y movimientos sociales, espacios de arte y cultura, de educación y pedagogía alternativa. De esta manera, se han tejido relaciones (entre otras) con Ni una menos, Fundación Rosa Luxemburgo, La Toma (de Rosario), el Frente Popular Darío Santillán, Red de agricultores orgánicos, HIJOS, bibliotecas populares, universidades, bachilleratos populares, centros culturales populares e institucionales, museos. A través de los talleres han conectado espacios y agrupaciones diferentes.

El caso de Eloísa Cartonera ha difundido una manera de producir libros en distintos contextos, colaborando con espacios de arte como Belleza y Felicidad, MALBA, Reina Sofía, ha transformado instancias del arte institucional como ArteBA y la Bienal de San Pablo en momentos de creación, producción y compartir; ha tejido redes con otras realidades cartoneras que iban surgiendo como Sarita Cartonera (en Perú), Dulcinea Catadora (en Brasil), Yiyi Yambo (en Paraguay), así como ha sido presente en los espacios de la Universidad de Wisconsin-Madison, de la Biblioteca Popular de Santiago de Chile, y ferias cuales la Feria internacional del libro de Buenos Aires, las ferias provinciales y las independientes, integrando la Feria del Libro Independiente y Alternativa (FLIA)<sup>92</sup>. La experiencia de Faca e Inés, a través de la construcción y planificación de las baldosas, lleva a la organización de talleres y diseño con múltiples actores, como pueden ser vecinos de un barrio, proyectos con ministerios de educación, secretarías de desarrollo social, municipalidades, fundaciones, centros culturales, organizaciones sociales, escuelas y grupos de jóvenes. El laboratorio de estas diferentes experiencias manifiesta procesos de construcción cultural y social en movimientos, que cruzan campos, espacios y subjetividades, donde prácticas y producciones se desterritorializan para luego reterritorializarse con otras coyunturas y diseños particulares.

El concepto de laboratorio nos entrega una producción hecha en cooperación, que difiere por tiempos y fines del sistema de producción capitalista. Expósito, en sus *Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*<sup>93</sup>, destaca una serie de preguntas acerca del espacio de producción donde se crea adoptando parámetros ajenos a la lógica económica: “Qué tipo de infraestructuras y servicios necesita la multitud para producir más cooperación, más libertad, más autonomía,

92. María Gómez, entrevista.

93. Marcelo Expósito, “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, *Viento Sur*, no. 135 (2014): 53-62, [https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135\\_M\\_Exposito\\_Potencia\\_cooperacion\\_diez\\_tesis\\_sobre\\_arte\\_politizado.pdf](https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Exposito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf)



más creatividad, más alegría colectiva”<sup>94</sup>. Emerge, de esta manera, una complejidad de análisis acerca de cómo estas prácticas pueden reproducirse y legitimarse socialmente entre 2008 y 2015. En este caso, el activismo artístico en cuestión no se presenta con una carga rupturista frente a las instituciones, simplemente toma conciencia de su extradisciplinariedad, y lucha para que sea reconocida. Desde las coyunturas con movimientos y organizaciones sociales, los colectivos instalan relaciones también con las instituciones artísticas, culturales y sociales que, de acuerdo con Expósito, Vindel y Vidal, tienen el fin táctico de “obtener recursos materiales o simbólicos”<sup>95</sup> que permiten reproducir las prácticas y los contenidos emergentes<sup>96</sup>.

La proyectualidad adoptada por los colectivos hace siempre más fácil los cruces con las instituciones artísticas, no tanto en la óptica expositiva, sino como participantes en convocatorias para presentar proyectos y obtener becas o financiamientos que permitan crear una sostenibilidad entre autogestión, reproducción de la práctica colectiva y difusión. Un dato relevante, evidenciado por Caiazza, es acerca de la ampliación del número de becas del Fondo Nacional de las Artes, durante los gobiernos progresistas:

A pesar del monto limitado de las becas esto permite financiar varios proyectos colectivos, permitiendo de esta manera a los artistas investigar, editar, publicar, moverse de un lugar al otro del país o moverse hacia otros países y regresar. Para acceder a estas becas fue necesario aprender a redactar proyectos.<sup>97</sup>

También para redactar proyectos, resalta el trabajo colaborativo en el aprendizaje<sup>98</sup>, recuperando la idea de *Compartiendo Capital*: se desarrollaron capacitaciones, aprovechando los conocimientos de quienes habían obtenidos similares

94. Expósito, “Diez tesis”, 53.

95. Expósito, Vindel y Vidal, “Activismo artístico”, 44.

96. En el trabajo de los tres autores mencionados, se hace referencia a las características del activismo artístico latinoamericano de los años de 1980. Los autores evidencian que las articulaciones con las instituciones tenían también la función de medida de protección frente a la represión de dictaduras o en situaciones aún delicadas de regímenes de transición, y con la finalidad de: extender la agitación política al máximo en otras esferas de la sociedad; cambiar/subvertir la política artística de las instituciones o lanzar críticas a otras instituciones que regulan la vida social; utilizarlas como caja de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos o de incidencia política andando más allá del ámbito simbólico. Ver Expósito, Vindel, Vidal, “Activismo artístico”, 44. Como veremos en las próximas páginas, estos aspectos de la articulación con las instituciones serán repensados durante un periodo de estabilidad política, con un gobierno progresista, así como la obtención de legitimidad artística dada por la institución artística, en varios casos, representará una forma de garantía para la libertad de expresión.

97. Caiazza, entrevista.

98. Proceso parecido ocurrió también para Eloísa Cartonera, si bien en un contexto diferente, que tenía como finalidad la de capacitarse para transformarse en cooperativa.

recursos también en países extranjeros. En la experiencia de Caiazza y Martino, los reconocimientos en el campo artístico resultan relevantes para reproducir y legitimar su propio trabajo. En el caso de *Sin Cita*, el proyecto ha sido sostenido con Beca del Fondo Nacional Artes de Argentina en 2011 y ha conseguido reconocimiento cuales VAE –premio internacional de proyectos online– en Lima (2010), III premio en LXIII Salón Nacional, en Rosario (2009) y ha transitado por los museos de Montevideo, Madrid, Barcelona. El proyecto *Anda* también ha conseguido diferentes becas, ha sido declarado de interés cultural en distintas ocasiones por la municipalidad de Rosario, la provincia de Santa Fe y el Ministerio de cultura de la Nación, así como menciones y reconocimientos por el diseño y la práctica colectiva. Iconoclastas también registra entradas y salidas constantes del campo artístico (desde sus posiciones periféricas hasta las centrales). El dúo goza de varios reconocimientos internacionales, como el primer premio en diseño gráfico y comunicación visual en la BID12 (la Bienal Iberoamericana de diseño, en Madrid), y el Curry Stone Designe Prize en Bend (Estados Unidos).

Más allá de los reconocimientos, el dúo destaca la posibilidad de obtener recursos por las instituciones, para poder viajar y participar en nuevos proyectos con organizaciones sociales, fundaciones, etcétera. Al mismo tiempo, algunos trabajos de mapeos colectivos han transitado por museos centrales en el campo artístico, como el Centro Nacional de Arte y Cultura Pompidou de París, y por espacios del campo artístico independiente y popular. Por ejemplo: el Museo de Arte y Memoria de la Provincia del Chaco, el Museo Ferrowhite en Ingeniero White (Argentina), el Centro Cultural de España (de Argentina y Costa Rica), el Centro de Arte Contemporáneo de Vic (Catalunya), con la Radio FM La Tribu en Buenos Aires, el Museo el Eco en México, la Escuela Popular Mártires del 68 (en México), el MACBA de Barcelona, el Museo Rosa Galisteo en Santa Fe (Argentina), el MALBA de Buenos Aires, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires, etc.. En casi todos los espacios no han sido (solo) expuestos mapeos colectivos, sino se han desarrollados talleres de mapeos colectivos con diferentes grupos organizados o con transeúntes. Esto destaca como las formas de producciones colectivas encuentran espacios en las instituciones no sin generar tensiones, en cuanto, como relevan algunos colectivos, suele pasar que las instituciones más importantes del campo artístico muestren interés en la práctica o en el producto final, pero no ofrecen las condiciones materiales y económicas para el desarrollo de la actividad.



Fabrizio Di Buono  
El activismo artístico argentino



No podemos olvidar Eloísa Cartonera. La cooperativa se ha articulado en varias ocasiones con actores centrales del campo artístico. ArteBA en 2004 y la Bienal de San Pablo en 2006 han sido dos ocasiones para tejer conexiones con otros grupos y transformar situaciones institucionales en festivales cumbieros, donde se produjeron libros y se tocó música en vivo. Al mismo tiempo, Eloísa Cartonera ha producido el catálogo por la edición de 2015 de ArteBA; colaborado con el MALBA y la fundación Haudenschild Garage en el proyecto “Un crimen tiene varias historias” (2009) –encuentros que culminaban en el taller de ese entonces en La Boca–; invitada al Reina Sofía de Madrid para conducir tallares de producción de libros cartoneros; recibido el Premio príncipe Claus de Holanda. Por ende, también aquí, registramos la inserción de un modo de producir colectivamente en lugares donde no hay usualmente procesos de producción.

En el caso de Eloísa Cartonera debe destacarse también la relación con el campo propiamente literario. La literatura propuesta por Eloísa Cartonera ha sido valorada en diversas instancias, al punto de crear una biblioteca de libros cartoneros en la Universidad de Wisconsin (2009), gracias a la propuesta de contenidos originales que no suelen circular en los principales canales editoriales. Por tanto, el análisis de Eloísa puede hacerse solo a través de una perspectiva cualitativa, concentrándose sobre el estilo de producción, los contenidos que pone en circulación y la difusión de un modo de producir que evidencia distintas cuestiones, desde las identidades productoras de literatura hasta los límites de acceso que presentan los mercados editoriales para escritores emergentes. La salida y entrada de las instituciones, por tanto, no solo permite obtener capital económico y simbólico, sino significa también una legitimación artística de un proceso colectivo ubicado en una posición periférica en el campo del arte.

## Conclusiones

Las prácticas del activismo artístico han alcanzado un nivel de presencia relevante en la sociedad argentina en estos años, en cuanto no se han construido exclusivamente en oposición y/o ruptura respecto a una institución, sino que han elaborado acciones y producciones capaces de interferir e intervenir en una dimensión micropolítica. En el arco temporal investigado, podemos destacar continuidades y discontinuidades entre los varios períodos, pero no cambio radicales entre los distintos actores, sino una genealogía común. El activismo artístico argentino de comienzo siglo XXI, asienta determinadas características: una estética de la precariedad y la incesante



necesidad de construir articulaciones informales. Estas permiten sostenibilidad y reproducibilidad de las prácticas en un periodo convulso, en el cual toma forma una contraesfera pública. Dentro de esta contraesfera encontramos actores emergentes que cruzan arte, política y protesta, con escasos capitales de reconocimiento en los campos de pertenencia. Consideramos importante, subrayar el (entonces) recién uso del internet, de la comunicación en redes virtuales. Durante el agotamiento de las protestas y la asunción de un gobierno progresista (que institucionaliza distintos reclamos emergidos en las movilizaciones sociales), se asiste a una continua experimentación de prácticas, manteniendo un cierto grado de espontaneísmo. En esta fase, se desarrolla ampliamente la circulación de una producción basada en los códigos abiertos y el copyleft, que, sumada a la estética de la precariedad, fomenta la reproducción de prácticas y materiales, sin necesidad de involucrar directamente los creadores originarios. Copyleft y códigos abiertos representan un desarrollo de las prácticas económicas y sociales basadas en la reciprocidad y gratuidad. Relevamos también que, entre 2003 y 2008, juega un papel importante la asunción de gobiernos progresistas en muchos países de América Latina, en cuanto se potencia el imaginario de una “patria grande”, un territorio común que necesita de una transformación social, evidenciando las contradicciones de la hegemonía neoliberal que marca cuestiones similares (y abordajes distintos) en la región.

Relevamos cómo, a partir de 2005, las prácticas que hemos analizado empiezan a cruzar fronteras. En particular, entre los casos analizados, el libro cartonero adelanta lo que será unos años más tarde para el mapeo colectivo, los afiches de *Sin Cita* y las baldosas hidráulicas de *Anda*: el comienzo de su difusión en la región (pues, no solo en Argentina) con y sin la intervención directa de Eloísa Cartonera. La fase convulsa de la poscrisis representa un momento en el cual los colectivos adquieren capitales (cultural, social y simbólico) de reconocimiento tanto para ellos como para sus prácticas. Esto depende de tres factores de contexto muy importantes: el fermento artístico externo a las instituciones artísticas que abre posibilidades de encuentro, reflexión y colaboración; la reorganización de las instituciones artísticas que provee canales renovados de financiación, permitiendo una proyectualidad de las actividades alrededor de una práctica artística-activista; la inserción de algunos colectivos en exposiciones renombradas del circuito artístico nacional e internacional. Por tanto, los colectivos comienzan a partir de un capital cultural incorporado, construido a través sus propias experiencias colectivas e individuales, mientras que las prácticas desarrolladas adquieren un reconocimiento social, debido a las redes de cooperación creadas entre espacios emergentes y organizaciones sociales, y artístico, gracias a premios, exposiciones o recursos económico para su desarrollo.



Diseñar alrededor de las prácticas artístico-activistas, para desarrollar más procesos colectivos posibles a través de ella, es una posibilidad que los casos de estudio concretizan (con mayor sistematicidad) a partir de 2008. Proyectar a partir de las prácticas permite consolidarlas y elaborarlas ulteriormente, para que los objetivos de los colectivos sean mayormente alcanzables. A esto, debemos agregar una mayor eficacia en la difusión de las herramientas en otros contextos. De hecho, a partir de 2008, la sobreexposición internacional (para utilizar un término ya visto en el texto) no es solo de los colectivos, sino de sus prácticas artísticas y activistas. La consolidación de mapeo colectivo, libros cartoneros y baldosas hidráulicas está en la base de los encuentros que los colectivos pueden organizar, encontrando otros actores y diferentes territorios, tanto en América Latina como en Europa, tejiendo informalmente una red contrahegemónica emergente. Este movimiento transnacional de las producciones de los colectivos puede ser enmarcada en lo que de Sousa Santos considera “una política transnacional unida a nuevas formas de pensar al sujeto y a la sociedad”<sup>99</sup>. Las prácticas emergentes en los contextos bonaerense y rosarino acaban por participar de una globalización contrahegemónica, representando “fuentes de innovación, creatividad, transgresión y subversión”<sup>100</sup> que conectan acciones micropolíticas a desafíos globales. Esta fase tardía de la poscrisis consolida los procesos laboratoriales de los colectivos y la comunicación virtual, utilizada también como base de archivo para sus propias producciones. Como ya destacamos, las articulaciones con distintos actores y campos de acción vislumbran una conexión entre pasado, presente y futuro, que afecta las potencialidades de proyectar de los colectivos. Por tanto, el trasfondo de cada colectivo ofrece una base de contactos sobre la cual construir, en el presente, las posibilidades de producción y abren a futuras reproducibilidades y formas de sustentamientos. Las prácticas artístico-activistas analizadas, gozando de su base y reconocimiento artístico, constituyen importantes recursos para generar alternativas de participación democrática en las sociedades, conectando una acción local con lo global.

## Bibliografía

### Fuentes secundarias

- [1] Aira, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. *El País*, 6 de febrero de 2002. [https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html)

99. Boaventura de Sousa Santos, *Conocer desde el Sur. Para una política emancipatoria* (La Paz: CLACSO - Universidad Mayor de San Andrés - Plural Editores, 2007), 194.

100. Santos, *Conocer desde*, 195.



- [2] Ares, Pablo y Julia Risler. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- [3] Barilaro, Javier. "Y hay mucho más...". En *Akademia cartonera: a primer of Latin American cartonera publishers*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbalj, 46-57. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2009.
- [4] Bourdieu, Pierre. *Sul concetto di campo in sociologia*, editado por Massimo Cerulo. Roma: Armando Editore, 2012.
- [5] Bourdieu, Pierre. *Forme di capitale*, editado por Marco Santoro. Roma: Armando Editore, 2016.
- [6] Canosa, Daniel. "Editoriales Cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social". Ponencia presentada en el V Encuentro Internacional de Editoriales cartoneras, Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile, septiembre/octubre 2017. <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>
- [7] Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- [8] Debord, Guy. "Teoría de la deriva". *Internationale Situationniste*, no. 2 (1958). <https://centrito.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/teoria-de-la-deriva-guy-debord.pdf>
- [9] Expósito, Marcelo. "Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo". *Transversal texts* (blog), octubre de 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>
- [10] Expósito, Marcelo. "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos". *Viento Sur*, no. 135 (2014): 53-62. [https://vientosur.info/wpcontent/uploads/spip/pdf/VS135\\_M\\_Exposito\\_Potencia\\_cooperacion\\_diez\\_tesis\\_sobre\\_arte\\_politizado.pdf](https://vientosur.info/wpcontent/uploads/spip/pdf/VS135_M_Exposito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf)
- [11] Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. "Activismo artístico". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, compilado por Red Conceptualismo del Sur (RCdS), 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- [12] Filippo, Marilé Di. *Etéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2019.
- [13] Gago, Verónica. "1 época 100 colectivos". Página 12, 14 de agosto de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-14.html>
- [14] García-Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.



- [15] Gatto, Ezequiel. *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Rosario: Casagrande, 2018.
- [16] Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- [17] Holmes, Brian. "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones". *Transversal texts* (blog), enero de 2007. <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>
- [18] Iconoclastas, "Iconoclastas". En *Compartiendo capital*, compilado por Inés Martino y Fabricio Caiazza, 47-51. Rosario: Compartiendo capital, 2008.
- [19] Jacoby, Roberto. "Los colectivos hacen sufrir". *Ramona*, no. 69, (2007): 14-21.
- [20] Longoni, Ana. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Sociedad*, no. 24 (2005): 1-11.
- [21] Longoni, Ana. "Encrucijadas del arte activista en la Argentina". *Ramona*, no. 74 (2007): 31-43.
- [22] Longoni, Ana, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel. "Socialización del arte". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, compilado por Red Conceptualismo del Sur (RCdS), 226-235. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- [23] López-Cuenca, Alberto y Renato-David Bermúdez-Dini. "¿PERO ESTO QUÉ ES? del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, no. 8 (2018): 17-28. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058/9127>
- [24] Loreto Garín-Guzmán y Federico Zekerfeld. *Etcétera... Etcétera...* Buenos Aires: Edili, 2016.
- [25] Lucena, Daniela. "Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición". *Arte, Individuo y Sociedad* 28, no. 3 (2016): 583-600. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2016.v28.n3.51664](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664)
- [26] Martino, Inés y Fabricio Caiazza. *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público*. Rosario: Estudio Valija, 2014.
- [27] Mignolo, Walter. "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica". En *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad* (antología, 1999-2014), compilado por Francisco Carballo y Luís Alfonso Herrera Robles, 173-189. Barcelona: Barcelona Centre for international affairs [CIDOB] y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez [UACJ], 2015.
- [28] Mora, Diego. "No juzgues este libro solamente por su portada: la literatura colorinche del fenómeno cartonero". Informe de investigación, University of Cincinnati, 2013. [https://www.academia.edu/25726735/No\\_juzgues\\_este\\_libro\\_solamente\\_por\\_su\\_portada\\_La\\_literatura\\_colorinche\\_del\\_fen%C3%B3meno\\_cartonero](https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero)



- [29] Rabasa, Magalí. *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- [30] Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2016.
- [31] Sainz, Kiwi y Leo Solaas. “La logia más pública: Proyecto Venus”. *Ramona*, no. 69, (2007): 60-66.
- [32] Sousa Santos, Boaventura de. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- [33] Sousa Santos, Boaventura de. *Conocer desde el Sur. Para una política emancipatoria*. La Paz: CLACSO - Universidad Mayor de San Andrés - Plural Editores, 2007.
- [34] Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente*. Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara, 2005.
- [35] Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2019.



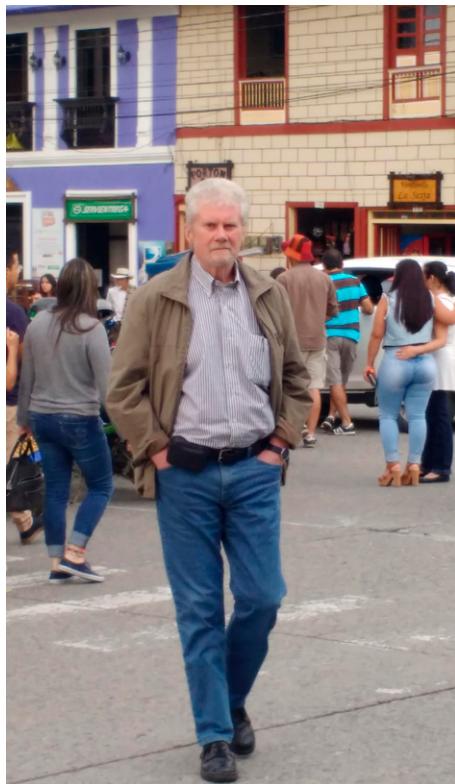
# Homenaje al profesor Pere Salabert (1945-2023), catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Barcelona: *in memoriam*

---





# Homenaje al profesor Pere Salabert (1945-2023), catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Barcelona: *in memoriam*



Pere en la plaza  
de Filandia,  
Quindío,  
Colombia



Derechos de autor: Atribución-  
NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



## A modo de presentación

Cuando al conocer el deceso del profesor Pere Salabert alrededor de las fechas del solsticio del verano del hemisferio norte, por amable invitación de esta revista, nos pusimos en la andadura de recopilar algunos testimonios, tanto escritos como gráficos que evidenciaran el peso de su paso por nuestro posgrado de Estética, hubo un acuerdo tácito, coincidente y no discutido entre quienes asumimos la tarea: el balance de su trabajo propiamente dicho, las reflexiones sobre su legado intelectual, las discusiones académicas, quedarán para otro momento. La inexorable partida del profesor, colega y amigo imponía más una evocación afectiva, un guiño a la recordación<sup>1</sup> de la persona que ya no volveremos a ver, un recabar en la memoria de cada uno para recuperar gestos, inflexiones, encuentros y desencuentros. Las comunidades académicas y su “capital intelectual” se arraigan en lo personal, sin duda alguna. Faltando este componente, queda un cascarón vacío de simples trámites y compromisos cada vez más anónimos y olvidables, mero calco del impersonal sistema productivo llevado a lo educativo.



La primera imagen que viene a mí, como estudiante suyo de la primera cohorte de la maestría, está relacionada con la decisión que el equipo docente responsable del posgrado tomó en ese entonces: compartir generosamente las clases que nuestros visitantes impartirían para nuestro grupo, con un público más

1. Nunca mejor traído el término: de “re”, de nuevo, y “cordis”, corazón: hacer pasar otra vez por el corazón.



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)

amplio, haciendo uso de la sala de la Biblioteca Pública Piloto, cómplice nuestro en estas y futuras experiencias, o el del auditorio de Museo de Arte Moderno. La imagen, un tanto delirante, obedeció a un “capricho” de Pere, que prefería utilizar un enorme tablero verde de madera, ya entonces casi en desuso, y tizas de trazos blancos y gruesos, en lugar del papelógrafo con el que el espacio estaba dotado. Como una gestión para transportar el dichoso y aparatoso tablero en un vehículo de la universidad era engorrosa, decidimos llevar, a través de varias cuadras, en procesión mañanera, el pesado e incómodo atrezo requerido. Una vez sumergidos en la discursividad, exposición impecable de ideas, gestualidad y puesta en escena del profesor, entendimos que lo que vimos como capricho, era, realmente, una necesidad derivada de la cercanía con el teatro de Salabert: cada conferencia, comenzando cuando apenas salía el sol, era un despliegue académico mediado por una dramaturgia gestual, de manejo del espacio, de la voz, de la mirada, que hacían olvidar las prisas, el ruido incesante de la autopista, el afán por consignar notas, ya que bastaba esa atmósfera cómplice por donde desfilaban los neoplatónicos renacentistas, las obras tecno de Marcel·lí Antúnez Roca o las provocaciones de la compañía teatral Fura dels baus y su autodefinido “teatro de fricción”.





Más tarde, Pere aceptaría y dominaría con maestría medios más contemporáneos, pero los integraría con igual destreza a sus exposiciones. Vendrían más tarde también esos “espacios otros”, donde el magisterio de Pere, más espontáneo y sin el austero libreto autoimpuesto, seguía proponiendo y defendiendo ideas: las conversaciones incidentales, el reconocer ese entorno nuevo, las libaciones, el peregrinaje a otras ciudades (Cali, Pereira...), donde dejaría también huella de su paso. Además, su presencia se fortaleció y prolongó con la edición y circulación local de algunos de sus trabajos, en tiempos donde la autonomía de los postgrados para realizar estas tareas no reñía con la centralización de las decisiones, y permitía crear ecosistemas de ideas que, sensibles a los desarrollos y características de cada grupo de profesores y estudiantes, enriquecía con su diversidad los debates y alcances de las discusiones, hallazgos e intercambios sin la drástica ruta de comités, árbitros y “recomendaciones” hoy en boga.



Pere Salbert abrió una senda de profesores visitantes muy fructífera y lúcida, como su colega de la Universidad de Barcelona el antropólogo Manuel Delgado, Isaac Joseph, Patxi Lanceros, Teresa Oñate, Rossana Reguillo, Jesús Martín Barbero, Armando Silva o Bruno Mazzoldi, en diálogo con nuestros docentes locales: Jaime Xibillé, Jairo Montoya, Juan Gonzalo Moreno, Luis Alfonso Palau, Aníbal Córdoba, Javier Domínguez, Antonio Restrepo, Benjamín Farbíarz, etcétera. Así, el proyecto del postgrado fue cuajando como una obra colectiva, alimentada por múltiples vertientes teóricas. Las visitas periódicas de Pere imponían un conjunto de hábitos que le aseguraban una especie de regreso a lo conocido, minimizando, para concentrarse en su pulcro trabajo, los azares de una ciudad que es bien



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)

pródiga en sorpresas, y aún lo era más en esos agitados años: el afiche convocante y el programa de sus conferencias, el mismo hotel, más bien modesto, en el mismo piso desde donde podía atisbar una montaña verde, la ceremonia de pasar por él a un tiempo exacto, demasiado temprano para sus hábitos peninsulares lo sabíamos, para garantizar su arribo puntual, la planeación de su tiempo vespertino, el facilitarle el tránsito por los ritos de paso que la burocracia universitaria inventaba a cada visita, etc.



Como leerán en los tres textos que siguen y en las imágenes que pudimos recopilar, ejercicios elementales de memoria y agradecimiento, el surco trazado por nuestro apreciado visitante, se ancla profundamente en las interacciones afectivas, en el sustrato emocional, que da más permanencia y actualidad a un pensamiento ligado a cuerpos e interacciones, encarnado, en este caso, en un generoso y enriquecedor intercambio.

**Jorge Echavarría Carvajal**  
Profesor jubilado  
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



## Rememorando a Pere Salabert

Cuando el derecho inalienable a la soledad, ese humano derecho que se tiene de “estar a solas consigo mismo” se convierte en una obligación impuesta desde un afuera —sea cual sea el motivo de tal obligación—; cuando su cultivo generalmente productivo pasa a ser una especie de carga a veces hasta insopportable; en fin, cuando esa vida en solitario deviene una vida “a solas”, no es de extrañar que el cuerpo la registre con todas las implicaciones que ello conlleva. Nuestro amigo Pere, nuestro maestro y compañero, nuestro cómplice intelectual en los caminos de la estética y del arte es un testimonio contundente de ello. Los efectos que produjo la reciente pandemia dejaron en él una huella inequívoca de tal mutación; y su cuerpo —motivo no solo de sus indagaciones estético-filosóficas, sino también y, sobre todo, soporte de su soledad— debió de registrar en “carne propia”, el paso devastador que el confinamiento obligado dejó en más de uno de nosotros.



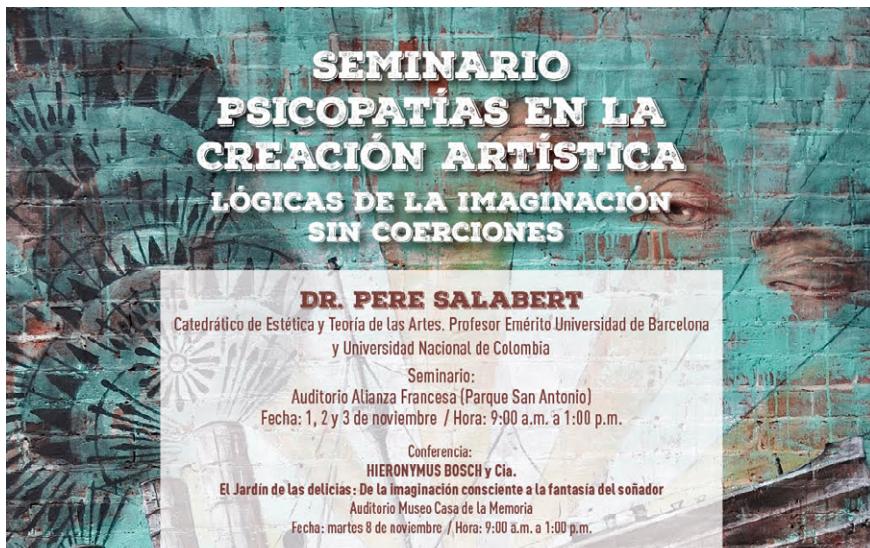
Seminario en la Alianza Francesa de Medellín

Sus últimos correos, esos que coinciden sospechosamente con el punto álgido de la pandemia, dejaban entrever lo que aquí digo: a veces, una especie de angustia y de rabia por no encontrar ni respuesta ni eco a sus preocupaciones; a veces una visita que evocaba el pasado de sus actividades académicas entre nosotros, intentando actualizarlas como acontecimientos que debían de estar próximos a su ocurrencia; a veces, en fin, una especie de escritura fragmentaria en sus

mensajes, con manifestaciones claras de una queja por el proceso de expropiación que –según él– un “otro” estaba ejerciendo sobre su proyectos y sus tareas académicas. Efectivamente Pere era un personaje solitario no solo en su vida personal, sino también en muy buena parte de su vida académica. Su apartamento en Barcelona era muestra de ello: máscaras, libros, música y poco más, porque efectivamente no necesitaba más. Su actividad académica fue también un ejercicio que desplegó sin necesidad de estar plegado a los intereses de colectivos, aunque la contundencia de su trabajo terminó por producir su propio eco: ese eco que resonó más allá de las fronteras de su universidad, de su ciudad y de su país, en tantos centros universitarios del mundo, y que nosotros tuvimos la fortuna de escuchar, de trabajar y sobre todo de cuidar para que no se convirtiese en simple ruido. Un eco que bien merece de parte de nosotros una reflexión más detenida y juiciosa y que habrá que llevar a cabo más adelante.



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)



Apoyan



MUSEO  
Casa de la Memoria



Alcaldía de Medellín  
Cuerpos Cívicos

af Alliance Française  
Medellín

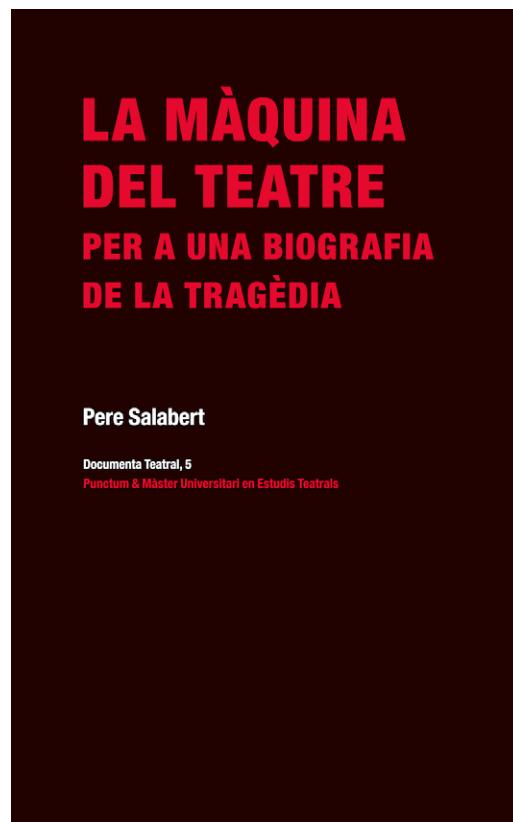
Organiza



Pere era un personaje perfeccionista, serio, preciso en sus comentarios, puntual, exigente en el trabajo, poco dado a concesiones protocolarias; pero eso sí, generoso a más no poder con su conocimiento. Presto a desarrollar un seminario, o una conferencia; a escribir un artículo o al “darnos” un texto-libro para su publicación; a aceptar la participación en un congreso o un coloquio, no importase la



ciudad que fuese; en fin, a ser tutor, jurado o director de un trabajo de grado. Con el mismo rigor con el que preparaba sus textos, sus conferencias y sus cursos, cuidaba también minuciosamente sus “puestas en escena”; y haciendo eco a esa especie de obsesión que cruza su trabajo académico en torno a la reivindicación de la condición “matérica” de toda experiencia estética, Pere disponía minuciosamente el “teatro” de su actuación. No en vano siempre exigió la presencia de un “tablero” de madera y de tizas de arcilla, en los escenarios de sus exposiciones.



Su presencia y su porte, no pasaban desapercibidas; y con la misma elegancia con la cual exponía sus intervenciones, desplegaba también su gestual corporal, dentro y fuera de lo académico. A lo mejor ello explique esa especie de reciedumbre que podía aflorar ante ciertas circunstancias; aunque también puede hacernos comprender por qué razón podía disfrutar de pequeñas cosas que tuviesen el encanto de su autenticidad: un bello paisaje, un buen jugo, un buen trago, una

buenas comidas, una agradable conversación. Si evidentemente su partida fue para nosotros un acontecimiento no esperado, lo que compartimos, vivimos, disfrutamos y aprendimos de él tienen afortunadamente otros ritmos y sobre todo otros espacios de realización a los cuales hemos de volver con más detenimiento para valorar en su justa dimensión y sobre todo para poner en perspectiva todo el legado intelectual que nos dejó.



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)



*Seminario en la Universidad Tecnológica de Pereira*

**Jairo Montoya Gómez**  
Profesor jubilado  
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



## El profesor Pere Salabert y su relación con la Facultad y con Medellín

En el año de 1991, cuando estaba en la dirección del Departamento de Humanidades y en el posgrado adscrito a este, la maestría de Estética, se presentó la posibilidad de tener la visita del profesor Pere Salabert de la Universidad de Barcelona. Vendría a participar como profesor visitante en el posgrado de Estética y para establecer vínculos con la Universidad de Barcelona y con su trabajo, como profesor muy destacado de la misma. He sido muy partidaria de la presencia de los profesores de otros países en nuestra universidad: estos le dan una posibilidad de apertura o fortalecimiento a las líneas académicas que se hayan trazado en los programas curriculares y, sobre todo, en los posgrados. Por lo demás se constituyen en una ocasión muy valiosa para la confrontación y validación de las propuestas planteadas en la Facultad. Así comenzó la amistad del profesor Salabert con nuestra Universidad, relación que se consolidó durante varios años y que significó un aporte muy valioso. Su visita propició también un liderazgo de la Universidad Nacional de Colombia a través de un posgrado como el de Estética que constituía entonces una propuesta académica inédita en el medio. Esta ha abierto líneas de enseñanza y propiciado proyectos de investigación de muy alto nivel.



Seminario auditorio Gerardo Molina, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)

Pronto con la visita del profesor Salabert nos dimos cuenta de que no solo habíamos emprendido una nueva senda para el posgrado de Estética y para la Facultad de Ciencias Humanas, sino que se fueron tejiendo unos lazos fuertes de amistad con diversos académicos de la Facultad, de la Universidad y del entorno académico local. Desde la llegada del profesor Pere, y al tener la oportunidad de estar en Bogotá en una reunión universitaria, me ofrecí a recibirlo ya que arribaría primero a esta ciudad, para que sintiera un poco más de tranquilidad con la llegada a un país que, desafortunadamente por los problemas del narcotráfico y la violencia en ese entonces en plena guerra abierta con el Estado, tenía una cuestionable imagen en el exterior. El profesor Pere no solo desarrolló su labor académica en ese año, el vínculo con la Facultad también se consolidó y a través de convenios y acuerdos con la universidad en Barcelona se propició una relación valiosísima de la cual la Facultad se benefició enormemente. Se realizaron posteriormente para la ciudad eventos que fueron inolvidables y que hicieron del posgrado de Estética un foco de proyección que mucho aportaron en esos estudios.



Seminario auditorio Gerardo Molina, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



Más allá del vínculo académico con el valioso profesor Salabert se estableció una relación humana con varios de los profesores, vínculo que perduró hasta el final de sus días. Ante el interés de conocer y entender la ciudad en sus diversas crisis, pero también en sus aciertos y posibilidades, el profesor Pere Salabert no tuvo reparo en realizar conferencias, conocer de cerca estudios sobre Medellín, dirigir aquí y allá trabajos de grado y vincularse con grupos de investigación. Fue así como Pere se metió al alma de las problemáticas de Medellín, pero también en la alegría y amabilidad de sus expresiones y de sus gentes.



Cuando lo vi por última vez en su ciudad natal que tanto amó y conversábamos sobre un posible programa para realizar en Medellín, al agradecerle me dijo con mucha emoción: “Yo quiero hacer sentir a las personas con quienes me he vinculado en esa maravillosa ciudad, la calidez que ustedes siempre han entregado para hacer de mis visitas y trabajos algo inolvidable”. El profesor Pere un académico sólido, serio, también estuvo tocado por el alma de la ciudad que le decía que, más allá de las relaciones académicas con sus reglas estrictas y austeras, también los lazos humanos que les acompañan en algunas oportunidades, permiten establecer circuitos afectivos con los cuales nos sentimos acompañados hasta en los últimos momentos.

**Marta Elena Bravo de Hermelin**  
Profesora jubilada  
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

## Pere Salabert, Witold Gombrowicz y el ganado cebú. Un Paseo

En una de las primeras y memorables visitas a nuestra ciudad, invitamos al profesor Pere Salabert a la pequeña finca de recreo que poseía con mi compañera Isabel Cristina en las cercanías de Medellín. Pere, con la amabilidad que lo caracterizaba y con su insobornable afán pedagógico nos había convencido de adquirir, en horas de la noche y ya en camino hacia la finca, ajo, tomates y pan rústico, asombrado de que no conociéramos la tan popular costumbre Ibérica de frotar las rebanadas de pan con el ajo y el tomate crudos, así que nos detuvimos en un pequeño mercado de ocasión, bastante desabastecido por cierto y nos aprovisionamos de los magros ingredientes. Digo costumbre Ibérica puesto que pretender, como lo creyeron algunos, que el emérito profesor provenía de España, fue un lamentable error que muchos sufrieron en carne propia. El catedrático provenía de la ciudad Condal, Barcelona, provincia pródiga en condes y condados en pasadas épocas. Pere, catalán hasta los tuétanos, con su apariencia y modales de anacrónico conde, sentía un visceral odio por la España fraguada en tiempos de Franco que no disimulaba y que, creo, recordando sus últimas intervenciones en público y sus apreciaciones en privado, le terminó amargando los últimos años de vida. Al final, el apoyo incondicional a la causa catalana le hicieron radicalizar su posición con epítetos bastante subidos de tono, para aquellos que conocíamos su elegante y pulcro manejo del lenguaje.



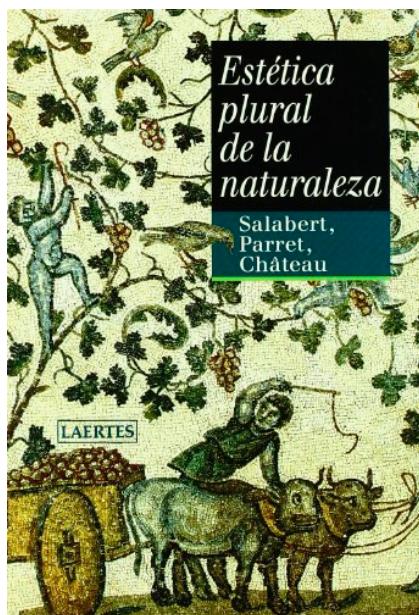
Seminario en la Universidad Tecnológica de Pereira



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)



En fin, partimos hacia nuestra rústica parcela, nos instalamos y asistimos comovidos al ritual, diríamos que fallido, del erótico frotamiento. El pan, blando, no era el adecuado para el rudo menester, el ajo pequeño y resbaladizo no se dejaba atrapar fácilmente y el tomate de aliño que pudimos conseguir a hora tan inadecuada para un final feliz, era de una carnosidad esquiva. Al final, celebramos entre risas y bocados inciertos, con una copa de vino que desafortunadamente tampoco dejó bien parado al mercado de marras. Al día siguiente, el canto de un gallo especialmente hormonado nos despertó a todos y mereció los elogios de Pere, acostumbrado como estaba a los electrizantes timbrazos de los citófonos hoteleros. Desayunamos y salimos a recorrer el pequeño terreno que circundaba la finca; la naturaleza en la región es especialmente pródiga en pastos, arbustos y árboles de variadas tonalidades verdes, acrecentadas por el rocío mañanero y por los reflejos de un pequeño lago que duplicaba fielmente las apacibles apariencias de una vida bucólica tiempos ha desaparecida. El ciudadano Pere no dejaba de alabar las bondades del amable paisaje, así que nos animamos a emprender una pequeña aventura por los caminos aledaños a la finca. No más emprender el camino dos imponentes yarumos llamaron la atención de Pere que no dejó de admirar el extraño contraste del verdor circundante con las hojas “peltadas, redondeadas, coriáceas, de 30-40 cm de diámetro, divididas en 7-11 lóbulos unidos cerca de la base, enteros o algo sinuosos; tienen el haz áspero al tacto, y el envés blanco-tomentoso, con la nervadura sobresaliente en el envés” que describe la docta Wikipedia.





Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)

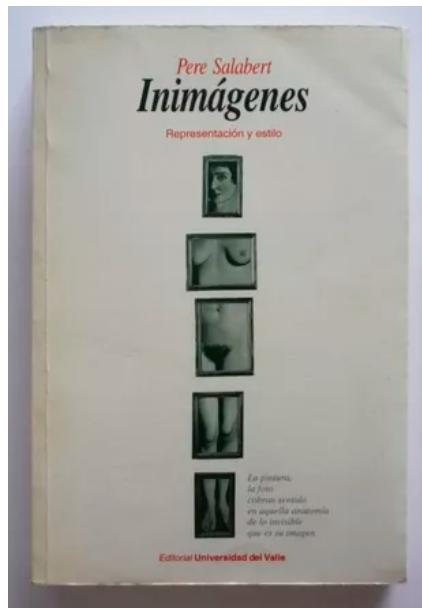
La sorpresa de Pere ante el plateado espectáculo, blanco-tormentoso, trajo a mi memoria una anécdota de otro Ibérico, catalán también, Manuel Vásquez Montalván. Resulta que en una visita a Medellín el escritor, requerido a su partida por el infaltable y provinciano ¿cuál es la impresión más duradera que se lleva de nuestra ciudad? El padre del inolvidable detective Pepe Carvalho lo pensó un momento y ante el asombro de los presentes que esperaban el previsible elogio de la ciudad o de la belleza sin par de sus mujeres respondió: jamás olvidaré el sobrevuelo sobre unos árboles plateados que se aprecian como un manto iridiscente. Y, es que, en efecto, el aterrizaje en el aeropuerto José María Córdova de Rionegro peina una zona plagada de yarumos, desconocidos completamente por el insigne visitante. Continuamos el matinal periplo en medio de nuestra relajada conversación siguiendo las sinuosidades de un polvoriento camino veredal flanqueado por succulentos pastizales y, de pronto, sentimos tras nosotros unas pisadas cautelosas. Volvimos nuestras miradas hacia los intrusos y ¡oh! sorpresa: un hato de ganado Cebú nos venía siguiendo con su proverbial curiosidad. Ante semejante séquito los tres giramos en dirección a los vacunos que se había detenido a su vez y nos miraban desde la atalaya que les prestaba el cerco alambrado. La sorpresa de Pere al verse atentamente observado por tan inesperada congregación, su gesto y sus palabras, denotaron una incredulidad tan sincera y tan ingenua que no tuvimos más remedio que disimular un poco ante un evento tan común para nosotros, pero tan perturbador para él.



Seminario auditorio Gerardo Molina, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



Regresamos comentando animadamente sobre el carácter casi que humano de aquellas inquisitivas miradas y, por una manía casi que patológica que tengo por estar relacionando unos eventos con otros le pregunté a Pere si conocía el fragmento del diario de Witold Gombrowicz “La vaca, la naturaleza y la noche”. Ante la negativa de Pere lo invité a leer conjuntamente el texto que reposaba en mi campestre biblioteca, con el fin de tratar de encontrar una razonable explicación a su inefable sorpresa, puesto que yo estaba seguro de que algo se le había revelado, una especie de epifanía, para la que un malabarista del artificio como él lo era, no estaba preparado. He aquí el texto de Gombrowicz, el lector juzgará sobre su pertinencia a la hora de apalabrar el fenómeno. Lo que sí lesuento es que el catedrático Salabert, al terminar la lectura, me miró de una forma tan intensa y enigmática como la de los vacunos en cuestión. No pronunció ni una palabra más del asunto, echamos llave a la cabaña y pasamos a terminar con los restos del aborrecible vino:



## La vaca, la naturaleza y la noche

La Cabaña, Argentina, 1958

Miércoles

Estaba paseando por la avenida bordeada de eucaliptos, cuando se me apareció de repente, detrás de un árbol, una vaca.

Me detuve y nos miramos desde el blanco de los ojos

En este punto, su bovinidad sorprendió mi humanidad —ese momento en que nuestras miradas se cruzaron había sido tan tenso— y me sentí confuso en tanto que hombre, es decir, en mi humana especie. Sentimiento extraño y, sin duda, sentido por mí por vez primera, esta vergüenza del hombre frente al animal. Yo había permitido que ella me mirara y que me viera —esto nos hizo iguales— y de golpe yo mismo me convertí en animal, pero un animal extraño, casi diría prohibido. Continué el paseo interrumpido, pero me sentía incómodo... en la naturaleza que mi asediaba por todas partes, como si... me contemplara.

Jueves

Cuando me cruzo con un rebaño de vacas, vuelven sus hocicos hacia mí y me siguen con la mirada hasta que desaparezco. Igual como en casa de Russovich, en Corrientes. Pero entonces no me preocupaba, mientras que ahora, “gracias a la vaca que me ha visto”, estas miradas me parecen visionarias. ¡Prados y pastos! ¡Arboles y campos! ¡Verde naturaleza del mundo! Me sumerjo en una extensión como si abandonara mi orilla y una presencia, compuesta de millones de seres me acosa...

[Sin embargo] Se trata de otra cosa. La vaca ¿cómo debo comportarme ante una vaca?

La naturaleza ¿cómo debo comportarme ante la naturaleza?

Camino por este sendero, rodeado por La Pampa y siento que entre esta naturaleza yo, en mi piel de hombre, soy un extranjero... Ajeno de manera inquietante. Una criatura diferente... Y no me gusta, casi no soporto alejarme en el pensamiento fuera del reino humano. ¿Será porque los reinos que nos rodean son demasiado vastos? ¿Resistencia a abandonar la propia casa?

Comprender la naturaleza, contemplarla, mirarla—es una cosa. Pero cuando intentó aproximarme como algo igual a mí por el hecho de la comunidad de la vida que nos engloba, cuando intento ‘tutear’ los animales, las plantas, una somnolencia hostil me embarga, pierdo el impulso, regreso apresuradamente a mi casa humana y cierro la puerta con doble llave.

Witold Gombrowicz



Homenaje al profesor Pere Salabert  
(1945-2023)

**Juan Gonzalo Moreno Velásquez**  
Profesor jubilado  
Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín



Reseña

# La Canopée des Halles y la Bourse de Commerce: transformaciones urbanas en el centro de París

---

Andrés Ávila-Gómez





Reseña

# La Canopée des Halles y la Bourse de Commerce: transformaciones urbanas en el centro de París

Andrés Ávila-Gómez\*

**Nota:** el presente dossier fotográfico propone una mirada a las transformaciones recientes que los proyectos urbanos y arquitectónicos han generado en un sector central y simbólico de la capital francesa: el territorio ocupado hasta hace medio siglo por el mercado central de París. Las imágenes actuales que han sido seleccionadas dan testimonio de los profundos contrates que alimentan la arquitectura proyectada en nuestros días. Por un lado, la Canopée des Halles y el culto a la experimentación estética y técnica que privilegia la puesta en escena de una exuberancia inevitablemente polémica; por otro lado, la Bourse de Commerce y la sobriedad derivada del respeto y la preservación tanto del patrimonio construido como de la memoria colectiva.

**Palabras clave:** patrimonio cultural; memoria colectiva; monumento histórico; historia cultural; urbanización; historia urbana; ciudad histórica; ciudad industrial; ciudad nueva; cine; París; siglo XIX; siglo XX; siglo XXI.

---

\* Magíster en Ville, Architecture y Patrimoine por la Université Paris 7 Diderot (París, Francia). Doctor en Historia del Arte por la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (París, Francia) e Investigador en el HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art) de la misma universidad.  <http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>  
 [andresavigom@gmail.com](mailto:andresavigom@gmail.com)

Cómo citar: Ávila-Gómez, Andrés. "La Canopée des Halles y la Bourse de Commerce: transformaciones urbanas en el centro de París". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 185-196.



**Keywords:** cultural heritage; collective memory; historical monument; cultural history; urbanization; urban history; historic city; industrial city; new city; cinema; Paris; 19<sup>th</sup> century; 20<sup>th</sup> century; 21<sup>th</sup> century.

**Palavras-chave:** patrimônio cultural; memória coletiva; monumento histórico; história cultural; urbanização; história urbana; cidade histórica; cidade Industrial; nova cidade; cinema; Paris; século XIX; século XX; século XXI.

Ubicado en el extremo occidental del parque bautizado Jardín Nelson Mandela, el edificio de planta circular conocido como la Bourse de Commerce alberga desde 2020 la colección de arte del multimillonario francés François Pinault (1936-). Este proyecto de renovación fue realizado entre 2017 y 2020 por el arquitecto japonés Tadao Ando, la agencia francesa Niney et Marca (Lucie Niney y Thibault Marca) y el arquitecto de monumentos históricos Pierre-Antoine Gatier. En el extremo oriental del Jardín Nelson Mandela, la espectacular estructura metálica conocida como la Canopée enmarca el principal acceso hacia el espacio subterráneo ocupado por el centro comercial Forum des Halles y la estación de metro Châtelet-Les Halles. El proyecto concebido por el equipo conformado por los arquitectos Patrick Berger (ganador en 2004 del Grand Prix national d'architecture) y Jacques Anziutti fue seleccionado en el marco de un concurso internacional de arquitectura: el enorme esqueleto de acero se inspira en la forma de una hoja ondulante, y la monumental cubierta crea un micro-clima sobre el patio del antiguo centro comercial. Según Jean-Louis Violeau:

Antes de la Canopée, el Forum nunca pudo sustituir simbólicamente lo que había desaparecido, aunque algunas marcas –nuevas en aquel momento, como FNAC o Habitat–, aseguraron rápidamente el éxito comercial del lugar. Pero, aparte del caso particular del Gran Louvre, ¿cuántos experimentos subterráneos han tenido éxito?

Es como si en Francia, este fracaso duradero hubiera comprometido proyectos que habían demostrado su eficacia en otros lugares: desarrollar la ciudad en toda su profundidad, desde el subsuelo hasta las alturas, para ofrecer una alternativa y otra imagen ligadas a la voluntad de evitar la expansión urbana y la sobredensificación en la superficie.<sup>1</sup>

1. Jean-Louis Violeau, *Les Halles. De la contreculture aux cultures parallèles* (París: B2, 2018), 17.

## Breve historia sobre el desaparecido mercado central de París

Los doce pabellones de los Halles de París construidos según un proyecto definitivo presentado en 1853 por los arquitectos Victor Baltard (1805-1874) y de Félix-Emmanuel Callet (1791-1854) ocuparon hasta 1971 —cuando se consumó su arbitraria demolición—una extensa superficie del centro de París entre la calle Pierre-Lescot, la iglesia de Saint-Eustache, la calle Berger y el edificio de la Bourse de commerce. El mercado central de París funcionaba en este sector desde 1137, cuando el rey de Francia Louis Louis VI ordenó su implantación allí. En sus memorias, el Barón Haussmann (1809-1891), prefecto de La Seine entre 1853 y 1870, afirma que la elección de una arquitectura metálica para el proyecto de los Halles, similar a aquella usada en la época en la construcción de grandes estaciones de tren, fue una exigencia expresa de Napoleón III (1808-1873), recién proclamado emperador en 1852 y quien fuera a la postre el último monarca de Francia —en el poder hasta 1870—.

Aunque la primera piedra de este proyecto icónico de las transformaciones haussmannianas fue puesta en 1851, el conjunto de pabellones solamente fue completado en los años 1930: los seis primeros pabellones fueron inaugurados entre 1857 y 1858, los cuatro siguientes entre 1860 y 1874, y los dos últimos en 1935. Observador minucioso del Segundo Imperio, el escritor Emile Zola (1840-1902) describe con precisión en su novela *Le Ventre de Paris* publicada en 1873 (tercera entrega de la serie Rougon-Macquart<sup>2</sup>), la impresión que los pabellones de Baltard generaban en los peatones y observadores de la época, de la misma manera en la cual el autor sumerge más tarde al lector en la arquitectura y el significado del *grand magasin* en la novela *Au Bonheur des Dames* publicada en 1883 (undécima entrega de la serie Rougon-Macquart). La poderosa evocación de estos espacios/lugares en los textos de Zola constituyen una crónica privilegiada de la metamorfosis parisina impulsada bajo la iniciativa de Napoleón III y el Barón Haussmann<sup>3</sup>. Durante las primeras décadas de funcionamiento se hicieron evidentes diversos problemas ligados a su localización, que dificultaban su abastecimiento, al mismo tiempo que la dimensión de las instalaciones se tornaba insuficiente. Finalmente, tras numerosos estudios realizados durante los años 1960, se decide instalar el principal mercado de París en la periferia sur de la capital, en Rungis, cerca al Aeropuerto de Orly.



2. La serie de novelas de Zola se subtitula “*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*”: historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio.

3. El Barón Haussmann sirve como modelo para el Barón Hartmann, un importante personaje presente en *Au Bonheur des Dames*.



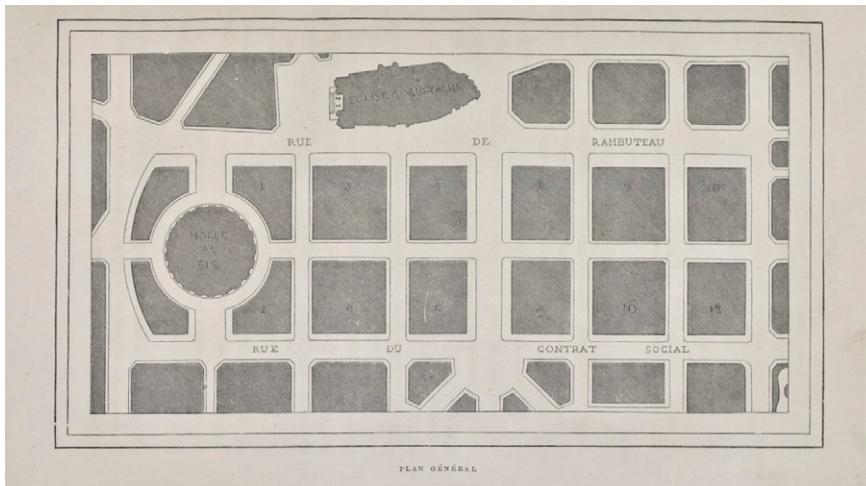
La opinión pública en general, así como numerosas personalidades e instituciones del ámbito del arte, de la arquitectura y del patrimonio levantaron su voz de protesta, en vano. Los pabellones fueron arrasados y únicamente uno de ellos, el número 8, pudo ser conservado, siendo trasladado y reconstruido –con algunas modificaciones– en Nogent-sur-Marne, en la periferia oriental de París. La movilización de los defensores del patrimonio arquitectónico recibió apoyos de figuras internacionales de la talla de Mies van der Rohe, cuyas palabras de rechazo a tal destrucción fueron publicadas en un artículo del diario *Le Monde* en abril de 1969<sup>4</sup>. La consumación de este desafortunado capítulo de la historia del patrimonio arquitectónico y urbano parisino del siglo XX fue ampliamente documentado por artistas, periodistas y ciudadanos. Así, por ejemplo, lo testimonian las fotografías en blanco y negro de Robert Doisneau (1912-1994), como también la película franco-italiana *Touche pas à la femme blanche!* dirigida por Marco Ferreri (1928-1997).

Este western que es en realidad una parodia de la batalla de Little Bighorn –en la cual se enfrentó una coalición de indígenas americanos contra un regimiento dirigido por el célebre oficial George Custer– constituye un documento excepcional de historia urbana puesto que las escenas fueron grabadas en 1973 en el espacio en obra de Les Halles. En efecto, la constelación de actores que incluye a Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Michel Piccoli y Catherine Deneuve actúa en esta estrambótica historia teniendo como telón de fondo las profundas excavaciones para la construcción del nuevo Forum des Halles, los inmuebles aledaños en demolición y algunos de los deteriorados pabellones de Baltard aun en pie. La secuencia final corresponde a la vista desde un helicóptero del enorme “Trou des Halles”, literalmente el “agujero” de Les Halles, como se bautizó entonces la obra a cielo abierto con la cual los parisinos convivieron durante casi 7 años.

4. Citado por el historiador de la arquitectura Bertrand Lemoine, *Les Halles de Paris. L'histoire d'un lieu, les péripéties d'une reconstruction, la succession des projets, l'architecture d'un monument, l'enjeu d'une "Cité"* (París: Editions L'Esquerre, 1980), 213. El texto atribuido a Mies van der Rohe aparece en francés: “Je soutiens entièrement le principe de la conservation des Halles, ils sont le symbole de l'âge d'or des techniques de construction française”.

## Imágenes de archivo (Gallica)

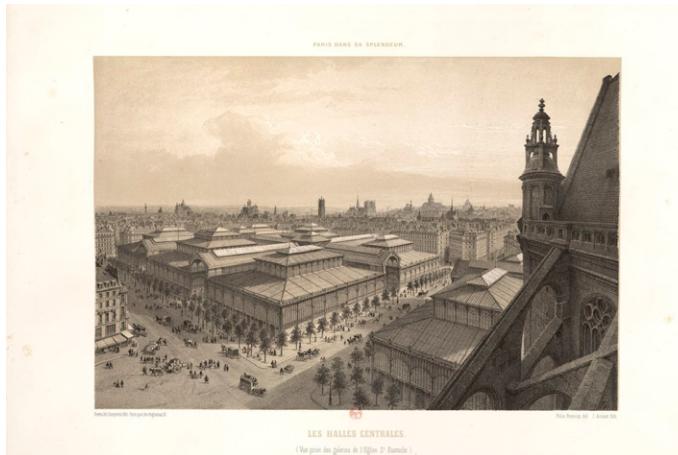
### Emplazamiento del proyecto de Baltard y Callet



Andrés Ávila Gómez  
Reseña

Fuente: Víctor Baltard y Félix Callet, *Les Halles centrales de Paris, construites sous le règne de Napoléon III* (París: A. Morel, 1862), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6484147c.texteImage> Bibliothèque Nationale de France (París-Francia), Département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-Z LE SENNE-11623.

### Dibujo de la vista de Les Halles de Paris desde lo alto de la Iglesia de Saint Eustache



Fuente: Jules Arnout (1814-1968), litografía en camafeo, 24,8 x 36,8 cm, Félix Benois (1818-1896), dessinateur du modèle, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530189355> Bibliothèque nationale de France (París-Francia), Département Estampes et Photographie, RESERVE QB-370 (130)-FT4.



Fotografía de un pabellón de Les Halles, hacia 1926



source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fuente: Agence Rol, Agence photographique (commanditaire), 1 photogr. nég. sur verre ; 13 x 18 cm (sup.), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166618p>

Bibliothèque nationale de France (París-Francia), Département Estampes et photographie, EI-13 (1348).

## Fotogramas



Fuente: Serge Korber, dir., *Un idiot à Paris*, 1967.



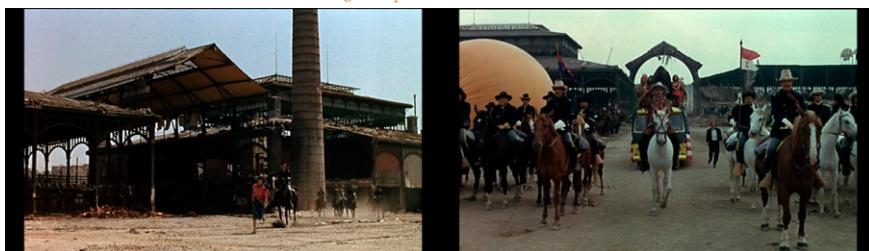
Fuente: Bernardo Bertolucci, dir., *Ultimo Tango a Parigi*, 1972.

En las dos imágenes, al fondo: pabellones de Baltard e Iglesia de Saint-Eustache



Fuente: Marco Ferreri, dir., *Touche pas à la femme blanche!*, 1974.

En las dos imágenes pabellones de Baltard en ruinas



Fuente: Marco Ferreri, dir., *Touche pas à la femme blanche!*, 1974.



Izquierda: dentro del “agujero” de Les Halles / Derecha: la Bourse de Commerce



Fuente: Marco Ferreri, dir., *Touche pas à la femme blanche!*, 1974.

En las dos imágenes el “aguero” de Les Halles visto desde un helicóptero



Fuente: Marco Ferreri, dir., *Touche pas à la femme blanche!*, 1974.

### Fotografías actuales por Andrés Ávila Gómez (2022)

*La Canopée. Desde el Jardín Nelson Mandela*



*La Canopée. Hacia el Jardín Nelson Mandela y hacia la calle Pierre Lescot*



Fuente: Fotografía tomada por Andrés Ávila Gómez, 15 de junio, 2022.



Andrés Ávila Gómez  
Reseña

*La Plazaleta Pina-Bausch*



Fuente: Fotografía tomada por Andrés Ávila Gómez, 15 de junio, 2022.

*La iglesia de Saint-Eustache*



Fuente: Fotografía tomada por Andrés Ávila Gómez, 15 de junio, 2022.



Fuente: Fotografía tomada por Andrés Ávila Gómez, 15 de junio, 2022.

## Bibliografía cronológica

### Multimedia y presentaciones

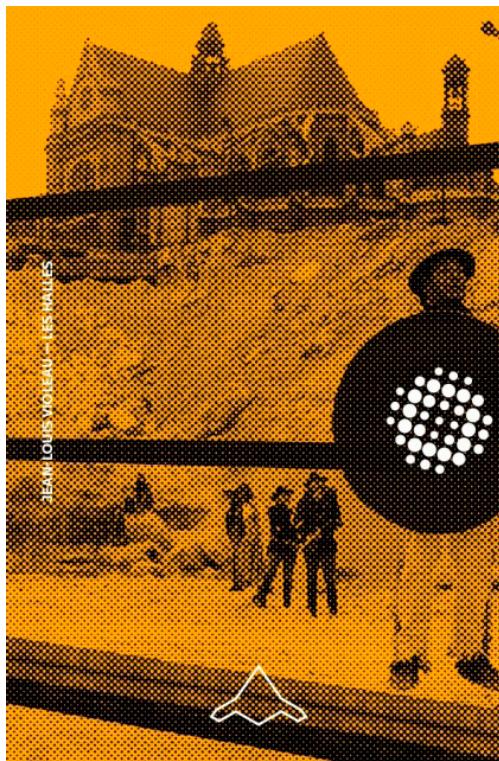
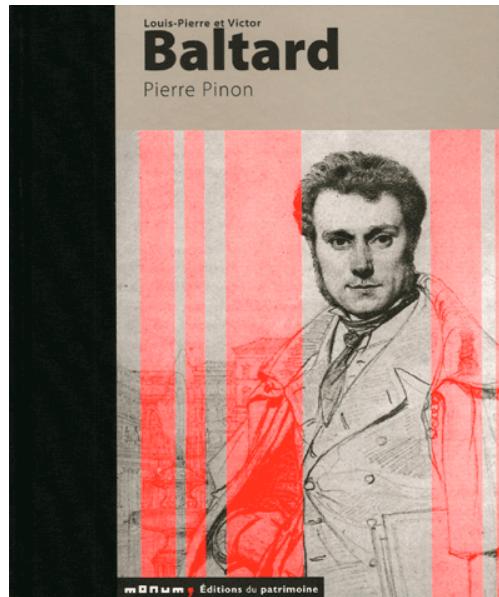
- [1] Korber, Serge, dir. *Un idiot à Paris*. 1967.
- [2] Bertolucci, Bernardo, dir. *Ultimo Tango a Parigi*. 1972.
- [3] Ferreri, Marco, dir. *Touche pas à la femme blanche!* 1974.

### Fuentes secundarias

- [4] Picon, Guillaume. *La Bourse de Commerce: promenade architecturale*. París: Tallandier, 2021.
- [5] Violeau, Jean-Louis. *Les Halles. De la contreculture aux cultures parallèles*. París: B2, 2018.
- [6] Campobenedetto, Daniele. *Paris Les Halles. Storie di un futuro conteso*. Milano: Franco Angeli, 2017.



- [7] Thomine-Berrada, Alice. *Baltard. Architecte de Paris*. París : Gallimard, 2012.
- [8] Vasak, Vladimir. *Doisneau, Paris Les Halles*. París: Flammarion, 2011.
- [9] Lombard-Jourdan, Anne. *Les Halles de Paris et leur quartier dans l'espace urbain (1137-1969)*. París: Ecole Nationale des Chartes, 2009.
- [10] Ferrier, Jacques, dir. "La Canopée, rénovation du Forum des Halles". En *Architecture = durable*, 72-77. París: Picard - Pavillon de l'Arsenal, 2008.
- [11] Fromonot, Françoise. *La campagne des Halles: les nouveaux malheurs de Paris*. París: La Fabrique, 2005.
- [12] Des Cars, Jean y Pierre Pinon. *Paris-haussmann: "le pari d'haussmann"*. París: Picard - Pavillon de l'Arsenal, 1991.
- [13] Pinon, Pierre. *Louis-Pierre et Victor Baltard*. París: Editions du Patrimoine, 2005.
- [14] Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Paris. Le guide du patrimoine*. París: Hachette - Direction du Patrimoine CNMHS, 1994.
- [15] Fermigier, André. *La bataille de Paris. Des Halles à la Pyramide, chroniques d'urbanisme*. París: Gallimard, 1991.
- [16] Lemoine, Bertrand. *Les Halles de Paris. L'histoire d'un lieu, les péripéties d'une reconstruction, la succession des projets, l'architecture d'un monument, l'enjeu d'une "Cité"*. París: Editions L'Equerre, 1980.
- [17] Boudon, Françoise, André Chastel, Hélène Couzy y Françoise Hamon. *Système de l'architecte urbaine. Le quartier des Halles à Paris*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- [18] Champetier, Pierre y Edouard Utudjian. "Les Halles de Baltard". Video de la Office national de radiodiffusion télévision française, 1 de julio de 1971. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf97511634/les-halles-de-baltard>
- [19] Baltard, Victor y Félix Callet. *Les Halles Centrales de Paris construites sous le règne de Napoléon III*, París: A. Morel, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6484147c.textelimage>





Artista Invitada

## Glória Nogueira: la fuerza de una abstracción autodidacta

---





# Artista invitada

## Glória Nogueira: la fuerza de una abstracción autodidacta

Glória Nogueira, su nombre completo María da Glória de Jesus Nogueira, nació en 1958, en Campos, estado de Río, Brasil. No tuvo educación formal. Su familia vivía en la finca Rialto, en Bananal. Cuando niña cuidaba de sus hermanos mientras sus padres iban a la finca. Aprendió algunos rudimentos de escritura y lectura cuando era adulta y sabe firmar con orgullo. Cuando la familia se mudó a la ciudad, ella comenzó a trabajar como empleada doméstica en varias casas, lo que continúa haciendo hoy. Ella es una excelente cocinera. Durante la pandemia, un amigo, artista y profesor de la Universidad de Uberlândia, trajo papel, pinceles y acuarelas. Gloria comenzó a pintar, revelando un formidable sentido de la forma, el ritmo y el color. Luego pasó a las telas, y a los grandes formatos con excelentes resultados. Todo lo que pone en la tela está pensado, nada se deja al azar. Sus construcciones visuales hacen que su arte no tenga nada de ingenuo, sino que se defina por una poderosa fuerza abstracta.



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Glória Nogueira equilibra tres puntos principales en sus pinturas: un sentido innato de las relaciones entre forma y color; un reflejo que guía cada pincelada; un impulso dinámico que sabe controlar e infiltra dinamismo. Estos tres elementos son constantes y definen su estilo. Pero el mismo se renueva en cada obra y, por tanto, nunca se repite. Algunos lienzos tienen una textura delicada y diminuta, con pequeños puntos que a ella le gusta insertar y transformar en una especie de encaje. Otros se dejan llevar por vectores fuertes, con movimientos amplios. Otros vibran en tensión. Los acordes cromáticos también cambian, con tonos dominantes, siempre en armonía. Hay una gran fascinación en estas pinturas en el que la artista aparece perfectamente reconocible en cada obra, pero que siempre se renovada, sin repetirse nunca.



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Gloria Nogueira



Las obras presentadas a continuación hacen parte de su primera exposición inaugurada el 1 de abril de 2023 en la Galería Rose Malveira de Campinas, Brasil. Estoy seguro de que no será el último, ni mucho menos.

**Jorge Coli**

Profesor titular de Historia del Arte e Historia de la Cultura  
Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas  
Universidad Estadual de Campinas (Brasil)

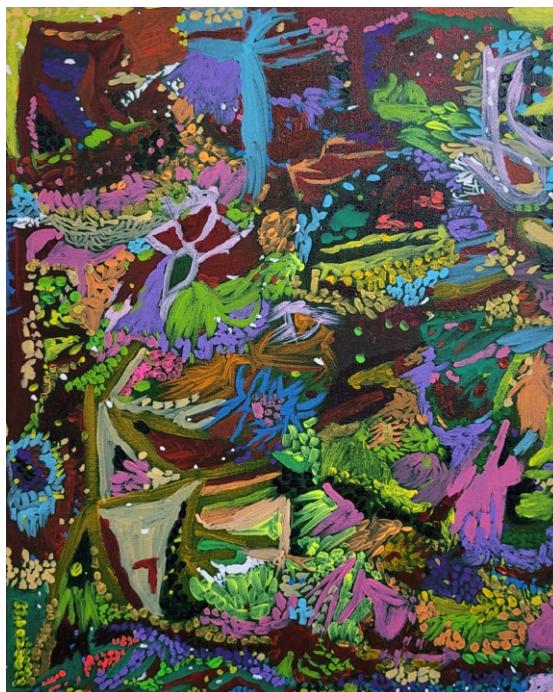


*La reina colorida*



Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.60 cm

*Las estrellas*



Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.40 cm

Campo verde



Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.40 cm



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira

Primavera



Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.40 cm



Rebelde



Autora: Glória Nogueira, 1.60 x 2.00 cm

El velo rojo



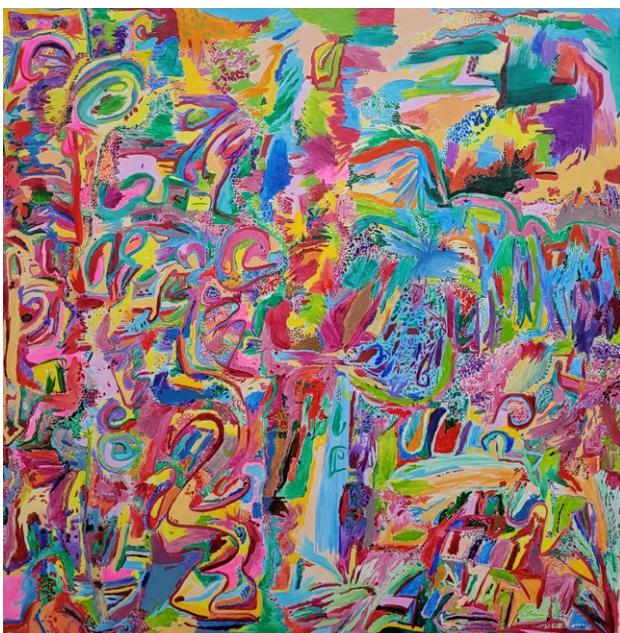
Autora: Glória Nogueira, 1.30 x 1.30 cm

*La fuga*

Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.40 cm



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira

*La cascada perdida*

Autora: Glória Nogueira, 1.30 x 1.30 cm

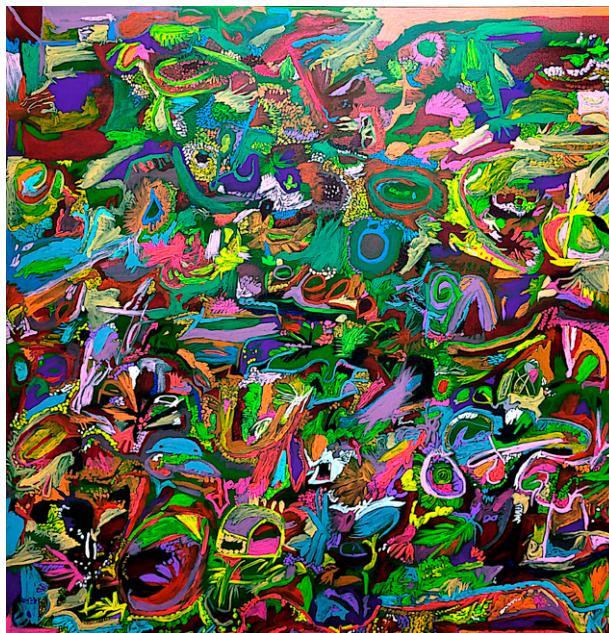


*Las flores del mar*



Autora: Glória Nogueira, 0.50 x 0.60 cm

*Bosque secreto*



Autora: Glória Nogueira, 1.60 x 1.60 cm

Sin título



Autora: Glória Nogueira



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira



Sin título



Autora: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira, 0.30 x 0.40 cm

Sin título



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira



Sin título



Autora: Glória Nogueira, 0.30 x 0.40 cm



*Sin título*



Autora: Glória Nogueira

*Sin título*



Autora: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira



*Sin título*



Autora: Glória Nogueira

*Sin título*



Autora: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira



La fuerza de una abstracción autodidacta  
Artista Invitada: Glória Nogueira

Sin título



Autora: Glória Nogueira



*Sin título*



Autora: Glória Nogueira



Videoarte

*Más que tiempo. Exhibición de  
proyectos en entornos 3D*

---

Esteban Gutiérrez-Jiménez





Videoarte

## Más que tiempo. Exhibición de proyectos en entornos 3D

Esteban Gutiérrez-Jiménez\*

### Descripción de la obra

Las transformaciones tecnoculturales de los últimos 70 años exigen la exploración de nuevos espacios y formas para la exhibición y vivencia para las experiencias artísticas. En la asignatura Arte Digital en la Esfera Pública de la maestría en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) (Medellín, Colombia) se investigan múltiples caminos de formalización para proyectos de investigación-creación que incluyen las publicaciones, las conferencias y las exhibiciones mediadas por tecnologías digitales. *Más que tiempo* es una propuesta expositiva diseñada en el curso para ser visitada en internet. La exposición utiliza dos plataformas gratuitas de producción digital que se interconectan para desplegar una variedad de contenidos mediales producidos para los proyectos. Por un lado, en la plataforma *web Spatial* se crearon los escenarios tridimensionales que alojan las creaciones y, por otro lado, mediante la herramienta de desarrollo P5 se construyó un espacio de documentación para cada proyecto. El resultado expositivo presenta cinco piezas reflexivas alrededor del concepto “tiempo” y su variabilidad al ser explorado desde las diversas temáticas de los proyectos.

\* Doctor en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá (Bogotá, Colombia). Docente en la Facultad de Artes y Humanidades y coordinador de la maestría en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-6246-0593>  
 [estebangutierrez@itm.edu.co](mailto:estebangutierrez@itm.edu.co)



## Referentes creativos

Esta propuesta investigativa y creativa está influenciada por el trabajo de pensadores de la cultura digital como Lívia Nolasco-Rózsás (Beyond Matter)<sup>1</sup>, Casey Reas y Ben Fry (Processing.org)<sup>2</sup>, Daniel Shiffman (Nature of Code)<sup>3</sup> y John Maeda<sup>4</sup>. Formalmente, la exposición se inspira en propuestas de exhibición en línea como Beyond Matter, Time travel: documenta 1955. A virtual reality reconstruction<sup>5</sup>, Paisajes del aislamiento<sup>6</sup>, y Ecologías Digitales<sup>7</sup>.

## Biografía del proyecto

La Maestría en Artes Digitales (MAD) es un programa de posgrado, de la Facultad de Artes y Humanidades (FAH) constituido el 30 de enero de 2015 mediante el acuerdo 03 del Consejo Directivo de la Institución Universitaria ITM. Este programa responde a la necesidad contextual, de la región y el país de estudiar las transformaciones socioculturales derivadas del surgimiento de la cultura digital y la computarización de los sistemas industriales, de transporte y de comunicación. Particularmente el programa actúa en el contexto de las artes, del circuito artístico y de las industrias culturales, como interfaz académica entre dichos contextos y los nuevos sistemas digitales implementados en todos los niveles de la sociedad desde mediados del siglo XX. Implementación que se ha acelerado considerablemente desde el surgimiento de las redes de comunicación digital (Internet) en la última década del siglo XX.

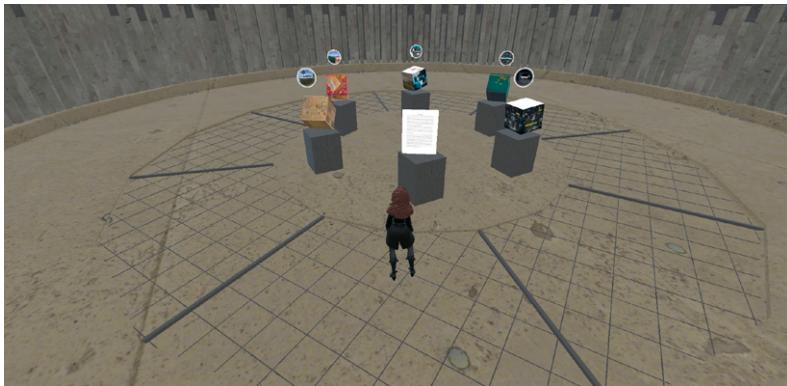
## Exposición *Más que tiempo, Medellín, 2023*

Las plataformas son de acceso gratuito y libre, los visitantes pueden crear su propio avatar para navegar la exhibición y los proyectos mediante un sistema de hipervínculos cliqueables.

1. Beyond Matter, <https://beyondmatter.eu/>
2. Processing, <https://processing.org/>
3. Nature of Code, <https://natureofcode.com/>
4. Maeda Studio, <https://maedastudio.com/>
5. Documenta archiv, <https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/termine/980/time-travel-documenta-1955-a-virtual-reality-reconstruction>
6. Paisajes del aislamiento, <https://egj993.wixsite.com/misitio>
7. Ecologías Digitales, Universidad de Antioquia, <https://www.ecologiasdigitales.org>



Esteban Gutiérrez-Jiménez  
Viddeoarte





**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

**Modalidad:** inmersión interactiva

**Año:** 2023

**Enlace:** <https://www.spatial.io/s/Mas-que-tiempo-643de857e51b878c1d9abebf?share=384113933489281888>

### El multiverso de mis años maravillosos

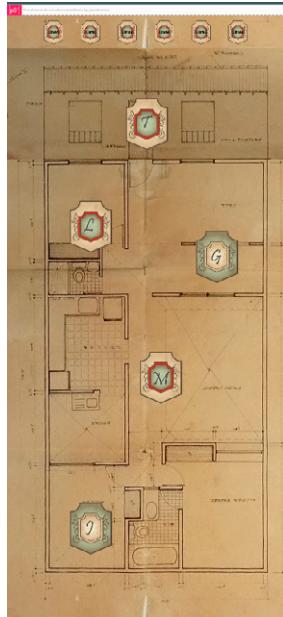




Esteban Gutiérrez-Jiménez  
Viddeoarte







**Autor:** Juan David Acosta

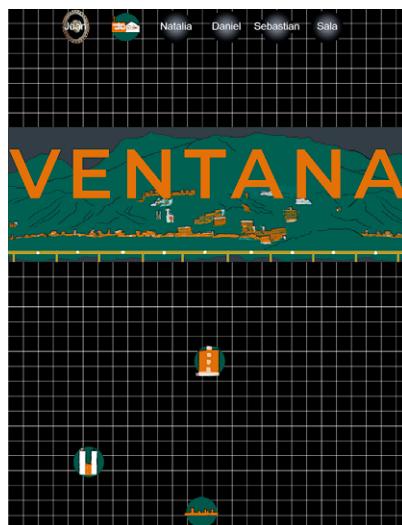
**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

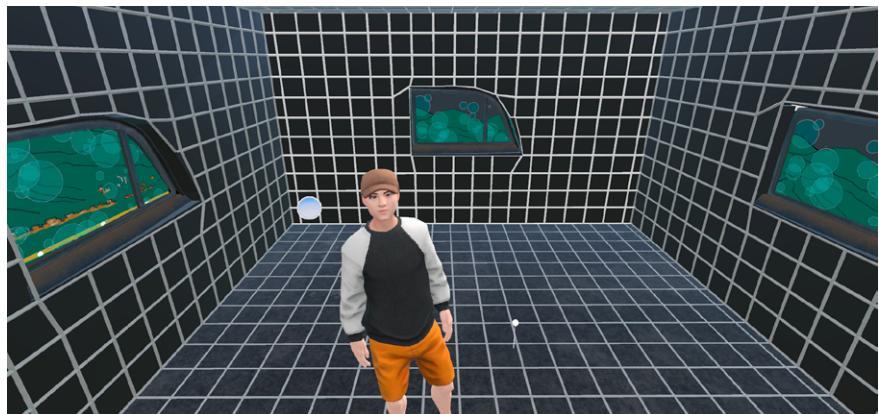
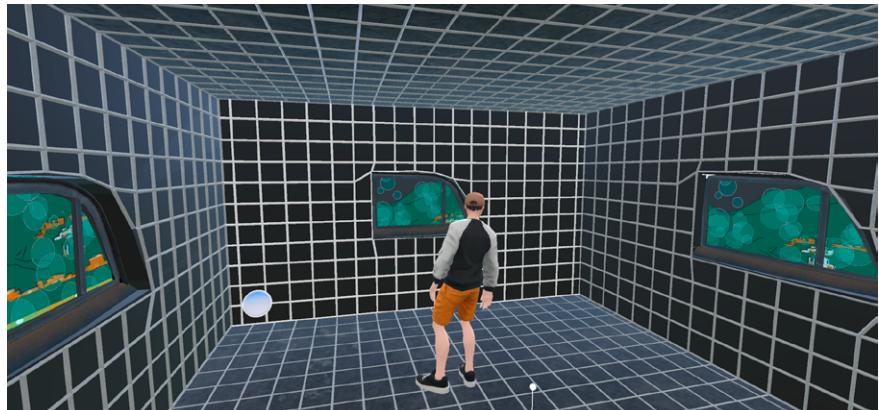
**Modalidad:** inmersión interactiva

**Año:** 2023

**Enlace:** [https://www.spatial.io/s/Multiverso-de-mis-anos-maravilos-643f68721f784137842a86e8?share=1157443691630281850](https://www.spatial.io/s/Multiverso-de-mis-anos-maravillos-643f68721f784137842a86e8?share=1157443691630281850)

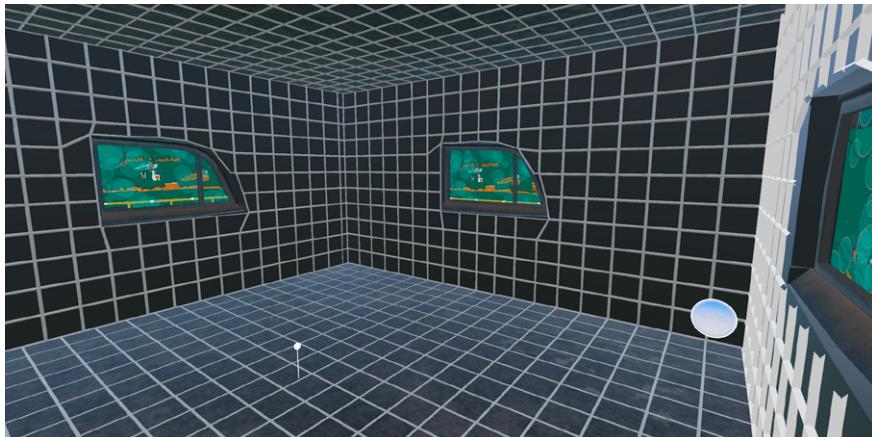
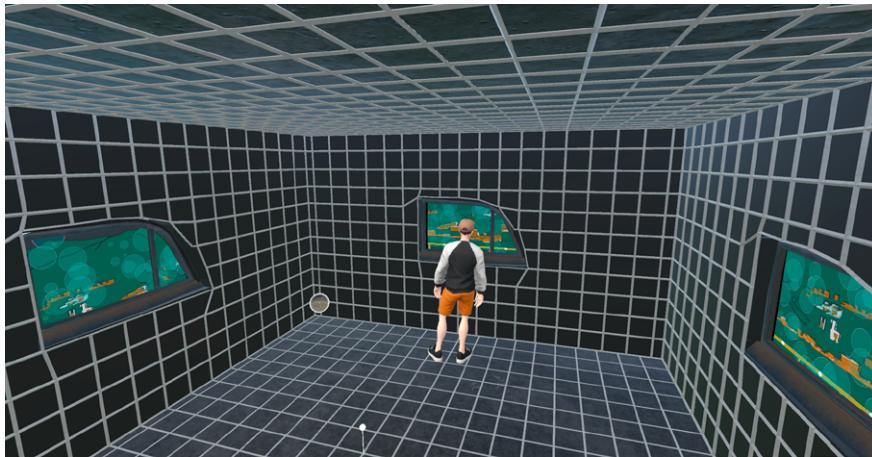
### Ventana del recuerdo







Esteban Gutiérrez-Jiménez  
Videoarte



**Autor:** José Ruiz

**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

**Modalidad:** inmersión interactiva

**Año:** 2023

**Enlace:** <https://www.spatial.io/s/Ventana-del-recuerdo-643f4fa5cf98fa889d432732?share=1536368163733634503>

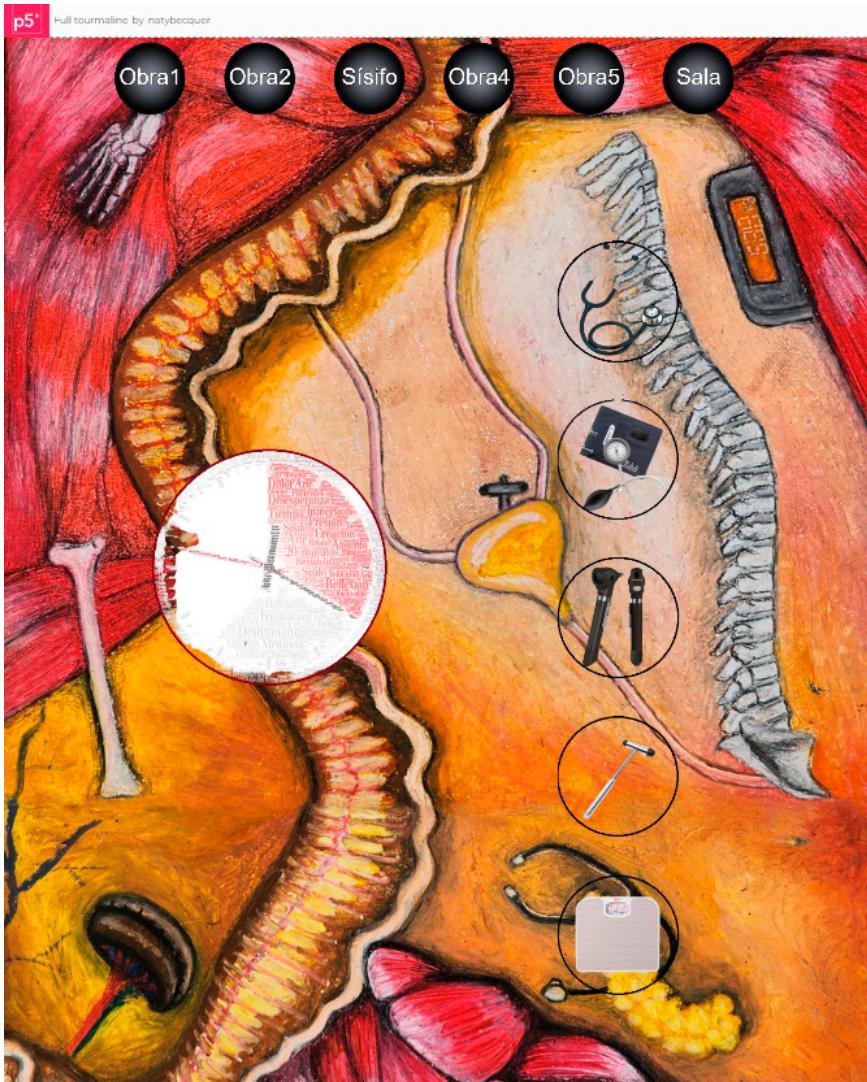


## Sísifo





Esteban Gutiérrez-Jiménez  
Videoarte



**Autora:** Natalia Arroyave

**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

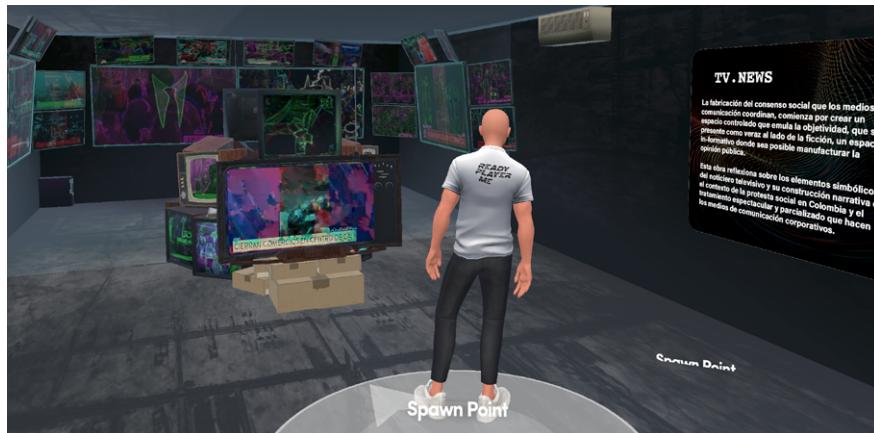
**Modalidad:** inmersión interactiva

Año: 2023

**Enlace:** <https://www.spatial.io/s/Sisifo-643c5da788f69f2cc9bf0366?share=126760040611466434>



## TV.news



**Autor:** Daniel Bustamante

**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

**Modalidad:** inmersión interactiva

**Año:** 2023

**Enlace:** <https://www.spatial.io/s/TV-NEWS-6441a248504ab4cf0a9feb9c?share=6732541657093183963>

## Paisajes sonoros de las laderas de Medellín



**Autor:** Sebastián Benjumea

**Técnica:** entorno 3D multiusuario, programación informática y contenidos multimedia

**Modalidad:** inmersión interactiva sonora

**Año:** 2023

**Enlace:** <https://www.spatial.io/s/Immersion-sonora-643f1be2f1d4ef8a79dd5193?share=411468893913648578>





## Agradecimiento a los evaluadores

---

La Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Alberto López Cuenca Dr. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México  
Alejandra Azucena Meza Uscanga Mg. Universidad Iberoamericana. México  
Alonso Valencia Llano Dr. Universidad del Valle. Colombia  
Ana Isabel Bonachera García Dra. Universidad Internacional de La Rioja. España  
Ana Karen Grünig Dra. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina  
Ángela Urrego Tobón dra. Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Colombia  
Antonio Castilla Cerezo Dr. Universidad de Barcelona. España  
Belisario Zalazar Lic. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina  
Carlos Arturo López Jiménez Dr. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia  
César Pacheco Silva Mg. Universidad de Playa Ancha. Chile  
Deicy Patricia Hurtado Galeano Mg. Universidad de Antioquia. Colombia  
Eduardo A. Russo Dr. Universidad Nacional de La Plata. Argentina  
Felip Gascón i Martín Dr. Universidad de Playa Ancha. Chile  
Gloria Moreno Vélez esp. Politécnico Jaime Isaza Cadavid. Colombia  
Javier Zúñiga Buitrago Dr. Universidad del Valle. Colombia  
Jesús Antonio Pardo León Mg. Secretaría de Educación del Distrito Bogotá. Colombia  
José Gaspar Birlanga Trigueros Dr. Universidad Autónoma de Madrid. España  
Julia Risler Dra. Universidad de Buenos Aires. Argentina  
Juliette Ospina Bernal Mg. Universidad Central. Colombia  
Magdalena I. Pérez Balbi Dra. Universidad Nacional de La Plata. Argentina  
María Dolores Cabrera Carreón Dra. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. México  
Martín Chicolino Lic. Universidad Nacional de La Matanza. Argentina  
Mónica Gruber Lic. Universidad de Buenos Aires. Argentina  
Mónica Valle Dra. Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Colombia  
Nelson Fernando Roberto Alba Dr. Universidad Santo Tomás. Colombia  
Omar Rincón Dr. Universidad de los Andes. Colombia  
Pablo Calvo de Castro Dr. Universidad de Medellín. Colombia  
Renato Bermúdez Dini Mg. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México  
Ricardo Alfonso Moreno Baptista Dr. Universidad del Tolima. Colombia  
Senda Sferco Dra. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Argentina  
Yamid Galindo Cardona Mg. Uniagustiniana. Colombia