

Beatriz Alem, Elizabeth Martínez de Aguirre
y Lucía Masci
(compiladoras)

**Representación,
espectacularización y poder**
Viejos y nuevos escenarios

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Representación, espectacularización y poder : viejos y nuevos escenarios / Nicolás Guigou ... [et al.] ; compilado por Beatriz Alem ; Elizabeth Martínez de Aguirre ; Lucía Masci ; prólogo de Eduardo Rinesi ; Lucía Masci. - 1a ed. - Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2020. 190 p. ; 21 x 15 cm. - (Comunicación, artes y cultura ; 19)
ISBN 978-987-630-502-0
1. Militancia. 2. Comunicación. 3. Política. I. Guigou, Nicolás. II. Alem, Beatriz, comp. III. Martínez de Aguirre, Elizabeth, comp. IV. Masci, Lucía, comp. V. Rinesi, Eduardo, prolog.
CDD 320.014

EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2020

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar

ediciones.ungs.edu.ar

Diseño gráfico de colección: Andrés Espinosa

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Corrección: Andrea Gardey

Diagramación: Eleonora Silva

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

Impreso en Oportunidades S.A.

Ascasubi 3398, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

en el mes de octubre de 2020.

Tirada: 300 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Prólogo	
<i>Eduardo Rinesi y Lucía Masci</i>	9
Primera parte. Arte, memoria y poder	
Arte, política y comunicación en los mundos contemporáneos	
<i>Nicolás Guigou</i>	25
Fotografía, política y memoria. Estrategias de la fotografía contemporánea para dar visibilidad al desaparecido	
<i>Leticia Rigat</i>	35
Un acercamiento a la Internacional Letrista (1952-1957)	
<i>Gastón Amen</i>	45
Por la realidad afectiva que debemos a la pasión. Acción, performance, puesta en escena y posverdad en la comunicación del gobierno de Cambiemos	
<i>Lucas Rozenmacher</i>	57
Segunda parte. La calle y las pantallas como escenario de disrupción e intercambio cultural	
¡Primero, la movilización, después, el arte! El arte en las calles	
<i>Clemente Padín</i>	75
Las fiestas populares: del punto de encuentro al horizonte expresivo del pueblo	
<i>Juan Pablo Cremonte</i>	89
Ser murguero en el conurbano bonaerense: la murga Utopías Denunciadas, de Presidente Derqui	
<i>Elvira Magdalena Chamorro</i>	103

Al otro lado del río. Cooperación, integración e intercambios entre las cinematografías de la Argentina y Uruguay <i>Leandro González</i>	117
---	-----

Tercera parte. Imagen y representación(es)

El modo de representación del colectivo trans en la fotografía contemporánea. Estudio de dos casos: Ignacio Miyashiro con su serie Magnolias (Argentina) y Luis Arturo Aguirre con <i>Desvestidas</i> (México) <i>Germán Menna</i>	137
---	-----

Documentos visuales de la naturaleza. Materia y memoria en la obra de Florián Paucke, Karl Blossfeldt y Luciana Paoletti <i>María Victoria González</i>	149
---	-----

Persistencias y resignificaciones de las imágenes en nuestra cultura. <i>La última cena</i> , de Leonardo a Marcos López <i>Claudia Rivarola</i>	161
--	-----

Aproximación a la política de las prácticas artísticas en el espacio público. Reflexiones a partir de la indagación filosófico-política y artística <i>Hekatherina Delgado</i>	175
--	-----

Sobre lxs autorxs	185
-------------------------	-----

Prólogo

EDUARDO RINESI Y LUCÍA MASCI

1.

El imaginativo profesor canadiense Marshall McLuhan, cuyas penetrantes indicaciones sobre la comunicación y la cultura en el mundo occidental moderno son tan inclasificables como, todavía hoy, imprescindibles, hizo alguna vez una observación sobre cierto pasaje del rey Lear, de Shakespeare (1988), que mereció ya todo tipo de glosas y de comentarios, pero que puede ser interesante recordar aquí una vez más. En su clásico *La galaxia Gutenberg*, en efecto, McLuhan (1972) llamaba la atención sobre la importancia de un momento muy célebre del diálogo que sostienen, en la penúltima escena del cuarto acto, el joven Edgar, disfrazado de campesino, y su anciano padre el duque de Gloucester, loco, ciego y con ganas de llegar a los acantilados de Dover para terminar de una buena vez con todo tirándose al vacío. El viejo pregunta con insistencia cuándo llegarán a la cima de la colina. El joven, que en realidad lo conduce por una planicie sin relieve, le macanea que están subiendo y que ya llegan, que ya escucha el sonido de las olas del mar que rompen contra el despeñadero, y, a cierta altura, finge haber alcanzado ya la meta y divisar pasmado el paisaje que se abre ante ellos. Dice entonces: “Venid aquí, señor, este es el sitio. No os mováis. ¡Qué pavor / Y espanto causa dirigir tan abajo la mirada!” (4.4.11-12), tras lo cual describe un paisaje hecho de pájaros en el cielo y de campesinos trabajando la tierra en sus vergeles y de pescadores que, allá lejos, en la playa, no parecen –desde el punto desde el que se los observa– más grandes que un ratón o que un escarabajo.

McLuhan destaca aquí tres cosas. Una, la primera, es obvia: la importancia que tiene en este pasaje de Shakespeare el sentido de la vista, la idea del mundo

como espectáculo, como cuadro, que se abre ante los ojos de un espectador. Esto es evidente, en efecto, e importante, y podríamos, quizás, retomar aquí lo que uno de nosotros decía sobre este asunto en el prólogo al libro que precede (Rinesi, 2018), como resultado del trabajo de la misma red interuniversitaria, a este que el lector tiene ahora en sus manos, en el que comentaba el tantas veces destacado diálogo entre el joven Fortimbrás y el intelectual, el *schollar*, Horacio, en el final de *Hamlet*, cuando, *inmediatamente después de que el buen príncipe danés pasa a mejor vida con una referencia al sentido del oído* (“El resto es silencio”, 5.2.337), Shakespeare hace protagonizar al futuro rey de Dinamarca y a su futuro “intelectual orgánico”, si podemos decirlo de este modo, un diálogo en el que, en apenas dos líneas, encontramos nada menos que *tres* referencias al sentido de la vista: “—¿Dónde está ese *espectáculo*? —¿Qué es lo que queréis *ver*? / Si es un *cuadro* de calamidad o pasmo...” (341-2). O echar un vistazo, en el también muy sugerente final de *Romeo y Julieta*, a los intercambios entre el príncipe de Verona y los padres de los dos jóvenes amantes ante el espectáculo horrible de sus cuerpos desangrados: “*Ved* cómo sangra nuestra hija” (5.3.201); “esta *imagen* de muerte” (205); “*mira, y verás*” (212). No necesitamos abundar: en la puerta de entrada del siglo de la óptica y de los estudios científicos y pictóricos sobre la luz y la mirada, Shakespeare nos ofrece abundantes referencias al sentido de la vista (muchas veces, como es el caso en estas dos que tomamos como ejemplos, *al final* de sus piezas: en el momento en que el desenlace de la tensión o del conflicto que animaba la trama de esas piezas pone fin a un mundo y da nacimiento a otro) y a su centralidad en nuestro modo de apropiarnos del espectáculo de lo existente.

Podríamos conversar un rato largo sobre esto: sobre el modo en que el paso de una época a otra se expresa en el desplazamiento de un *sentido* a otro como dominante en las percepciones y las representaciones de los hombres y mujeres de una cierta sociedad y de un cierto tiempo, sobre el modo en que el arte popular (aquí hablamos de algunas piezas de Shakespeare, pero mucho se ha estudiado —también en el marco de la red interuniversitaria que está en la base de este libro— sobre otras formas de ese arte popular, como por ejemplo, mucho más cerca de nosotros en el tiempo y en el espacio, las murgas de los tablados uruguayos) expresa con particular lucidez, a veces, anticipándose incluso a su plena cristalización, esos cambios culturales, la angustia, el *malestar* por esas transformaciones que se operan en el mundo y que, en muchas ocasiones, son inasibles, o incluso inexpresables, por fuera de esas formas del lenguaje. Son siempre muy estimulantes las reflexiones sobre estos problemas de Neil Postman, ese discípulo de McLuhan tan leído en nuestras carreras de Comunicación, por más que el académico estadounidense piensa esta cuestión de los cambios en lo que él llama los instrumentos y las formas de conversación colectiva de una sociedad no tanto en el pasaje de los tiempos de la cultura medieval a los de la racionalidad moderna, letrada y libresca, sino en el de la crisis de esta última racionalidad, en manos de las técnicas y de la ideología de

los medios de comunicación audiovisual, con lo que Postman advertía como su terrible correlato: el desplazamiento del discurso público por el *show business* televisivo, con todas las consecuencias que eso tiene sobre nuestros modos de pensar algunos conceptos que a Postman le importaban muy especialmente, como los de piedad, de bondad, de belleza y de verdad.

Pero volvamos a Lear. Porque aquí, como empezábamos a decir, siguiendo el argumento de McLuhan, no se trata solo de la centralidad del sentido de la vista, sino de otras dos cosas más. Una, que a nuestro autor le interesa especialmente, es la importancia que tiene en el pasaje que citamos la noción y las referencias a la *perspectiva* que organiza la mirada de Edgar y su descripción. McLuhan señala la importancia de la aparición, en esa descripción que el joven hace del paisaje, de lo que llama la “tercera dimensión”: las cosas están lejos y parecen más pequeñas de lo que son, el tamaño de los objetos es una función derivada del punto de vista del observador. McLuhan indica que la descripción que acabamos de indicar es la primera referencia verbal en la literatura (“que yo sepa”, dice) a la perspectiva tridimensional. Importa poco. Si es la primera, queremos decir. Lo que sí importa es que esa perspectiva que aquí se presenta y se subraya con especial fuerza, *en el texto* de las palabras del buen Edgar, es fundamental en el pasaje que citamos, y que no deja de anunciar un asunto que tendrá la mayor importancia en la historia posterior de nuestros *modos de conceptualizar* las formas en las que nos apropiamos del mundo, del “espectáculo” del mundo, en los tiempos de lo que solemos llamar la “modernidad”. En la historia de lo que se han llamado, como escribe Martin Jay (2003) en el título de un texto suyo que ha sido muchas veces comentado, los “régimenes escópicos” modernos, los régimenes de la mirada de los tres o cuatro, o cinco últimos siglos. Las *maneras de mirar*, como dice Eduardo Grüner (“es necesario empezar por confesar de qué *maneras de mirar* somos culpables” [2001: 13]) en un libro que da vueltas, sugestiva, *sartreanamente*, sobre la pregunta por el *sitio* de la mirada. Por la *situación* en la que miramos. Por la *perspectiva* con la que miramos.

Cuestión eminentemente *política*, desde luego. Nos desplazamos del mundo del teatro al teatro del mundo, a esa teatralidad que, como sostiene el teatrólogo argentino Jorge Dubatti (2012), es anterior al teatro (a esa teatralidad de la que el teatro, por así decir, “hace uso”, *un uso*) y que consiste en la relación entre los hombres a través de ópticas políticas o de *políticas de la mirada*. El modo en que se organiza el espectáculo de lo existente es el resultado del triunfo, de la *imposición*, de un “punto de vista”, de una específica *perspectiva* organizadora de la mirada, que se asienta como la dramaturgia secreta de la casi totalidad de la vida humana, y configura así la especificidad de la trama de la cultura que esa mirada, así organizada, produce. De algún modo, es eso lo que está en juego en el momento de pasaje de la cultura medieval a la cultura moderna en la Europa de los días de Shakespeare (es eso lo que está en juego en el *malestar en la cultura* de esos días que las piezas de

Shakespeare tematizan), y, de algún modo, es eso lo que *vuelve a estar en juego* hoy, cuatro siglos después, en nuestro propio tiempo “fuera de quicio”. Fuera de quicio y partero de una cultura que –si vamos a hacer caso a los modos en los que plantean este asunto algunos autores contemporáneos que también son lecturas corrientes en las aulas de nuestras universidades, como David Le Breton o Bruno Latour– está casi también fuera de lo propiamente humano, al menos en el sentido en el que este concepto pudo ser pensado hasta la mutación que hoy está en curso, mutación que, a partir del advenimiento de la gran revolución tecnológica contemporánea (revolución tecnológica cuyos efectos sobre la comunicación ha analizado ejemplarmente Manuel Castells en sus estudios sobre la “sociedad red”, global y autoprogramable), implica algo muy parecido a la concreción de aquel sueño moderno del “hombre máquina” finalmente materializado.

La otra cuestión que hay que señalar en este pasaje de *Lear* que hemos recordado es que en esta escena, que se trata de la mirada y de la perspectiva, de la *política* de la mirada y de la construcción de una perspectiva, esa pintura, ese cuadro que Edgar describe como si se abriera ante sus ojos y que le permite distinguir, entonces, las distintas alturas y distancias de los pájaros que vuelan, del hombre suspendido en el abismo, de las rocas, los barcos y la playa... *¡es un cuento chino, una mentira, un puro engaño!* En efecto, como ha señalado Jan Kott (2007, 2014) en sus importantes trabajos sobre Shakespeare, lo asombroso es que ese abismo que describe Edgar... *no existe*. Quiero decir no que los actores que representan ante nosotros y para nosotros, en el escenario del teatro, Lear, finjan que están ante un abismo, sino que *es Edgar* (el personaje de la obra, no el actor que lo interpreta, que es también, dentro de la obra –como ocurre tantísimas veces en tantísimas obras shakespearianas–, un actor que representa un papel) quien está engañando a su padre, haciéndole creer no solo que él no es él, sino un campesino, sino que ambos se encuentran al borde de un abismo que no existe más que en sus palabras y en la imaginación, alimentada por esas palabras engañosas, del pobre viejo. Y, sin embargo, dice Kott, ese acantilado inexistente no solo sirve para engañar a un ciego: *nosotros*, espectadores de la obra, hemos creído también por un momento, engañados por esas mismas palabras mentirosas, en la existencia de ese paisaje, de ese abismo, y en la verdad de toda esa pantomima.

Los espectadores de la obra de Shakespeare, en efecto, hemos imaginado, hemos *visto*, en realidad, por un instante, la tercera dimensión que las palabras de uno de sus personajes nos han permitido o nos ha conminado a figurarnos en el escenario perfectamente plano de un teatro, hemos creído que el ciego Gloucester se arrojaba, en efecto, por el acantilado descrito para él –y para nosotros– por su hijo y hemos esperado verlo morir despeñado contra las rocas allá abajo. Solo un instante después, cuando vemos cómo el actor que representa al viejo cae torpemente al suelo desde el mismo suelo, descubrimos que Edgar le ha hecho creer a su padre que podría conquistar una muerte segura

arrojándose al abismo, pero que no había en realidad semejante abismo, ni en el teatro ni en el mundo, y cuando comprendemos que nosotros también hemos sido engañados por su narración, que nosotros también hemos creído en todo eso, y caemos en la cuenta (habría que analizar esta expresión, “caer en la cuenta”, a la luz de las enseñanzas de esta escena de Lear), caemos en la cuenta –decimos– del engaño. Es solo entonces cuando vemos cómo el hijo recoge al padre, pero no del fondo del precipicio al que creímos por un momento que se había arrojado, sino –a lo sumo– de un pequeño desnivel en el terreno. Lo que no deja, por supuesto, de tener decisivas implicancias en el orden no de las imaginaciones, sino de la “realidad”: el padre, ante lo que cree el milagro de haber sobrevivido a una caída desde un acantilado, recupera entonces la cordura. *Cae en la cuenta*, él también, gracias al cuento. Así, el cuento, la ficción, el engaño, la simulación frente a la realidad, vuelve sobre la realidad para transformarla.

Cultura de la imagen, pues, régimen de la perspectiva y artes de la simulación, de la manipulación y del engaño: igual que en el primero de los libros producidos en el marco de esta red de trabajo e intercambios entre equipos de las universidades nacionales de General Sarmiento y de Rosario de la Argentina y de la Universidad de la República del Uruguay, al que ya aludimos, es de estos asuntos de los que se trata también en las páginas que siguen. Que estudian este conjunto de problemas con una mirada crítica sobre una cantidad de expresiones de lo que, desde los años centrales del siglo pasado, llamamos la *industria cultural* y de diversas manifestaciones de lo que Guy Debord (1995) bautizó, en su momento, recogiendo una perspectiva crítica que se sostenía sobre la militancia de un conjunto de fuertes movimientos contraculturales de su tiempo, como “sociedad del espectáculo”. Formas de manipulación de las percepciones y de las conciencias, de achatamiento de las experiencias de los sujetos, de *unidimensionalización* del mundo (y) de la vida, que obligan a volver a interrogarse, como lo hacen muchos de los trabajos que se presentan a continuación, sobre el lugar de la cultura, y en particular del arte, de *las artes*, como caminos posibles de interrogación, impugnación y crítica de las situaciones dadas. En los trabajos que componen este volumen, se oyen ecos ostensibles de los tempranos y notables estudios de Siegfried Kracauer sobre la fotografía, sobre el cine y sobre la vida en general, en las grandes cosmópolis contemporáneas, de las investigaciones de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural y de los difundidos trabajos de Herbert Marcuse sobre los modos en los que se opera la captura de las percepciones y en los que se cancela la posibilidad de las perspectivas críticas de los individuos y de los pueblos en las sociedades contemporáneas.

2.

La no por panfletaria menos eficaz contraposición entre “apocalípticos” e “integrados” con la que nos provocó a todos, hace ya unas cuantas décadas, Umberto Eco, permitía imaginar que las posiciones en relación con la cuestión de las tecnologías, y en particular las tecnologías de los medios, se dejaban organizar alrededor de dos polos opuestos: de un lado, el de los críticos más o menos conservadores de las innovaciones y de los cambios, a los que estos censores se ocupaban de fustigar como caminos inexorables hacia la pérdida del espesor de la experiencia estética y como vías seguras hacia la involuntaria, pero no por ello menos culpable complicidad con las formas ideológicas de organización y legitimación de un orden hecho de desigualdades e injusticias; del otro, el de los entusiastas defensores de esas mismas innovaciones tecnológicas que los otros rechazaban, festejadas, en cambio, como posibilidades de acceso a formas menos opacas de relación entre las personas y entre los grupos, a alternativas de organización de las grandes conversaciones colectivas más inclusivas y más democráticas, y a modos de ampliación del acceso a la información y al conocimiento socialmente disponible. No dejaba de haber en todo ello una discusión también sobre la cuestión de la memoria: los “integrados” protestaban contra un excesivo apego de sus críticos a las presuntas bondades de un pasado menos asediado por los cantos de sirenas de las tecnologías; y los “apocalípticos” sostenían que el abandono de una actitud de prevención frente a esas tecnologías y sus efectos ponía a sus contradictores en la situación de entregarse a un modo deshistorizado de enfrentar la experiencia del mundo, y recordaban que esa deshistorización, que esa pérdida de la dimensión histórica de la experiencia, es la matriz misma del tipo de pensamiento para el que las viejas tradiciones críticas habían reservado el calificativo de *ideológico*.

Porque la ideología, en efecto, es menos un pensamiento que tergiversa, que desplaza o que retacea la verdad del mundo, que un pensamiento que *dice* la verdad (toda la verdad y, sobre todo –sobre todo–, *nada más* que la verdad) de ese mismo mundo, pero que la dice sin poner a ese mundo sobre el andarivel de una comprensión de su historicidad interna, sin ser capaz de pensar que ese mundo cuya verdad enuncia tiene un pasado y un futuro *y podría, por lo tanto, ser diferente de lo que es*. De Simone de Beauvoir a Terry Eagleton, se ha señalado ya de diversos modos que las frases “los varones son superiores a las mujeres” o “los blancos son superiores a los negros” no son ideológicas, terribles y condenables por lo que tienen de falsas (porque “describan mal”, digamos, el mundo), sino por lo que, en un mundo tremendo, *que exactamente por eso tenemos que cambiar*, tienen de verdadero. Por lo que dicen de terrible sobre la *verdad* de ese mundo que es necesario que funcione de otro modo, que se organice de otro modo, que se estructure de otro modo. Lo ideológico de esas frases, o de cualquier otra frase que merezca ese adjetivo, no consiste, por lo tanto, en su incapacidad para decir cómo son, cómo funcionan, *de hecho*, las cosas, sino

en su capacidad para decir *exactamente* cómo son, *de hecho*, las cosas, *pero, al mismo tiempo, retaceándonos el examen o, incluso, la explicitación de las condiciones históricas que las hacen ser, “de hecho”, como son*. Y en su capacidad, por lo tanto, para invitarnos a suponer que es una locura imaginar que podrían ser de otra manera. El problema de eliminar de nuestra representación del mundo la historia (el problema, digamos –y perdón por ir tan rápido y tan toscamente “a los bifés”–, de poner animalitos en los billetes en los que antes había personajes de la historia) es que el mundo mismo queda situado, en la representación que de ese modo podemos hacernos de él, del lado de la naturaleza, de lo inmutable, de lo que no hay manera de suponer que podría funcionar de una forma distinta a aquella en la que funciona.

Pues bien: de algunas de estas cosas, y de la necesidad de complejizar, también, aquel simpático, pero esquemático chiste sobre los apocalípticos conflictivistas, memoriosos y conservadores, y los integrados progresistas, desmemoriados y candorosos, se habla en las páginas que siguen. Por un lado, en varios de los trabajos que van a leerse, encontramos sugerentes reflexiones sobre el problema mismo del tiempo y de la memoria que en el presente los individuos y los pueblos tenemos sobre los acontecimientos y los personajes del pasado, y sobre el lugar del *arte*, de las diferentes prácticas artísticas, en ese *trabajo social de la memoria*. Por otro lado, unas cuantas de estas intervenciones se ocupan de la lógica de lo que podríamos llamar la *irrupción* (y a veces también la *disrupción*: la aparición de lo inesperado, de lo que surge para incomodar y sacudir la lisura del presente), que producen, en nuestras calles y en nuestras pantallas, algunas formas de la política y el arte, y conmueven no solo la hegemonía de las formas más convencionales de la industria cultural, sino también la posibilidad misma de seguir pensando la política y el arte como esferas nítidamente separadas. Por último, un tercer grupo de estudios presenta sugestivas reflexiones sobre el modo en que las tecnologías de la reproducción de la imagen, articuladas con las formas más sofisticadas de la sensibilidad artística, permiten no solo configurar un ámbito particularmente potente de resistencia frente a los sentidos dominantes y de lucha por imponer en el mundo sentidos diferentes, sino también poner en cuestión la propia legitimidad de la separación que, a veces, pensamos que es posible establecer con claridad no digamos ya entre las formas “altas” y “bajas” del arte o la cultura, cuyas mezclas y contaminaciones son la materia misma de muchas de las vanguardias contemporáneas, sino, incluso, entre la naturaleza y la cultura, entre el presente y el pasado, y (de nuevo) entre la política y el arte.

Quizás, al fin de cuentas, lo que resultaba parcial de aquella distinción entre “apocalípticos” e “integrados”, entre pesimistas y optimistas, entre críticos de las tecnologías y entusiastas de sus posibilidades, era que ambas posiciones, en apariencia opuestas, eran expresiones de un mismo pecado con base en muchas de las aproximaciones contemporáneas al problema de la cultura y de

su relación con la vida política y social. Pongámosle a ese pecado el nombre de uno de esos “reduccionismos” de los que hemos aprendido a desconfiar (cierto que, a veces, de modo demasiado compulsivo, de un modo que nos impide pensar todo lo que estas simplificaciones tienen *también* –vienen a la memoria las consideraciones clásicas de György Lukács sobre la caricatura– de invitación al pensamiento) y llamémoslo *tecnologicismo*. Llamemos *tecnologicismo*, entonces, a la pretensión de que las transformaciones que se producen en las sociedades, en el terreno específico de los desarrollos tecnológicos, tienen casi por sí mismas la posibilidad de transformar esas sociedades en el sentido de una mayor alienación, como querrían los “apocalípticos”, o de una mayor libertad, como imaginarían los “integrados”. Y advertimos la necesidad, de la que este libro es evidente testimonio, de poner esas consideraciones sobre los cambios tecnológicos de las sociedades, si no “por debajo” de ninguna otra, al menos, *en diálogo* con un estudio igualmente serio de lo que en esas sociedades ocurre, en los planos de las tradiciones culturales y de sus transformaciones, de la movilización política y de las formas que ella adopta, de las corrientes artísticas y de los modos en los que ellas conversan todo el tiempo, a veces, de maneras muy creativas, con la tradición, con las luchas colectivas y con la tecnología.

Un especial énfasis se encuentra en varios de los trabajos que integran este libro en lo que llamaremos la dimensión *territorial* de las expresiones del arte popular. Pero “territorio” no quiere decir aquí apenas “espacio”. Los territorios de los que aquí se trata son territorios atravesados por la historia y por acontecimientos muy tremendos que tuvieron lugar en esa historia. En particular, ha sido motivo de reflexión, en los encuentros que están en la base de este libro, *tanto* la capacidad de las dictaduras que asolaron nuestros países para dañar de modos, quizás, irreparables la vida cultural de nuestros pueblos *como* la capacidad de numerosos actores de esa vida cultural para *resistir*, a veces de modos muy creativos, esos embates. Pensar la relación entre arte, política y comunicación hoy, *aquí*, es pensar estas tensiones y esta historia, es pensar este presente tironeado entre los espectros del pasado y las tendencias que, hijas de un cierto modo de organización de las cosas, de las relaciones, de la tecnología y del mercado, conducen, a veces, a definir formas muy injustas o muy insuficientes de trato con ese pasado, como las que se manifiestan en la museificación de la memoria o en diversas formas de instrumentalización, exotización y folclorización de tradiciones y legados. Este libro expresa, también, en este sentido, un cierto *malestar*, que es el que surge de la afirmación de la tendencia que Philippe Bouquillion y otros han caracterizado como de creciente “economización de la cultura y culturización de la economía”, y que se expresa en un discurso profundamente ideológico que encuentra su cauce en las actuales transformaciones de un capitalismo global que requiere, cada vez más, de las diferencias y de la “diversidad” *no* como punto de partida de

un pensamiento que las atienda, sino como multiplicación de “nichos”, en un mercado homogeneizado y liberalizado de “bienes y servicios simbólicos”.

3.

Como expresión del esfuerzo por pensar conjuntamente algunos de estos problemas que quedan indicados, este libro es el segundo que el grupo de trabajo coordinado por Beatriz Alem, Elizabeth Martínez de Aguirre y Lucía Masci publica en el marco de la red interuniversitaria Arte, Política y Comunicación, integrada por equipos de las universidades nacionales de General Sarmiento (UNGS) y de Rosario (UNR), de la Argentina, y de la Universidad de la República, del Uruguay (UdelaR). Si bien el trabajo en común de estos equipos tiene ya unos cuantos años, a lo largo de los últimos, se ha visto potenciado, gracias a un financiamiento recibido, en su momento, de la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación, en el marco de su programa “Fortalecimiento de Redes Universitarias IX”, de 2015, por la realización de dos reuniones particularmente ricas entre todos los miembros de la red. La primera, que se desarrolló a comienzos de 2017 en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, en Rosario, estuvo en la base de aquel primer libro que mencionábamos recién: *Arte, política y comunicación* (2018). La segunda, que tuvo lugar a fines de ese mismo año en la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la UdelaR, en Montevideo, está en la base de este. Si en aquel primer volumen los asuntos que se discutían eran el problema de la ciudad como teatro de un conjunto de luchas políticas que se libraban con diversas estéticas y formas de relato, el de las relaciones entre la política y las nuevas tecnologías en las que se articulaban sus discursos y sus formas de escenificación y el de la relación entre el arte y la comunicación, en este nuevo libro que ahora ofrecemos al lector, el énfasis está puesto más bien en las nuevas formas que asume la expresión artística (especialmente aquellas expresiones artísticas preocupadas por la recuperación de los legados y de las memorias de nuestros pasados militantes) en el incierto espacio que se dibuja, en nuestras sociedades contemporáneas, entre la calle y las pantallas.

Vivimos—queda largamente dicho en las páginas precedentes— tiempos de profundas mutaciones en las formas de nuestra existencia colectiva. A las que resultan de la revolución tecnológica en curso y de los cambios en las formas de organización de la economía capitalista en el planeta deben agregarse, en nuestra región, las que surgen del agotamiento de un ciclo como el de los gobiernos de izquierda, que signaron la escena del continente suramericano, durante los tres primeros lustros de este siglo, que deja abiertas una cantidad de preguntas que deben presidir el enorme trabajo crítico y reflexivo que tenemos por delante, incluida, dentro de ellas, la pregunta qué fue lo que hizo posible o lo que habilitó este escenario oscuro en el que hoy tenemos que actuar y que

pensar. De estas preocupaciones nació esta red de discusión y de trabajo, un núcleo de pensamiento crítico “a dos orillas” que se propone pensar, en este marco tan difícil, los problemas que surgen de la intersección entre las distintas formas que hoy asumen los tres términos del triángulo conceptual que nos interesa: el arte, la política y la comunicación, al ser aquí el arte asumido como una forma del conocimiento, y la comunicación, como el campo *político* de una batalla por las formas en las que el conocimiento y el arte se expresan y se ponen en común en nuestras sociedades. Para esto es necesario una suerte de conjuro de nuestro compartido *malestar* (esperamos no haber abusado de esta palabreja), es decir, del padecimiento mutuamente reconocido entre investigadores y artistas cuyos saberes se encuentran más que nunca sometidos a una instrumentalización normalizada y normalizadora, en la encrucijada de un mundo que busca extraer de ellos el máximo rendimiento económico.

Se trata, pues, de promover un diálogo entre saberes académicos y artísticos que, a veces, se revelan como complementarios y, otras veces, en cambio (entre otras cosas, en virtud de los modos más convencionales y aceptados de organización de una suerte de *division du travail* intelectual en nuestras instituciones y en nuestras sociedades), entran en disputa. ¿Qué saberes son esos? ¿Qué visiones del mundo expresan o contribuyen a construir? ¿En qué difieren entre sí? ¿Por qué deberían dialogar? Lo que aquí buscamos, más que una visión de los saberes como acumulación de información o como aplicación de técnicas específicas a la investigación en campos delimitados, es una concepción de los saberes como formas expresivas del pensamiento o, si se quiere, como posibilidades del pensamiento que, en esa forma del diálogo que es la producción y el sostenimiento conjuntos de una conversación, pudiesen iluminar distintas aristas de un mismo objeto, o aun de ese mismo *malestar* que hoy urge problematizar, y cuyas causas, cuyos motivos y cuyas diversas manifestaciones (y también potencialidades: porque nada es inamovible, como sabemos bien, y de lo que se trata por lo tanto es de identificar las siempre nuevas posibilidades que se alojan en medio de las tensiones del presente) es necesario poner en evidencia. En este sentido, estamos particularmente satisfechos y entusiasmados con la concreción de los dos encuentros cuyos contenidos y cuyas discusiones recogen este libro y el anterior, que ya hemos mencionado, así como con la consolidación, en este último tiempo, de esta red interuniversitaria entre dos instituciones argentinas y una uruguaya, que nos parece que abre todo tipo de oportunidades para favorecer este pensamiento conjunto entre distintos lenguajes y también entre distintas tradiciones culturales, intelectuales y universitarias.

Es por eso que queremos agradecer especialmente el apoyo recibido del Instituto de Comunicación de la FIC para la realización del encuentro que está, como queda dicho, en la base de este libro. Muchas gracias también a Federico Beltramelli, Nicolás Guigou, Eduardo Alonso, Gastón Amen y Helvecia Pérez, integrantes del equipo montevideano de la red, por su colaboración

y su respaldo. También queremos expresar nuestro agradecimiento a los destacados artistas uruguayos que nos acompañaron durante aquellas dos jornadas y aportaron sus valiosos puntos de vista en lo que concebimos como un diálogo entre saberes académicos y saberes artísticos acerca de la relación entre arte, política y comunicación que nos ocupa. Gracias, entonces, a Jorge Soto, Juan Ángel Urruzola, Diego Masi, Sebastián Alonso, Federico Arnaud, Samantha Navarro, Martín Turielli y Clemente Padín, por haber aceptado participar en este intercambio. Particularmente agradecidos estamos al ya mencionado Nicolás Guigou, quien, a partir de su doble condición –digamos así– de académico y de artista, operó, antes y durante nuestro encuentro, como una dúctil bisagra entre ambos mundos. Finalmente, agradecemos la presencia y la participación, tanto en el encuentro montevideano como en esta publicación, de los investigadores y docentes integrantes de los equipos de la UNGS y de la UNR, y el trabajo sistemático llevado adelante a lo largo de estos meses por las coordinadoras de los dos equipos argentinos de la red, Beatriz Alem y Elizabeth Martínez de Aguirre, queridas y respetadas compañeras en este camino de trabajo y discusiones compartidas que hemos empezado a recorrer, y de cuyas siempre y, por suerte, provisionarias conclusiones nos da mucho gusto poder dar cuenta aquí ante los lectores.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Alem, Beatriz, Martínez de Aguirre, Elizabeth y Masci, Lucía (comps.) (2018). *Arte, política y comunicación*. Los Polvorines: UNGS.
- Bouquillion, Philippe, Miège, Bernard y Moeglin, Pierre (2013). *L'industrialisation des biens symboliques: les industries creatives en regard des industries culturelles*. Grenoble: PUG.
- Castells, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- De Beauvoir, Simone (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International*. París: Galilée.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Eagleton, Terry (2005). *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Freud, Sigmund (1986). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Grüner, Eduardo (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- Jay, Martin (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”. En Jay, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, pp. 221-251. Barcelona: Paidós.
- Kott, Jan (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Buenos Aires: Alba.
- (2014). *Ensayos sobre Shakespeare*. Buenos Aires: China.
- Kracauer, Sifried (1961). *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Visión.
- (2008a). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, Barcelona: Gedisa.
- (2008b). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lukács, György (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- McLuhan, Marshall (1972). *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar.
- Postman, Neil (1991). *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del “show business”*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Rinesi, Eduardo (2018). “Noticias de la Siberia”. En Alem, Beatriz, Martínez de Aguirre, Elizabeth y Masci, Lucía (comps.), *Arte, política y comunicación*, pp. 9-21. Los Polvorines: UNGS.
- Shakespeare, William (1988). *The tragedy of King Lear y Romeo and Juliet*. En *The Complete Works*. Oxford: OUP.

Primera parte
Arte, memoria y poder

El reconocimiento de la “otredad” ha sido y sigue siendo un campo de disputa, desde diversas perspectivas teóricas que ponen la mirada en el “otro” como objeto de estudio –en algunos casos– y desconocimiento de su subjetividad, o como instancia de reconocimiento del sujeto portador de diferencias culturales, sociales. Estos modos de representación y conceptualización ponen en juego dimensiones políticas y comunicacionales, que tensan el significado por el reconocimiento de la memoria o la clausura de acontecimientos históricos. Las imágenes se inscriben –en el caso de los museos– como una modalidad turística y, por lo tanto, de reificación de una realidad signada por el terror. Allí la performance tiene la capacidad de ofrecer un doble sentido: la intención de desarticular la pretensión de anular la memoria y de reconocerla a través de una composición de imágenes que contrasta las *selfies* turísticas con imágenes del terror que significó la Shoá. Una diferencia sustantiva se remarca con las imágenes de la memoria reciente que convoca a familiares y amigos de desaparecidos –durante la dictadura militar que se inició en 1976 en la Argentina– en la realización y puesta en escena de diferentes modalidades del uso de la fotografía. La ausencia se hace presente, a partir del sentido que recobra la historia individual, en el recuerdo de imágenes familiares, en la fotografía de un documento de identidad otorgado por un Estado, el mismo que provoca la desaparición. El pasado se vuelve presente, pero como lo siniestro que impide cerrar la sutura de una historia, anularla o encapsularla en un museo y se constituye, así, en una historia colectiva. Otro modelo disruptivo que trastoca las esferas del arte convencional fue el movimiento de la Internacional Letrista, a mediados del siglo XX, y que dio, posteriormente, lugar al movimiento de la Internacional Situacionista. El acontecimiento como ruptura de lo establecido, lo instituido, se manifestó en diferentes áreas del arte: la palabra, el cine, las intervenciones en ámbitos de instituciones tradicionales. Su función no solo era reemplazar la forma pasiva del arte, sino también cuestionar ciertas pautas de poder enclavadas en la esfera cultural. Esta parte se inscribe en ciertos tópicos, como el arte la memoria y el poder.

Un aspecto que recorre nuestra temporalidad es la comunicación del poder político, en particular, cuando este tipo de discurso desconcierta a propios y ajenos. El modelo comunicacional del gobierno macrista, en la Argentina, tiene ribetes que inauguran una modalidad con muy pocas reminiscencias del *marketing* político tradicional. Un tipo de discurso que se dirige a un sujeto individual antes que a un colectivo programático. A partir de este nuevo tipo de lectorado, el artículo que cierra esta parte analiza el discurso “macrista” y lanza una serie de interrogantes problemáticos, inquietantes, que se desarrollan y fundamentan en el recorrido del texto.

Beatriz Alem