

¿Que fué de Leo?¹ Las intervenciones artísticas en los espacios públicos como dispositivo para reflexionar en torno a la memoria

Mariana Picart Motuzas*

Introducción

Antes de empezar a desarrollar la ponencia voy a presentar un video donde aparecen imágenes de las diferentes intervenciones urbanas¹ realizadas en las ciudades de Montevideo y Maldonado (Uruguay) por un grupo conformado por artistas (Marcelo Devoniano, Giovanna Barufaldi, Mariángeles Barbé, María Noel Langone, Silvia González y quien expone Mariana Picart) y estudiantes de psicología (Karina Serpa y Dayana Barrera). La duración del mismo es de dos minutos.

Creo que es importante empezar con el planteo de la perspectiva epistemológica desde donde me ubiqué para producir este texto de reflexión a modo de hacerme responsable de un discurso (y eso estaría dentro del plano ético), de reconocer la importancia del uso de ciertas nociones y ejemplos -que me posibilitan reflexionar en torno a una problemática¹ particular- que voy ordenando, conectando y articulando de forma específica (y esto tiene que ver con el plano de lo estético), y de ubicar un lugar dentro del entramado relacional contemporáneo desde donde enunciar (este es el plano político). Elegí abordar la temática que me convoca desde una “epistemología ampliada”¹ que habla de no pensar desde un conocimiento como ese lugar de enlace con la verdad, sino desde otros saberes que se producen en alianzas políticas, en la producción de objetos y sujetos de discurso. La epistemología ampliada nos permite superar las dicotomías para abordar los imaginarios (donde irrumpen los mitos) desde un lugar de reflexión, desde un pensar que trastoca los órdenes, que trastoca los discursos ya instalados.

En mi perspectiva conceptual aparecen nociones como la de prácticas artísticas, cajas de herramientas, dispositivo, juego, acontecimiento, miradas, códigos, memoria. Y los autores que voy a trabajar son N. Baliño, U. Eco, H.G. Gadamer, G. Deleuze, F. Guattari, E. Laddagga, J. Maisian y Blanca Fernández.

La propuesta “Qué fué de Leo?” creó un dispositivo¹ que contenía ejes temáticos (la función del arte, derechos humanos, dictadura, memoria), un pequeño marco nocional de daba sustento a esas temáticas y a la acción de intervenir el espacio público (noción de intervención urbana, noción de dispositivo, contextualización histórica del la dictadura, herramientas posibles para la reflexión y la visibilización de los efectos de la dictadura), de un plan de acciones para intervenir veredas, plazas y muros con algunos objetos (elefantes pequeños y grandes en papel blanco y en papel pintado de rojo, hormigas grandes y pequeñas en papel blanco y pegamento) y ciertas estrategias¹ para generar un ambiente propicio para el diálogo con los transeúntes que se acercaran, y así posibilitar un despliegue del tejido de los sentidos, sin una direccionalidad ni un control.

El objetivo de realizar dichas intervenciones urbanas consistía en la posibilidad de tener una aproximación a las miradas¹ que se están produciendo en torno a la función social del arte, a los derechos humanos (en particular hicimos foco en la dictadura¹ en Uruguay y la construcción de la memoria en torno a lo que aconteció en ese periodo) y a las subjetividades que están emergiendo en la trama social en la actualidad.

Me interesa en esta instancia reflexionar en torno a algunos recortes de los diálogos producidos durante la intervención artística (que como no fueron grabados tienen carácter de “versión”) y que están en relación a como se vivió y se percibió la dictadura cívico militar.

La teoría como caja de herramientas

Para poder empezar a reflexionar necesito teorías. Cuando hablo de teorías me apropio de la noción que propone Giles Deleuze en diálogo con Michel Foucault: “Eso es una teoría, exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante... es preciso que eso sirva, que funcione. Y no para sí misma. Si no hay gente para servirse de ella, empezando por el mismo teórico, es que no vale nada, o que no ha llegado su momento. No se vuelve a una teoría, se hacen otras, hay otras por hacer” (Michel Foucault, 1978: 79). En ese texto queda clara la utilidad de las nociones, de las teorías que enmarcan nuestras investigaciones. Son afirmaciones que necesariamente tienen que servir para ese algo al que se la destinan. El sentido de la caja es tener todas las herramientas juntas. Es un

ordenador. Estamos ante una definición de la teoría que se aparta de las clásicas: la teoría sirve para algo, tiene implícita la acción, la praxis. Entonces, teoría y práctica se engloban, sus límites se borran.

En relación a lo que estoy trabajando en este ensayo una caja de herramientas me posibilita crear un marco nocional desde donde poder reflexionar en torno a cómo operan los imaginarios (que se vincula a un conjunto de imágenes, símbolos y sentidos) en la conformación de la memoria.

Las prácticas artísticas como dispositivo

Los diálogos surgieron en el contexto de intervenciones urbanas (que se encuentran contenidas dentro de la categoría de las prácticas artísticas) en los espacios públicos. Me interesa pensarlas como las piensa Jacques Ranciere¹: “las prácticas artísticas son maneras de hacer relacionadas con las maneras de hacer en general y con sus maneras de ser y sus formas de visibilidad (Enrique Laddaga, 2006: 23).

Desde ese marco estamos pensando la prácticas artísticas como operativas experimentales que nos permitan salir de una producción simulada para ir hacia una problematización del campo del arte en relación a nuestro contexto cultural, para hacer emerger otro tipo de producción identificado con nociones; que emergen desde la subjetividad de cada uno en relación con los otros.

Cuando hablamos de dispositivo estamos hablando de la noción de dispositivo de Deleuze: “Los dispositivos son máquinas para hacer ver y hablar. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta se cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. No son ni sujetos ni objetos, sino que son regímenes que hay que definir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable, con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones.”

Desde la perspectiva del dispositivo las prácticas artísticas son lentes que nos ayudan a ver el mundo. Es así que (desde un pensamiento deleuziano) concebimos el arte como viaje, como experimento. Es una experimentación de lo que acontece ahí, más allá de los conceptos. “Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino

exterior en virtud de los caminos y las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze 1996 10).

El dispositivo del juego

Cuando uno sale a intervenir la ciudad sale al encuentro de las voces, de las miradas de los otros. Mirar es interpretar. La visión interpretativa es un modo de estar en el mundo con otros, es un modo de sobrevivencia (es mucho más que lo fisiológico). El ver significa mirar y ahí se cuelan elementos del deseo. Yo me encuentro con el otro en ese mirar. La mirada nos integra en nuestro entorno. El otro no es un espectador pasivo. En el momento en que alguien se acerca a plantearte algo con respecto a lo que está aconteciendo ahí se transforma en co-jugador de ese juego en donde se están desplegando sentidos.

Cuando hablamos de juego estamos hablando desde la noción que plantea Hans George Gadamer. El mismo dice que es imposible pensar la cultura humana sin el componente lúdico, por ser "una función elemental" de la vida del hombre. La cultura se desarrolla *en* el juego y *como* juego. Para Gadamer el rasgo esencial del juego es un movimiento de vaivén que se repite continuamente, que no está sujeto a fin alguno. Esa falta de finalidad habla de una autorrepresentación del ser, manifestándose ante él y los otros. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento. Es un tipo de racionalidad gratuita y sin finalidad. Los espectadores son también autores y actores del juego. Según sus reglas autor, jugador y espectador participan por igual en él. Desde esta perspectiva se convierte en un hacer comunicativo. Jugar implica jugar con, una participación al interior de ese movimiento de superficie que se repite en un titubeo y absorbe todo el ser. La naturaleza del juego está lejos de ser pura y simple oposición entre los que juegan, porque en sus posibilidades también está el acuerdo. No existe linealidad temporal, sino que acuden los instantes, se abre un lugar donde se suprime el tiempo dentro del tiempo, en un presente absoluto que conjura el devenir.

Siguiendo el pensamiento de Gadamer, decimos que el sujeto de la experiencia del juego no es la subjetividad de aquél que realiza la experiencia estética, sino el ser de la obra de arte. Si nos aproximamos a la obra con una visión dinámica -en tanto es entendida como

proceso que se origina en una construcción y reconstrucción continua y en la relación del espectador que actúa como co-jugador, formando parte del juego- visualizamos que el ser de la obra de arte es independiente por completo de la conciencia que lleva a cabo la experiencia del juego.

Nos interesa entonces el juego leído como evento marginal sin intencionalidad (en su carácter de no útil o no instrumental) y como expresión histórica de la particular representación de la situación del ser humano en el mundo contemporáneo, porque de alguna forma problematiza los ámbitos de los valores instituidos, poniendo en discusión su propia condición.

La irrupción del acontecimiento en la experiencia artística

Preguntar por el arte es concebirlo como acontecimiento, como la irrupción de lo creativo en el mundo, como producción continua de subjetividad. En esta apertura dialógica de lo circunstancial la verdad es algo que se está por producir desde el horizonte de sentido en el cual se produce el discurso. Así el sentido no es origen sino producto. No hay que descubrirlo sino producirlo. El acontecimiento en la experiencia artística atañe a un acontecimiento fuera del tiempo lineal. Así el “artista” se pierde en esa multiplicidad de miradas inconclusas y el “receptor” no es ya un contemplador sino un espectador activo. Hay una producción de sentidos en relación a la experiencia, desde la mediación con la imagen visual. En esa experiencia salgo de un orden. El juego no tiene reglas. Las reglas de juego tienen sus propias reglas. La experimentación la realizo en la medida en que juego el juego en el que el acontecimiento mismo emerge en medio de nuestras representaciones como una línea de fuga.

Ves tú lo que yo veo

Frente a las intervenciones realizadas algunos se quedaron en la mera contemplación. Otros pudieron traspasar la mera ilusión, ubicándose en el juego con la imagen, con el producto visual, con la vivencia, con las emociones, dejándose llevar por los sentidos. Ese “espectador” no se ubica solo desde un lugar de observación. Algo sabe. En ese juego

emerge algo, que opera en el espacio tiempo y que no se puede contar, que no se puede explicar.

Dos recortes de diálogos son los que voy a tomar de esa experiencias de intervención artística en el espacio público. Aclaro nuevamente que los mismos son una versión producida por mí y no una transcripción fiel de lo que aconteció porque sabemos que eso que sucedió ahí no es posible traducirlo a un lenguaje de la experiencia. La experiencia es la experiencia con la cosa, con el mundo, con el lenguaje.

Primer diálogo:

Transeúnte: Cuando estábamos en dictadura estábamos mejor. Había más seguridad. Estábamos mejor económicamente.

Artista: Yo creo que mucha gente la paso mal por pensar diferente. Muchas cosas dolorosas sucedieron en esos tiempos.

Segundo diálogo:

Transeúnte: En qué año naciste?

Artista: en el 73

Transeúnte: Ah pero cuando la dictadura empezó vos no estabas ni nacida. yo si que la viví.

Artista: Yo nací cuando empezaba la dictadura. Yo también la viví.

La experiencia con la imagen y el relato

Esos recortes los tomo como disparadores para pensar como los sujetos están interpretando el mundo y a partir de ahí como opera la memoria. Esa construcción se relaciona con las imágenes y los relatos que produzco frente a las experiencias, a los actos.

Cada acto es un signo, es una imagen que sigue resonando en nosotros. El fenómeno cultural está inserto en una tradición, dentro de una historia que escribimos y que se perpetúa en el colectivo: la historia reúne al colectivo y se construye una identidad nacional. El colectivo construye un imaginario que está en cada uno de nosotros. Se hace a

través de los relatos. Ese relato, que es una creencia, a su vez nos junta. La tradición oral construye ese relato, que se registra y se rememora para que se mantenga. Esa historia –la historia de lo dicho– la hace el poder, el capital dominante. Pero por debajo está lo no dicho, la historia de la vida cotidiana. A esas historias, a esas voces acudimos cuando estábamos interviniendo artísticamente la ciudad.

Lo que interpreto de lo que experimento responde a una tradición, a cierto contexto de producción cultural, a cierta cosmovisión. Según el contexto en donde experimento es la producción de sentidos que constelo. Uno construye dentro de ciertas escalas de valores de experiencia. Uno interpreta en la medida que uno entiende de determinada forma. Hay un sistema de códigos¹ que están operando en mi interpretación del acontecimiento.

La memoria como construcción

Si vamos a Deleuze el nos dice que la exigencia de un código es la exigencia de que todo sea representado. Las representaciones esconden el temor a ser afectados por algo extraño que no podemos controlar y que no conocemos: el acontecimiento. Entonces la representación codifica el mundo para disminuir la peligrosa realidad de lo aleatorio y lo incierto, atenuando el peligro. El acontecimiento es ingobernable e irrumpe por todas partes, hasta en donde parece que no pasa nada.

La herida está abierta. Entonces para que no se vea las escondemos detrás del teatro de las representaciones. Hacemos que la vida no se parezca a una demolición sin embargo se está derrumbando todos los días desde adentro. En la representación el sentido no brota. Los sentidos brotan en el acontecimiento.

Las miradas que aparecieron en los diálogos con los que se acercaron a preguntarnos por lo que sucedía ahí, tienen que ver con ese teatro de la representación. Estamos acostumbrados a escondernos tras él.

Haciendo un paralelo con lo plantea Deleuze con respecto al deseo, podríamos pensar que cuando hay representación hablamos de la memoria como un concepto abstracto porque extraemos un objeto que es el queremos recordar. Pero si pensamos el concepto de memoria como algo concreto recordamos un conjunto. Qué relación habría entre ciertos

elementos para que uno quiera recordar, para que los mismos sean recordables? Recordamos algo cuando está envuelto de su contexto. Si yo no despliego ese contexto fracasará el recordar. La memoria quedará insatisfecha. Así nuestra memoria tiene que ver con el contexto de la propia vida, en como la organizamos y como nos relacionamos con otros (amigos o no amigos). Así la memoria se construye en conjunto. Se puede decir que la memoria es constructivismo. La memoria se construye, construyendo un conjunto, un contexto, una región. La memoria trae el constructivismo. Desde el momento que hacemos memoria de algo la memoria se está construyendo. Esta es una concepción, constructivista, deconstructivista de la memoria.

Conclusiones

El haber arribado al concepto de memoria como construcción a partir de hacer un paralelismo con la noción de deseo de Deleuze, después de haber conectado diferentes nociones y articularlo con los ejemplos, fue un hallazgo de mucha importancia. Mi idea es seguir indagando en próximas investigaciones en torno a la memoria como construcción, aportando más elementos desde otros autores que estén investigando en esta temática.

Bibliografía

Baliño, N.- Pastorino, M. – Sintés R. 2007 (2007) "Cuerpo marginal: Ensayos sobre las prácticas estéticas contemporáneas", Norberto Baliño (comp.), (Montevideo: Edición de Área artística)

Baliño, Norberto 2006 (2006) El despliegue de la Imagen -Material producido para el Curso de Educación Permanente (a distancia) a cargo de los docentes Norberto Baliño y Magali Pastorino, septiembre de, IENBA, UdelaR.

Deleuze, G. & Guattari, F. 1985 (1972) El Antiedipo- Capitalismo y esquizofrenia (Barcelona: Paidós).

Deleuze, Gilles- Guattari, Félix 1990 (1989) "¿Qué es un dispositivo?" en Michel Foucault, filósofo (Barcelona: Gedisa).

- Deleuze, G 1994 (1993) ¿Qué es la filosofía? (Barcelona: Anagrama)
- Deleuze, Giles 2004 (1980), Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia (Valencia: 2004)
- Eco, Humberto 1996 (1973) Signo (Barcelona: Paidós)
- Fernández Quesada, Blanca 1999 Nuevos lugares de intención- Intervenciones artísticas en los espacios urbanos como una de las salidas a los circuitos tradicionales Estados Unidos (1965- 1995), Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Foucault, Michel 1978 (1978) Microfísica del poder (Madrid: Ediciones de la Piqueta)
- Gadamer, Hans 1998 (1993) El giro hermenéutico (Madrid: Ed. Cátedra).
- Gadamer, Hans 1993 (1975) “Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica” (Salamanca: Sigueme)
- Gadamer, H.G 2006 (1964) Estética y hermenéutica (Madrid: Tecnos)
- Laddaga, Reinaldo 2006 (2006) Estética de la emergencia- La formación de otra cultura de las artes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Maisian, Jordana 2002 (2002) Diálogos con Deleuze – ensayos sobre filosofía del arte (Montevideo: Ediciones El Galeón).