

# Imágenes entre la realidad y la utopía: una narración curatorial

Diana B. Wechsler

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires

Cajas para pensar

I.

Tres cajas de diferentes tamaños se ubican en un espacio ideal. Cada una delimita su lugar. Aunque han sido realizadas recientemente, parecen cofres de reliquias: conservan, silenciosas, unas claves que invitan a revisar ciertas dimensiones de la historia y la memoria cultural de nuestro país.

La primera, de metal y vidrio, contiene tierra de algunas partes del territorio nacional. Tierras diversas que aparecen aquí, más allá de su materialidad, como “testigos de las culturas que en contacto con ellas se desarrollaron”. Con distintas calidades, la tierra se deja ver a través de las inflexiones que la luz y las diversas texturas de la superficie van definiendo. Cantidad de líneas sinuosas de variados grosores surcan los planos del vidrio con la exactitud de mapas superpuestos, cuyos nombres indican lugares remotos que hacen que cada grano de tierra allí almacenado cobre sentido. Son mapas que describen y acercan a la vez, en su yuxtaposición, distancias no solo geográficas sino también culturales y sociales. Son mapas para ser leídos ‘desde adentro’. *Caja para soñar una patria posible*, construida por Teresa Pereda, que crea cruces de caminos que quizás en la realidad no se cruzan y, con ellos, habilita la alternativa de materializar simbólicamente el sueño de una patria de encuentros y convergencias en los que la tierra –y su vasta connotación cultural–, más que un escenario de disputas, sea un “espacio para el despliegue de las utopías”.

II.

En otra caja –esta vez se trata de una realizada íntegramente de vidrio–, un metro cúbico de arena repone la metáfora cultural de Jorge Luis Borges en su *Libro de arena*. Una luz señala el centro del plano cuadrado e irregular de la superficie que espera, latente, al espectador que la active. De pronto, una mano que se interpone entre la luz y la arena hace que una catarata de textos luminosos de colores diversos se derrame sobre aquel espacio inerte. Es entonces cuando la obra va revelando sus secretos. Letras, frases, párrafos en distintas tipografías e idiomas, exponen la expansión de los textos de Borges en la web. Mariano Sardón retoma para su trabajo el título y activa la imagen de la biblioteca infinita en una obra que, a su vez, opera como referente para pensar sobre las tradiciones culturales, aquellas tan diversas que dan forma singular a nuestra cultura de mezcla, como la definió Beatriz Sarlo hace ya tiempo.

La experiencia estética propuesta por este *Libro de arena* se recrea en cada espectador y se diluye con él. Lo que persiste justamente es lo fugaz, el instante íntimo con la obra, con esos textos escurridizos que se presentan una y

otra vez aunque siempre diversos. La obra entraña una serie de paradojas capaces de representar la complejidad de sentidos que alberga el tiempo presente. Alumbra aspectos diversos de nuestra experiencia contemporánea, signada por la fragmentación y la discontinuidad, al tematizar la disolución de los objetos impresos, que desde hace siglos fueron los responsables de alimentar el pensamiento y la imaginación. Como contrapartida, Sardón piensa desde su trabajo la expansión a través de la web de un mundo de textos diseminados en el espacio y en el tiempo, una expansión que permite desarrollar la sensación de acceso ilimitado y, sin embargo, no deja de inquietar cualquier intento de posesión o de totalidad. El *Libro de arena* que describe Borges se lee como prefiguración de una biblioteca infinita –sin paredes ni estantes– que día a día se va construyendo, esparciendo y diluyendo a la vez, y que alcanza en la obra de Sardón una posible representación. De diferentes maneras, convergen aquí distintos espacios y tiempos en procura del encuentro de otros sentidos capaces de revelar aspectos de una realidad inestable. Pasado y presente: desde la configuración imaginaria de la biblioteca de Alejandría como biblioteca universal, hasta la no menos imaginaria biblioteca que procede de la web; la memoria de la cultura occidental con la experiencia contemporánea; la contundencia material del libro y su desvanecimiento en la pantalla luminosa; Borges con Sardón. [1]

III.

La tercera caja es la que construye Graciela Sacco, ocupando tres metros cúbicos en el espacio. Tres metros cúbicos delimitados por tubos de metal y tensores que dejan ver de un lado al otro, creando una pantalla visual que muestra el espacio interno de este gran cubo. En su interior, otro más pequeño flota a la deriva al son de la pregunta “¿cuánto cuesta un metro cuadrado?”. Sobre la superficie de este cubo-globo están impresos los precios del metro cuadrado en diferentes ciudades del mundo, entre ellas también las nuestras. La obra problematiza con irónica síntesis las limitaciones contemporáneas al ejercicio del derecho, imaginado por Sacco, de poder hacer uso de, al menos, un metro cuadrado de tierra.

A partir de considerar que es en ese pequeño espacio donde todo comienza, de suponer que se tiene derecho a un metro cuadrado al nacer, ya que -diría Sacco- “en algún sitio hay que pararse”, se origina una reflexión en torno a “la medida del deseo” y las dificultades de aprehenderla, y es allí donde se originan varias de las preguntas que guían el proyecto M2. “¿Cuántos metros hay desde aquí hasta la línea del horizonte? ¿Cuál es la medida del pensamiento? ¿Cuánto es un metro cuadrado de saber? ¿Cuánto es un metro cuadrado de encierro y cuánto uno de destierro?”. [2]

El espacio como magnitud infinita y sus límites sociales, las posibilidades de medir con esta dimensión otras como el saber, el poder, la prisión, el destierro, hacen de M2 una metáfora inquietante en la que se encuentran lo individual y lo colectivo dando cuenta de una misma historia. En el proyecto M2, el espacio aparece como un sitio en donde se imprimen y desvanecen a la vez presencias que quedan como auras de tiempos diversos, generando la impresión de asistir en cada trabajo a un presente continuo.

El tiempo, entonces, se muestra de manera peculiar, porque este presente continuo no narra, sino que es, al ocupar un sitio en el imaginario, y es desde allí que inquieta y mueve a la reflexión al hacer presente, visible, aquello que, por exceso de presencia quizás, se pretende no ver, teniendo en cuenta, por otra parte, que –en palabras de Georges Didi-Huberman– “la imagen, a menudo, tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira”. [3]

Presente y pasado fluyen y las imágenes resultan particularmente ricas en esta condición de situarse en el tiempo como iluminaciones –iluminaciones profanas, diría Walter Benjamin–, destellos de realidades que alumbran tiempos diversos, ofreciéndose como revelaciones formales que ponen en común elementos distantes y detonan sentidos que son sociales, pero solo posibles desde lo artístico. En este sentido, estos tres cubos, realizados por tres artistas argentinos contemporáneos (Teresa Pereda, Mariano Sardón y Graciela Sacco), se presentan como dispositivos que detonan varias cuestiones desde las que escribir algunos fragmentos de nuestra historia. Los materiales elegidos, la tierra y la luz en la primera caja, la arena y la luz en la segunda, y el aire y la luz como configuradores de sentido en la tercera, remiten simbólicamente a lo originario y, a la vez, al más rotundo presente. En suma, hablan de la continuidad de un tiempo y también de la memoria de aspectos de un pasado complejo, signado por tradiciones diversas que se combinan una y otra vez, marcado por tensiones que ponen a prueba proyectos imaginados y promesas realizadas que aún merecerían ser, al menos, revisadas.

De distintas maneras, este tipo singular de objetos culturales que son las artes visuales operan como agentes activos, constituyendo una forma de conocimiento crítico que abre caminos hacia la configuración de distintos aspectos de lo real. [4]

Pensar con imágenes

“vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche).” Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1949

Identificar cada letra de una página y, a la vez, saber que ellas forman parte de otras unidades que ni cerrando el libro se pierden, que siguen allí, latentes, a la espera de un nuevo lector que las ponga en acción, es, entre otras cosas, sorprenderse de la posibilidad de construir un relato, partiendo de unidades mínimas que forman, a su vez, palabras que evocan sentidos y estas, a su vez, asociadas y en sucesión, son capaces de construir una narración.

La sugerente frase del *Aleph* de Borges introduce una serie de cuestiones ligadas al origen de este texto pensado con imágenes. Están allí, proceden de distintas manos y épocas, se presentan en distintos formatos y soportes, esperan en diferentes colecciones; construyen series diversas en libros de arte, ocupan un lugar en cada edición del montaje de la colección a la que pertenecen, en las exposiciones a las que sean convocadas, o permanecen en la oscuridad, como ese libro que refería Borges, que a pesar de estar cerrado no pierde su sentido.

Cada imagen reúne un sinnúmero de elementos significativos; con ellos construye sentidos, presenta aspectos de la realidad, ofrece alternativas para su configuración y su abordaje. Es por eso que resulta un interesante desafío la posibilidad de pensar con imágenes y revisar con ellas diferentes aspectos del pasado y del presente.

Desde las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI, se asiste en nuestras sociedades globalizadas a la emergencia de un interés particular por el pasado. Un tipo de interés unas veces crítico, otras nostálgico, que ha contribuido en la puesta en foco del problema de la memoria –o mejor dicho, las memorias e imaginarios– y sus políticas de construcción.

Es en la modernidad tardía en donde las problemáticas de la memoria y el olvido adquirieron un rol dominante, en

especial en países como los nuestros, en los que hay diversos procesos identitarios en construcción, así como espacios de la memoria por erigir o por saldar.

Entre los diferentes discursos producidos, las artes visuales ensayaron distintas respuestas, instalándose en la encrucijada entre la memoria 'real' y la 'mítica', ubicándose más allá de los discursos globales de la memoria, en el lugar de la propia historia nacional. Es allí, en las tramas de la historia, en donde las imágenes han operado –y siguen haciéndolo–, contribuyendo a la construcción de miradas que tendieron a señalar aspectos de nuestra realidad y, con ellas, a marcar las huellas hacia la delimitación de imaginarios y de proyectos utópicos, universos pensados y recreados una y otra vez.

Desde la contemporaneidad y ubicada en la historia, con la perspectiva de la conmemoración de los doscientos años de la Revolución de Mayo de 1810, esta narración busca recuperar la dimensión utópica, así como la potencia crítica y la vocación transformadora, impresa en nuestras artes visuales, procurando exponer las maneras en que –en diferentes coyunturas históricas– se apostó a un proyecto imaginado y se inventó un mundo propio que fuera capaz de operar simbólicamente en las encrucijadas contemporáneas.

“La manera en que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la *imagen* en la cual se halla comprendido”, afirmaba Walter Benjamin. Esta sentencia, que alude al problema del tiempo histórico y, con él, también al poder de las imágenes –sean éstas del carácter que fueren–, señala aspectos que están en la base del recorrido narrativo que aquí se propone: la escritura se activa con las obras elegidas, en tanto que el relato del pasado se encuentra en el presente que lo organiza. Porque un mismo presente puede referir a diversos pasados; esta es una historia entre otras posibles, construida a partir de una serie de preguntas desde un presente también plural y complejo. Es una historia escrita en el encuentro de los textos y las imágenes, de unas y otras miradas, que busca recuperar en sus intersecciones aquellas dimensiones intensas y activas en las visualidades contemporáneas que proceden de un imaginario enriquecido por el tiempo y la memoria.

La vocación de nuestros artistas por intervenir en la realidad y reinventarla, por actuar sobre distintos aspectos de la memoria –en cualquiera de sus dimensiones, desde las más particularizantes hasta las más abarcativas– o por revelar proyectos utópicos aparece, en el recorrido visual elegido, como ensayos para la configuración de un repertorio común. Construido este a partir de operaciones de selección y reelección permanentes entre pasado y presente, en busca de inventar futuros posibles.

Sabemos que el punto de vista escogido para contar una historia modifica el sentido que ese relato adquiere y expone, a su vez, distintos propósitos. Invención, revisión histórica, ejercicio de memoria, son algunos de los procedimientos que están en la base de la selección de artistas y obras de este recorrido. Son, además, las operaciones realizadas por los artistas elegidos, en su proceso de elaboración de imágenes. Ellos develan –y conforman a su vez– los mensajes cifrados impresos en lo real, en el paisaje, en la dinámica social, en la política, en las producciones simbólicas, descubriendo y aportando sentidos nuevos: como Eduardo Sívori cuando, a finales del siglo XIX, expone con trazos mínimos la inmensidad de la Pampa en una pequeña pintura, o la relectura que del horizonte pampeano hace Matilde Marín a comienzos del siglo XXI, o la iluminación de sentido sobre el pasado histórico y los conflictos del siglo XIX a la que incitan las relecturas realizadas por los artistas de la nueva figuración a comienzos de la década de 1960, no solo provocando otra mirada sobre aquella historia sino alumbrando sentidos sobre la contemporaneidad.

La historia se ofrece entonces como recurso para restituir las imágenes dentro de una secuencia posible. Sin embargo, algunas de ellas fueron diseñadas para chocar al espectador; otras, para violentar la narración, para desmontarla o parodiarla. En este sentido, pensemos, por ejemplo, en la tensión dramática de las imágenes de Antonio Berni, Raquel Forner y Lino Enea Spilimbergo en los años 30, las de Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega en los 60, o las de los más jóvenes Graciela Sacco o Tomás Espina hoy. En ellas se generan sentidos nuevos, inversiones y a veces anacronismos que, curiosamente, lejos de violar la posibilidad de una revisión del pasado, la potencian. Se despliegan entonces subversiones de sentido que dejan al descubierto diferentes perspectivas que convivieron y conviven en nuestra realidad.

Y como de pensar con imágenes se trata, *Mnemosyne*, el texto del historiador del arte alemán Aby Warburg, se hace ineludible cuando propone aprovechar “la función polar, propia de la creación artística, entre la fantasía vibrante y la razón apaciguadora en toda la amplitud de la posible interpretación documentada de la producción de imágenes”. A partir de este principio, que atribuye a las imágenes una propiedad anti-caótica al ofrecer a través de sus procesos selectivos ordenaciones de lo real, Warburg organiza su *Atlas Mnemosyne*, un vastísimo repertorio de imágenes que, desde un presente dado, buscan sus referentes en imágenes preexistentes. Con el método warburguiano en el horizonte, aunque también con las lecturas procedentes de los estudios visuales y otras voces de la historiografía artística y cultural, se ensayan aquí algunos *Bildatlas* que operan en el horizonte visual de nuestro imaginario cultural y que, por ende, dialogan o se imprimen en la base de las obras contemporáneas elegidas. [5]

Agreguemos que la selección de obras expone el encuentro de imágenes muy distantes en el tiempo. El propósito de estos ‘anacronismos’ es procurar que esta convivencia de temporalidades diversas funcione como un alerta capaz de activar sentidos nuevos y de conectar esos pasados, a su vez, con un presente que aún busca los indicios para recuperar utopías y proseguir los proyectos incumplidos. Las imágenes, organizadas por núcleos y formando pequeñas series, buscan restituir, a dos siglos de la Revolución de Independencia, un relato posible.

Buenos Aires, mayo de 2010

### Notas

[1] Fragmentos retomados de mi texto “Imagens entre o espaço e o tempo”. En M. Jozami, (coord.), *Argentina hoy*, São Paulo, CCBB, 2009, pp. 12-24.

[2] Sacco, G., *Metro 2*. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2009, pp. 109-124.

[3] Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 12.

[4] Cfr. van Alphen, E., “¿Qué historia, la historia de quién, historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de cultura visual”. En *Estudios Visuales*, nº 3, diciembre de 2005, Murcia, Cendeac, pp. 79-99.

[5] Este trabajo extracta, dialoga, recoge las preocupaciones y, en algunos casos, revisa un amplio repertorio de textos

de diversa procedencia; citaré aquí solo algunos que se pueden intuir como las referencias más salientes: Warburg, A., *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010; Eco, U., *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009; Burucúa, J. E., *Historia, arte, cultura*, Buenos Aires, FCE, 2002; Guinzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994; Berger, J., *Mirar*, Barcelona, Blume, 1987; Crow, T., *La inteligencia del arte*, México, FCE, 2008; Grüner, E., *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma, 2001; Huyssen, A., *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires, FCE, 2001; Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, Buenos Aires, AH, 2005; Jameson, F., *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1998; Benjamin, W., *Obras*, Madrid, Abada Editores, 2007; Said, E., *Representaciones de intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996; van Alphen, E., *Art in Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005; Fernández Polanco, A. y Larrañaga, J. (dirs.), *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Cuenca-España, 2002.