
Circo criollo y El silenciero, o como leer las imágenes del arte mendocino contemporáneo

Mesa 34: Producción, circulación y consumos de nuestra cultura visual latinoamericana

*Osca Zalazar FAD, Uncuyo

Resumen

Hoy un artista contemporáneo tiene una relación problemática con el mundo de las imágenes, ni arte puro ni documento de una realidad otra, la pintura tiene que convivir con un interminable flujo de imágenes que pueblan todo tipo de pantallas e inundan nuestra vida cotidiana. Las imágenes del arte, de la cultura mediática, las mercancías, los carteles, los grafitis, las pintadas, los anuncios, se entremezclan, se contaminan, se contagian y se recrean. Nuestra cultura visual se asemeja más a un torbellino que una lenta y moderna historia de la conquista de la razón. ¿Cultura visual o cultura del espectáculo, memoria o pastiche, proyecto y utopía o simulacro y falsa realización? El mundo contemporáneo no deja de obligarnos permanentemente a elegir. Ni espectáculo ni pura y cruda realidad, no hay ya separación, solo límites porosos, en donde todo se vuelve posible, y todo depende del poder.

Sin embargo, las imágenes del arte insisten en su permanencia y la pintura, en la escena local, todavía tiene mucho que decir. La pintura no puede ser olvidada y reemplazada por la fotografía, pero tuvo que compartir el lugar del arte con todo tipo de imágenes técnicas. En este caso la teoría del progreso indefinido fracasó.

Nuestro objetivo es analizar y comprender, es decir, interpretar el sentido de la travesía de las imágenes propuestas por dos artistas contemporáneos del mundo del arte local Ofelia de Santos Paula, con las obras de su muestra Circo Criollo y Carlos Escoriza con su muestra El silenciero.

Una muestra es un acontecimiento donde las imágenes conforman unos significados que debemos descifrar. Como afirma Hans Belting, el espacio social es el topo de la creación de imágenes. Nuestra lectura de la obra de arte, pone ante los ojos aquello que necesitamos ver en nuestro espacio en común. Como escribe Edouard Glissant, se "conecta (relays), se une, se separa, se indican caminos. Así el significado de una obra de arte no es algo dado o a descubrir, sino que se produce, en el viaje, una travesía y una encrucijada están en el corazón

del pensamiento de la Relación. Se trata de establecer una travesía y un diálogo, de hacer preguntas y de contestar interrogantes.

Nuestra lectura de las obras de arte mendocino contemporáneo, responde a una lectura provocada por la obra, de cuyos indicios se parte como criterio para develar el significado, o los significados de la obra, para otorgarle una lectura/interpretación pos- factum, es decir, después de producida y expuesta, cuando la obra es dada por el artista para su trayectoria propia en el espacio público, en el río de la vida en común, para su fruición y su interpretación, para comprender la aventura a la que nos enfrentan.

Una pintura contemporánea

Y es que el arte no es reducible a sus procedimientos técnicos, al margen de que queden en desuso más o menos circunstancialmente; y no lo es en la medida en que es la propia cultura moderna la que ha convertido todo, y también el arte, en algo circunstancial.

1. Francisco Calvo Serraller. Los géneros de la pintura

Si desde los 90 el debate en el campo de la teoría e historia del arte local se viene discutiendo, proclamando y a veces, pensando, el fin del modernismo y el inicio de un tiempo distinto, nuevas poéticas enfrentado a poéticas surgidas de procesos anteriores, pero esta vez recapturadas y redefinidas, resinificadas, la operación posmoderna de crear lo nuevo en odres viejos, sobre todo cuando los adelantados de siempre pensaron que la mejor opción era hacer de la copia el lugar de la obra, pero desde el pastiche o el simulacro, con las consecuentes y negativos efectos en la memoria local, además de la pérdida de futuridad en la pintura local. Los adelantados de siempre de la escena local tomaron el arte contemporáneo como una ocasión de redefinir los espacios, posicionarse en mundo del arte local y estar a la altura de lo tiempos reavivando un artepurismo sin mayores pretensiones.

Si el maestran internacional jugo la disyuntiva pastiche o simulacro, el proceso de construcción de una cultura global se transfiguro de acuerdo a la lógica de las trasnacionales, la concentración de la riqueza, la destrucción del medio ambiente y la construcción anárquica de redes de comunicación, de intercambio y de mercado. No fue la sociedad del conocimiento y de la información, sino de la desigualdad y la pobreza.

Desde la perspectiva de lo local, y desde una visión opuesta a la anterior, pero también desde una crítica al modernismo, los artistas verdaderos apostaron a otro tiempo, recolocando las tradiciones de arte y política, arte y sociedad, arte e intervención social en el nuevo escenario,

resinificando las poéticas del arte latinoamericano moderno, propugnaron por articular las demandas de justicia, verdad y derechos humanos propios del primer momento de la posdictadura, con los nuevos géneros del arte contemporáneo.

Nuestro punto de vista sobre la escena mendocina pone el énfasis en el carácter de una actual y persistente tensión entre ese modernismo agónico, y casi relictivo y un agonista arte contemporáneo, el mundo del arte de nuestra tradición local, se verifica el fenómeno de cómo los relictos del pasado siguen activos en el presente, el arte purismo dieciochesco, frente a las emergencias de los artistas que articulan arte y política.

Esta co-presencia entre proceso social/cultural/político/económico y el modernismo asociado a una común ideología estética opera como hipótesis interpretativa de la “historia social” en el que inscribimos la pintura contemporánea.

El proceso social de construcción de una cultura moderna en Mendoza, el modernismo como ideología común, es decir, el aprecio permanente del progreso y de lo nuevo, cruza todo nuestro siglo XX, la conquista de ese arte “a la altura de los tiempos”, tiene un vínculo especial con el proceso de urbanización e industrialización que se iniciara a principios del siglo XX, si bien dentro de los parámetros del papel que ya desde el XIX con sus procesos de civilización otorgaron al arte (el arte como prueba y ejemplo de progreso social). Este proceso fue acompañado por el modernismo estético, impulsado por nuestros artistas e intelectuales estaba vinculado inicialmente a la idea de crear una cultura artística propia, y desde ésta perspectiva, se vinculaba fuertemente con las políticas de vanguardia, con sus esperanzas utópicas y su afirmación de la “necesidad” de reintegrar el arte a la vida, en un impreciso futuro. El problema de la identidad nacional y de lo que somos como diferencia se plasmó en el nacionalismo estético de las décadas del 20/40. Y esta línea de nuestra tradición local cruza todo el siglo veinte y continua en otros términos en la producción local.

Sin embargo, más tarde esta vertiente se encontrará asociada, sobre todo a partir de los 60, a una exploración de la ciudad, de las clases populares en la pintura obrera de la academia provincial. Junto a un desgastado regionalismo, cuando no a una pintura “bella”, anacrónica, expresionismo informalista, destinada a un mercado pacato y mezquino. En medio se abren paso la actividad de vanguardia, desde el taller de grabados hasta las experiencias visuales de los 60 de Marcelo Santángelo.

Del nacionalismo estético hoy, como el país, sólo quedan los desechos, fragmentos y retazos. Ese fin de siglo que nosotros hacemos coincidir con el inicio del paradigma contemporáneo

del arte. La periodización y los trabajos destinados a re-pensar el lugar de grupos artistas y acontecimientos del arte local es una línea de trabajo a largo alcance, continua y debe completarse

Pero la pregunta por la tensión y mutua referencia modernidad/contemporaneidad, se resuelve en ¿Cómo se manifiesta el presente del arte en nuestra experiencia cotidiana?

En primer lugar, la ubicación del arte contemporáneo en nuestro mundo del arte local, supone la comprensión de una serie de fenómenos suscitados por la misma obra contemporánea, producto de las sucesivas “muerte del arte” y de la emergencia de un objeto inclasificable en el paradigma moderno del arte. Nos referimos a la idea de una productividad de la obra como resultado de la reflexividad del arte, y no de un cansino expresivismo.

Dicha reflexividad es siempre solidaria a un contexto específico, se analiza y relata desde un presente articulado a la trama de la historia local desde estos lugares otros, e inclusive alternativos a la centralidad moderna, lo que nos ubica en una serie: lo local y un sujeto señalado

También es necesario pensar el desplazamiento de los espacios del arte, pensar el más allá del museo y del mercado. Pensar los intersticios o espacios totalmente otros de las prácticas contemporáneas.

Sobre todo, asumir una crítica del arte destinada a reevaluar el interés neovanguardista, por sobre la cualidad formalista. Y argumentar a favor del pasaje de la imagen como paisaje enmarcado a la imagen como red informacional, como oportunidad de relato de historicidad y de singularidad, como emergencia y autoafirmación de un sujeto/unos sujetos. La tradición humanista de la presencia del otro.

Otra de las tensiones a resolver resulta del asumir las consecuencias de la crisis de las filosofías de la historia modernas y del sentido histórico. El aquí y ahora está determinado por el sentido del presente. (y su relación con el pasado y el futuro) y para esto desarrollamos una serie de intereses y posicionamientos, re-evaluados a través de esa relación no moderna con el pasado. El presente como el sitio de permanente reescritura del pasado. La pérdida de la perspectiva histórica genera el fenómeno del despilfarro improductivo del tiempo. Tiempo del pastiche y la esquizofrenia. Sin embargo, puede ser también un fuera del tiempo, un fuera de la economía política del tiempo. El fin de la autonomía de la obra de arte, el fin del modernismo, no necesariamente fue el someterse a la lógica de la mercancía y la des-realización de lo real por el simulacro posestructuralista, que más allá de su textualismo neobarroco, resultó una

sencilla y reaccionaria vuelta al pasado. O por lo menos la extraña y perversa conjunción con los mercaderes del pasado.

Nuestra conceptualización del arte contemporáneo es una actividad específica: esclarecer y delimitar los pensamientos sobre el modernismo en el contexto específico de nuestra experiencia local.

En el modernismo el presente se torna un obstáculo del futuro. El presente era un estorbo un impedimento para llegar al futuro luminoso. Hoy existe otra posición respecto del pasado, como afirma Arthur Danto, no hay razones para seguir odiando el pasado, y por lo tanto la siempre retomada tarea de sustituirlo por lo nuevo.

En esta perspectiva el arte contemporáneo es visto como un analizar y reconsiderar, no simplemente negar o abandonar, no sólo rechazar los proyectos modernos. Como afirma Mosquera se trata de pensar los desplazamientos modernos a los lugares no centrales del arte. No sería sino una realización paradójica del mismo proceso de desrealización moderna-El despojamiento del modernismo, de la belleza, la mimesis, las tradiciones e inclusive las formas o criterios tradicionales de maestría, nos lleva a la emergencia de sujetos, otros, de espacios no previstos, de creaciones resultado de estos desarreglos, nos lleva a las prácticas artísticas contemporáneas.

Esta perspectiva supone rescatar el valor de las heterotopías, es decir, del retomar posmoderno de las eutopías modernas pero realizadas en espacios poshistóricos, las pequeñas utopías dentro de la ciudad, los mundos urbanos para los que Michel Foucault establece los fundamentos de una disciplina "cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos". La pertinencia del texto de Foucault se basa en la idea de utopía, no como un objetivo histórico inasible, sino como una idea abierta, una idea significativa con capacidad para la interpelación y sobre todo, con la capacidad de proyección, es decir, el cuerpo social, proyecta sobre espacios claros y rotundos una construcción narrativa paralela, lo que ese espacio nos cuenta, nos relata, nos hace ver y vivenciar, es una experiencia tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en el mapa, eutopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días. Es así como la actividad de la pintura contemporánea retoma el tiempo del proyecto de llevar el arte a la vida, y de romper la distinción entre arte y producción material en la vida cotidiana. Pero en este caso la construcción es de una eutopía que se juega en los relatos de la vida cotidiana, de la vida del pueblo, de nosotros, del sur. El espacio carnavalezco del Circo criollo de Ofelia de Santos

Paula y la narración de la búsqueda donde habitar del silenciero de Carlos Escoriza. Repiensan las historias locales desde una perspectiva del deseo de mañana, de desde un proyecto de futuro.

Necesitamos volver a los 90 para comprender nuestra preocupación por pensar la pintura contemporánea. El paso del paradigma de la representación a la construcción de simulacros del arte contemporáneo ha sido resuelto en dos direcciones. La crítica posestructuralista se apoya en los simulacros contra los problemas de la representación, pero ha dado a luz obras sin profundidad ni significado, la superficialidad como estrategia vanguardista de desbaratamiento de la representación. Lo que no deja de ser un arte muerto.

¿Cómo re- pensar los 90 desde el punto de vista de quebrar la contemporaneidad repetitiva, donde un capitalismo financiero rapaz y parasitario, que reconfigura el mundo, una y otra vez, según sus lógicas y necesidades, frente a un mundo de gente empujada a la marginación, objeto del odio, violencia?

En los 90 el giro antropológico desplazo el interés por el lenguaje. Ahora era el sujeto se volvió a un sujeto quebrado o desarticulado en las diferencias, sobre las que emergieron políticas culturales de las diferentes subjetividades, sexualidades y etnicidades, a veces, bajo viejos disfraces humanistas, a veces, producidas en procesos traumáticos o sublimes. Sin embargo, la experiencia de nuestro cuerpo social respecto del fin de la representación no fue un acto artístico. Es necesario recordar que, en nuestro contexto nacional y latinoamericano, la experiencia de la clausura modernista del fin de la representación, fue la desaparición forzada de personas, lo irrepresentable mismo.

En los noventa los esfuerzos por instalar esa nueva escena del arte contemporáneo, los desplazamientos producidos por el agotamiento de la abstracción lírica o la tarea fracasada de reconstruir los restos del naufragio de la pintura nacional, impusieron las tareas del nuevo tiempo, decostruir dicotomías, repensar el valor de la idea de proyecto, una nueva experiencia del tiempo y del espacio, desterritorialización, efímero y red, fin del artepurismo. Las palabras símbolos de esa época inicial producidos por la emergencia del paradigma contemporáneo del arte. Los desplazamientos operados en el mundo del arte local, en un principio, se llamó arte no convencional y luego arte contemporáneo, conforman nuestro fuera de lugar, aquello que sirve para pensar-nos.

Desde nuestro punto de vista las obras son aconteciendo en el mundo del arte local. Son pintura contemporánea pues a diferencia de la pintura moderna no se trata de un experimentar por experimentar en el espacio plástico como espacio puro, espacio narcisista, autonomía radical del espacio de la representación, ni tampoco el espacio/espejo de una realidad hecha de cruces e hibridaciones, de sujetos otros, de los que no son los protagonistas de la historia, sino los que viven, luchan y sufren los abismos sociales de nuestra América Latina. No se trata del artista que pinta una realidad social, se trata de una pintura que interviene en la realidad social.

En este sentido se trata de un paisaje humano, popular y urbano. El paisaje¹ es una categoría propia de la pintura que tiene una dilatada trayectoria en las tradiciones locales. El paisaje pone en movimiento al artista y al fruidor invita a un recorrido a una trayectoria y por lo tanto a un relato. En el sentido de un recorrido, de un derrotero, de los cruces el paisaje está el corazón del pensamiento relacional, como afirma Edouard Glissant, transmite, retransmite y conecta, aquello que ve el artista y nos quiere hacer ver. Lejos de representar una escena amoblada con cosas, la pintura contemporánea nos hace ver nos obliga a ver un algo de otro. La mirada del otro.

La pregunta pertinente, entonces es ¿que pretende hacernos ver con su pintura?

En Paisaje Humano-Circo criollo, es el reconocimiento y la visibilidad de la vida cotidiana, nuestros mundos, a través de la experiencia plástica y amorosa que nos propone Ofelia de Santos Paula con un paisaje humano al que al que hay que reponer en sus continuidades populares, festivas y carnavalescas.

¹ El paisaje tiene una larga tradición en la escena local, desde el viaje científico, las expediciones humboltianas, la visión “objetiva” y la documentación de nuevo mundo en sus frutos, en sus etnias, en su naturaleza sublime, y por lo tanto bárbara, En efecto fue durante el romanticismo cuando nació la “naturaleza-paisaje”, entendido el paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento. El ser sensible el sujeto moderno, su mirada, por así decirlo, se carga de teoría y la contemplación teórica se convierte en espectáculo estético. Fue Kant quien estableció la autonomía del juicio estético, al señalar el vínculo que existe entre “el cielo estrellado sobre mi cabeza” y “la ley moral en mi interior”. Humboldt dedicó el primer capítulo de Cosmos a estudiar los diferentes grados de goce que ofrecen el aspecto de la naturaleza y el estudio de sus leyes. Así el hombre sensible a las bellezas de la Naturaleza encuentra también en la geografía de las plantas la explicación de la influencia que tiene el aspecto de la vegetación sobre el gusto y la imaginación de los pueblos. Se complacerá con el examen de lo que se llama carácter de la vegetación, y la variedad de sensaciones producidas en el alma de quien la contempla. Desde Lahir Estella y la Academia Provincial de Bellas Artes, hay una tradición del paisaje científica, y también, una pintura obrera y popular. En la pedagogía del nacionalismo estético local la estructura de la plantas de porpias del paisaje mendocino era el camino para desarrollar en el niño el sentimiento de nación, La pedagogía del paisaje mendocino de la escuela de dibujo al aire libre.

Las obras son una galería de retratos de los actores del circo criollo donde se suceden payasos, tristes o gordos, magos malabaristas, públicos/calaveras y juegos de equilibrio, de magia nos lleva a una travesía que se convierte en relato, travesía de los signos, según Kristeva, donde se hilvana los recuerdos, vivencias, y expectativas de una vida en común en el espacio social del sur. Las máscaras funcionan como una clave de un relato, no intimista, en la medida en que nos lleva a través de la reflexión filosófica, (por cierto, no en el sentido de una pedante metafísica de la muerte, sino en el de una vital y democrática “todos somos filósofos”) al entusiasmo por el juego, el niño-ángel y la alegría de los colores fuertes. Las calaveritas, el público, refieren el mundo de las tradiciones visuales populares desde Guadalupe Pasadas hasta la fecha, marca el momento cuando se descubre al público, a las masas, como sujeto de la historia.

Los pequeños relatos se organizan sobre la base de la experiencia conceptual del viaje hacia un mundo de la risa, de las contradicciones, de los intercambios en los papeles/roles del teatro de la sociedad. Ofelia retoma la idea escalquiana sobre los problemas plásticos que ofrece el “mundo de los obreros”.

Scalco propugnó por una pintura obrera, definitivamente figurativa, pero no naturalista, y por fuera de los cánones del realismo del siglo XIX, es decir, ni fundada en una leyenda redentora ni en el de la mera re prestación de las tareas como sujeto de la historia. Muy por el contrario, técnica e imagen se funden en una visión casi mágica, pero impactante, con que trata los temas de sus obras. El paisaje (plazas, huertas o núcleos urbanos), acompañado a veces de formas humanas definidas por líneas de contorno, aparece en una muy particular estructura, reforzada por el color que salta de una superficie a otra, dinamizando lo que aparentemente debería ser estático. Su paleta está siempre cerca de lo luminoso (luminoso es el paisaje y luminosa es la vida del que trabaja), muy alejada de las estridencias cromáticas del informalismo abstracto por entonces de moda.

El circo criollo para Ofelia es el escenario donde se pone en práctica los guiños de identidad, las prácticas que entretejen las relaciones de nuestras comunidades. Lo transmito, lo que se transmite y lo que se quiere decir

“En la contemporaneidad ese circo criollo se despliega en lugares públicos, una performance que mezcla todos los elementos circenses: acrobacias, contorsionismos, malabares, títeres, mimos, teatros, músicas, danzas, vestuarios especiales. Estos universos juegan con las condiciones terrenas y cotidianas, creando un ambiente fantástico, mágico, en locales que,

cotidianamente, pasamos todos los días, pero con el circo, son transformados en momentos que despiertan emociones y asombro en el público”

Son relatos del público popular, articulado a las diversas tradiciones culturales de lo pequeño, de lo que está a la mano, de las emociones verdaderas de la gente que vive sueña y sufren en los espacios del sur del sur.

Con Carlos Escoriza entramos en la pintura indicial, artista mendocino contemporáneo que toma y retoma una tradición local, el paisaje, descubierto por nuestro nacionalismo estético de principios del siglo XX, estructurado en la escuela de Lahir Estrella y los pintores obreros de la Academia Provincial de Bellas Artes, pero Escoriza, opera el desplazamiento de la naturaleza al paisaje urbano contemporáneo. En su caso las imágenes que conforman el paisaje urbano son indicios, un específico signo atado al lugar, que nos indican un recorrido, una travesía especial. Al respecto nos dice:

“En todas esas casas se preservan, gravitando en los mínimos detalles, los vestigios de quienes allí vivieron. Los rastros persisten a pesar de esa última mano de pintura del último inquilino. Se evidencia en las ceñidas manchas de una llave de luz, de un picaporte”.

(Silenciero, texto del artista)

El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo. Por eso la pintura de los detalles son el soporte de los relatos de los sujetos que viven en la ciudad, los que necesitan, sueñan, buscaba y esperan ese lugar para habitar. El silenciero, la metáfora tomada de la novela de Di Benedetto, es la destinada para cuidar del silencio o la quietud de la casa o del templo. El habitar el encontrar el descanso, refugio, fortaleza, el lugar donde se vive la vida cotidiana, la vida de todos.

2. Idea de progreso es un ruido con el que es imposible vivir:

El ruido, en más de una referencia en la novela, se une a la idea de progreso. “Lo que entra allí es progreso, pero no está donde tendría que estar, porque todo, alrededor, se halla habitado, y la gente no puede ni dormir, ni comer, ni leer, ni hablar en medio del desorden de los sonidos” (di Benedetto El silenciero, pág. 52).

Este carácter inicial de las imágenes que se nos ofrecen nos presenta algo distinto de la pintura de paisaje en la escena local. –en efecto, desde el nacionalismo estético, que conjugó la tradición humbolteana de documentación del paisaje americano, con las preguntas por la identidad: somos la Montaña, y esa es nuestra diferencia, pero hoy somos las casas bajas

que delimitan una ciudad en medio del desierto. El observador que experimentó un paisaje como experiencia estética y al mismo tiempo, una desapasionada curiosidad científica. Hoy se busca el sentido de totalidad en las escenas de los barrios populares, en las casas todavía bajas, hoy nos remite a la experiencia de una vida cotidiana llena de vacíos y silencios. Pero ya no se trata de la búsqueda de lo nacional a través del paisaje naturaleza, sino de la travesía de la ciudad, del que ve la ciudad a través de la búsqueda una casa, de un refugio, de una necesidad de habitar. Son foto de las casas dadas en alquiler, fotos vacías, sin personas, destinadas a mostrar, son una promesa de hogar, de refugio, de descanso, el espacio de las pequeñas felicidades de la vida.

En este caso la ciudad es una escenografía inhabitada en donde la urbe se acerca al desierto. La travesía y el relato de un anhelo, el rincón, como cita Escoriza:

“Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa”. Gastón Bachelard (Poética del espacio)

El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo.

3. Conclusiones

Ya hace tiempo en la escena local, desde los noventa, se instala una nueva foto de familia en el mundo del arte local, es la foto del arte contemporáneo, El impacto de un nuevo paradigma en el arte, la emergencia local de las prácticas pos-representación, la emergencia de los nuevos géneros, da las nuevas poéticas tanto de aquellas apegadas al fragmento y al pastiche, continuadoras de un modernismo vergonzante y oportunista, como aquellas destinadas a las re-politizaciones del campo, continuadoras de la línea de arte y política propias del conceptualismo latinoamericano. La nueva actitud frente al pasado en la escena local conformó un panorama problemático y complejo que requiere ser pensado y discutido, escrito y construido, programado y, sobre todo cuidado, financiado y protegido, y estudiado, la investigación artística tiene este campo para producir ese valioso conocimiento.

Una evaluación positiva de los procesos contemporáneos es un mundo del arte local donde la investigación, selección, escritura, diseño y edición son algunas de las operaciones que proveen forma a estas líneas, sin contar la fuerza de otras miradas (y definiciones) como las de la crítica y la historia del arte sobre la producción local. Pero, también se presentan líneas de interesantes a nuevas discursividades y nuevas interrupciones. Ante esto, hay que tener en cuenta que las exposiciones de arte, mediante la delimitación de un conjunto, pueden ser

concebidas como acciones políticas, es decir, la generación de estrategias y de posicionamiento dentro del espacio de la producción de saberes y de una mirada precisa sobre aspectos del mundo contemporáneo que incluye representaciones socio-culturales como nociones identitarias de género, nación, región, clase.

Las obras de estos dos artistas ponen en escena la sociedad local y relata las experiencias visuales y las demandas de hacer de las necesidades de afirmación y de diferencia, la construcción de nuevas visibilidades y trayectorias para nuestros mundos sociales. Toda la atención se centra en el relato visual de nuestra relación con los mundos sociales del sur.

4. Bibliografía

Danto, Arthur. El abuso de la belleza. Buenos aires, Paidós, 2005

Antonio Di Benedetto. El silenciero. Editorial Adriana Hidalgo. 192 páginas. 1ª edición de 1964, ésta de 2007.

Roland Barthes. (1989) La cámara lúcida. Barcelona, Paidós.

Jacques Rancière (2010) El espectador emancipado. Buenos Aires, Manantial.

Borys Groys, El débil universalismo. Recuperado en: El_debil_universalismo.pdf

Hans Robert Jauss Estética de la recepción y comunicación literaria. Paris, Poetique n°39

Belting, Hans, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, En: Filosofía de la imagen, Ana García Varas (ed), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.