

“Scripta Manent”: problemas de historia y geografía del arte

Sebastián Bianchi
Universidad Nacional de las Artes
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

La reciente muestra *Scripta Manent* en la galería Herlitzka + Faria –con curaduría de Sofía Jones– nos servirá de campo de prueba para abordar una serie de cuestiones ligadas a la metodología en Historia del Arte. En este sentido, intentaremos desentrañar un conjunto de problemas relacionados con la *historicidad* y la *geograficidad* del arte, viendo de qué manera operan estas categorías en el texto curatorial y en un conjunto de críticas periodísticas referidas a dicha exposición. Al respecto veremos que, en todos los casos, hay una remisión concordante de los textos a la década del '60, casi como si tratara de un momento fundacional (Verón, 36) en lo que hace a los usos de las escrituras como herramientas disponibles para el trabajo de las y los artistas visuales y, además, la mención recurrente al *conceptualismo* en tanto rótulo estilístico (Gombrich, 81) que sirve de marco a este heterogéneo corpus expuesto.

Por otro lado, tanto en el catálogo escrito por Sofía Jones como en las reseñas de prensa, detectamos una insistencia en subrayar la diversidad geográfica que pone en escena la muestra en lo que refiere a los distintos lugares de proveniencia de los artistas (Argentina, Chile, España, Uruguay, Perú, Colombia, Brasil, etc.) como al amplio arco generacional que representan: un “poderoso conjunto de obras que van de 1947 a 2019”, según expresa Mercedes Ezquiaga en la reseña de publica *Télam*. En este reiterado volver sobre el momento fundacional, hacia aquella brecha temporal (Hartog, 19) que divide aguas y opera como corte y fuente a la vez, podemos detectar dos datos que se repiten en los textos. En primer lugar y respecto de la dimensión temporal, los reenvíos permanentes a finales de la década del '60 –“El arte conceptual de los años '60 y '70 en América latina” (Ezquiaga, s/p), “la

esencia de este arte que es transmitir una idea y que se inició a fines de los '60" (Feinsilber, s/p)–; y en segundo lugar, en relación con la dimensión estilística, las apelaciones al ya mencionado *conceptualismo* –“Quizás sea el conceptualismo el movimiento que más intrínsecamente haya hecho uso de [la escritura]” (Jones, s/p), “El conceptualismo es el movimiento en que la palabra constituye uno de los medios privilegiados para la plasmación de la obra” (ArteBA, s/p)–.

A partir, entonces, de este corpus de trabajo y estos presupuestos conceptuales, lo que probaremos demostrar –la hipótesis que ponemos en juego– es que en los textos curatoriales y críticos de *Scripta Manent* las dimensiones temporales y estilísticas trabajarán asociadas en pos de remitir a un mismo texto/momento de fundación, aquel que señala las apropiaciones de la escritura por parte de las artes visuales argentinas y las convierte en una herramienta más para el trabajo del arte plástico. Ese dato temporal coincidiría, además, con el momento de *brecha* que propone Piotrowski en tanto alternativo al año 1968. Aquel convulsionado 1968 oficiará, según el historiador polaco, como una suerte de mojón para marcar el fin de la modernidad y el inicio de la contemporaneidad en las artes. Al respecto, precisa Piotrowski: “Otra fecha, o una especie de corte horizontal, podría ser 1968. [...] En cuanto al arte, era el momento, por un lado, de una rigurosa crítica del modernismo y, por otro, la aparición de un arte crítico y rebelde.” Este año 1968, al ser tomado como brecha temporal y momento de fundación de las escrituras plásticas, va a estar representado en nuestro país por la primera gran muestra que indaga las relaciones entre escrituras y artes visuales; nos referimos a la *Expo Internacional de Novísima Poesía/69*, la cual se llevó a cabo en el marco del Instituto Di Tella durante los meses de marzo y abril de 1969.

Comenzaremos por analizar el texto curatorial de Sofía Jones para ver qué conceptos respecto de la *historicidad* y la *geograficidad* aparecen en su superficie. Ya a partir del propio título, de la sentencia latina elegida como lema, irrumpe una dimensión temporal y un cierto rol atribuido a la disciplina artística, en tanto registro y construcción de una memoria. Así lo explica Jones en el catálogo: “La fugacidad y la perdurabilidad de las palabras se sub-

sume en esta frase que puede ser traducida como ‘las palabras vuelan, lo escrito permanece’. Quizás sea su naturaleza perenne la que ha otorgado a la escritura el resguardo de la memoria del pasado”. Esto que el texto curatorial rescata en relación con el rol de registro material mediante el cual la escritura se comporta como un archivo de los acontecimientos aparece claramente rimado con el rol que Hartog asigna a la memoria entendida como categoría metahistórica: “no cabe duda de que los crímenes del siglo XX, con sus asesinatos masivos y su monstruosa industria de la muerte, fueron las tempestades que dieron origen a esas oleadas de la memoria” (Hartog, 26). Y un poco más adelante redondea el concepto: el término “*memoria* se ha convertido en el vocablo de mayor alcance, en una categoría metahistórica e incluso teológica por momentos” (Hartog, 27).

Muchas de las obras expuestas en *Scripta Manent* se hacen cargo de esta función de registro memorial de las atrocidades socio-históricas. Así, por ejemplo, lo destaca la reseña de Mercedes Ezquiaga, quien señala que varios de estos trabajos surgieron inmersos “en el contexto de dos décadas signadas por los movimientos revolucionarios y los gobiernos dictatoriales”. En este sentido, la crítica de Laura Feinsilber en *ámbito.com* dice acerca del trabajo de Hernán Marin: su obra “Somos”, realizada en 2017, “se origina en su experiencia militante en el FHL (Frente de Liberación Homosexual) constituido en 1971, y cuyo medio de difusión clandestino era la revista de ese nombre. La obra en neón responde a las variaciones tipográficas del logo de la revista.”



Escrituras plásticas en neón de Hernán Marina

Respecto de la instalación “Homenaje” de Leopoldo Maler, escribe Feinsilber: “es una obra que este destacado artista realizó en 1974: una máquina de escribir de la que salen llamas, tributo a un familiar desaparecido, escritor y periodista valiente e incisivo”. El texto curatorial, en cambio, subraya un elemento paradójico que pone en juego esta misma obra, por aquel lugar vacante que deja la escritura producto de su desaparición, como una marca de reenvío al contexto histórico nacional: “aquí –reflexiona Jones– la escritura se hace presente por ausencia. El fuego nos devuelve una vez más la reflexión sobre el enorme poder de la palabra escrita, si no por qué otro motivo sería permanentemente interpretada, censurada, interrogada, cuestionada, y vuelta a interpretar”.

De manera similar, la crítica de Belén Papa Orfano publicada en *El Cronista* vuelve sobre el testimonio que opera la escritura desaparecida, la cual construye memoria, pero trabajando en negativo, es decir, dice lo ocurrido mediante su borramiento. Ese manifestarse “en forma de ausencia en la máquina” que describe Papa Orfano señala a la vez –denotativamente– a un determinado contexto político argentino: “remite a la censura y la violencia que atravesó a la Argentina durante los ’70”, según asegura la reseña. En esto, el

arte argentino que experimenta cercano a esa brecha que separa lo moderno de lo contemporáneo –ese momento de pasaje entre el informalismo y el arte conceptual (1965) que Marcelo Pacheco toma como fractura en su periodización– parece hacerse cargo de aquella misión que Piotrowski le reconoce al arte local próximo al '68: “los artistas argentinos de 1968 desacreditaron la mitología modernista y la abandonaron como herramienta de poder”, y un poco más adelante completa la idea: “tomaron la posición radical de cuestionar el arte como tal respondiendo con acción política directa.” La obra expuesta de Leopoldo Maler, como así también la de Juan Carlos Romero o la de Hernán Marina operan en esas zonas de choque del arte contemporáneo. La reseña de *Télam*, en el mismo sentido, destaca una obra de Zabala: “La censura reinante de aquellos años vuelve a hacerse presente en la magnética obra de Horacio Zabala, una hoja de papel cuadriculada y la leyenda, escrita en lápiz negro y, repetida una y otra vez "Este papel es una cárcel. Este papel es una cárcel..."



Metaescritura de Jaime Higa, tinta sobre papel

Por su parte, el texto crítico de Laura Feinsilber aparecido en *ámbito.com* comienza subrayando el amplio arco temporal que cubre la muestra, en la cual nos encontramos con “obras de 23 artistas de distintas generaciones”. En el concepto *generación* reverbera el patrón temporal aplicado por Herodoto en su *Historia*, concepto que viene a dar cuenta de la interpretación que del suceder del tiempo histórico tenía la Antigüedad. Como explica Hartog: “Para Herodoto, la historia, en el fondo, era el intervalo –medido en generaciones– que transcurría entre una injuria y su venganza o reparación”. Si la obra más temprana que encontramos en la muestra se ubica todavía en el contexto del arte moderno –“Salinero” (1947), una pieza ilustrada del poeta Rafael Alberti, exiliado del franquismo y afincado en Buenos Aires–, las últimas en cambio trabajan sólidamente instaladas en los presupuestos de la contemporaneidad. A modo de ejemplo, Feinsilber menciona algunas de las últimas obras hechas en neón por Marina durante 2017. Así como la referencia a la diversidad generacional apunta hacia la dimensión temporal de la muestra –dimensión que dialoga con las narrativas maestras y las periodizaciones–, los aspectos vinculados a la geograficidad aparecen en este caso en las menciones al currículo de algunos artistas. Así, por ejemplo, de Mirta Dermisache la reseña nos dice que “fue una artista argentina cuya obra se encuentra en importantes colecciones internacionales: Museo Reina Sofía (Madrid), MACBA (Barcelona), Getty Museum (Los Ángeles), Tate Modern (Londres), Centro Pompidou (París), Malba (Buenos Aires)”. Los principales centros del arte contemporáneo han validado las escrituras asémicas de Dermisache, las cuales, si bien han surgido en un lugar periférico como Buenos Aires y como un modo de hacer arte también en los márgenes, un hacer fronterizo, aun así han sabido ganar visibilidad y reconocimiento en instituciones museísticas que representan la centralidad del mundo del arte. Esto que remite a los regímenes de geograficidad (Besse, 332) involucrados en los flujos del arte, y que afecta las valoraciones del hacer tanto en las instancias de producción como en las de reconocimiento (Verón, 80), aparece claramente expresado en esta cita:

Los puntos cardinales, pero también los centros y las periferias, las discontinuidades del espacio, no son solamente nociones abstractas, sino que en verdad corresponden a valencias organizadoras de la experiencia espacial de las que pueden describirse las formas que adoptaron en la historia. (Besse, 334)

Continuando con los problemas asociados a las dimensiones geográficas y espaciales, la reseña de *El Cronista* trae a cuento en el copete una novedad respecto de la espacialización y su puesta en juego en la muestra. Inaugurada a principios de marzo de 2020, *Scripta Manent* sufrió las consecuencias de la pandemia y debió adaptar sus estrategias curatoriales y de mostración al nuevo contexto de la cuarentena. Así lo explica Papa Orfano: “Hoy [la muestra] puede recorrerse a través de pequeñas entregas audiovisuales que el espacio publica en su cuenta de Instagram”. La pandemia ha actuado como un evento de fractura, una cuña que rompe con las espacializaciones previstas y reclama por nuevos modos de gestión del contacto. Rápidamente, la galería muta de dispositivo exhibitivo apto para la presencialidad y recurre a los flujos digitales para mantener en línea su propuesta de escrituras plásticas. Si respecto de las temporalidades recalcábamos la variedad generacional que ofrecía la muestra, algo similar ocurre en referencia a las geografías de origen de los artistas: “las obras de Rafael Alberti, Jaime Higa, Ferreira Gullar o Guillermo Deisler” (Jones, s/p) indican lugares de proveniencia, centros y periferias en diálogo: España, Perú, Brasil, Chile, etc. En la misma dirección, la reseña de *ArteBA* destaca trayectorias y lugares de origen heterogéneos: “las obras de Álvaro Barrios (Cartagena de Indias, 1945), Rafael Hastings (Lima, 1945-2020), Ricardo Carreira (Buenos Aires, 1942-1993) y Carlos Ginzburg (La Plata, 1946)”.

Con respecto a la obra del artista chileno Guillermo Deisler, el texto curatorial destaca su rol activo en el ámbito del arte correo y los lazos que esta disciplina tiende con diferentes ámbitos geográficos: “como para muchos artistas de su generación, como Paulo

Bruscky, Clemente Padín y Edgardo Antonio Vigo, con quienes mantuvo un intenso y sostenido intercambio” (Jones, s/p). Así, el arte correo se convierte en un dispositivo de gestión del contacto que permite sortear las fronteras geográficas, acercar las periferias a los centros y –casi como un anticipo de los flujos globalizantes– intentar que las retroalimentaciones entre lugares remotos generen cierto relato más horizontal, una narrativa autogestiva y de intensiones igualitarias. Si, como sostiene Besse, “Ser es estar situado”, los saltos de las fronteras y los límites impuestos por la geograficidad van en busca de la construcción de un sujeto plural, situado ahora en especializaciones múltiples, transgeográficas.



Collage de Herbert Rodríguez: Diálogo de paz

Ahora bien, ¿cómo se inscriben estas obras expuestas en *ScriptaManent* dentro de las narrativas históricas? ¿De qué lado de las periodizaciones recaen? Objetos híbridos que operan en las fronteras genéricas, producto del juego entre modos de hacer diferentes, de apropiaciones de herramientas y lenguajes expresivos que la literatura presta a las artes visuales, estas propuestas se ubican en los cruces, intersticiales, en el encuentro entre el Aquí y Allá (Besse, 331) de las disciplinas artísticas. En esto, claramente, detectamos unas remi-

siones de las obras a las filas del arte contemporáneo. Como bien dice Nathalie Heinich, se puede “resumir el funcionamiento del arte contemporáneo como un movimiento de desplazamiento de fronteras del arte” (Heinich, s/p). Para ejemplificar este concepto recupera una obra de Christo, aquella en que el artista empaqueta el *Pont Neuf* de París, como una propuesta conceptual al interior del mundo del arte, en tanto “desplazamientos de fronteras”. Ampliar la idea de obra de arte, expandir el campo de lo susceptible de ser expuesto. En este sentido, el uso de las escrituras por parte de las artes visuales bien puede ser puesto en relación con ese “vaciado generalizado del concepto de pintura” del que habla Heinich como gesto característico del hacer artístico contemporáneo. De hecho, esto mismo aparece dicho en el texto curatorial y en el desafío que propone *Scripta Manent* frente a las instancias de reconocimiento:

No es posible obviar –escribe Sofía Jones– una mención al género de la poesía, muy buscada por nuestros artistas, trabajándola desde abordajes plásticos y conceptuales. Las obras resultantes componen híbridos que entrecruzan las disciplinas, siendo en algunos casos lo visual lo que prima sobre lo literario, y en otros la relación inversa.

En la apuesta, entonces, que asumen las artes visuales al trabajar con herramientas ajenas a su campo, en ese poner a prueba los protocolos de inscripción en los que el escribir de la poesía se mezcla con las espacializaciones de los signos sobre la superficie pictórica o –también– sobre un soporte objetual, hay una clara operatoria experimental y una posible inestabilidad de los resultados. Vemos aquí algo que Koselleck moldea a partir de los reenvíos a las prácticas al pasado o algo futuro, aquello que fluctúa entre las experiencias y las expectativas: “la experiencia y la expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro” (Koselleck, 337). Cuando las y los artistas visuales asumen lenguajes externos a sus prácticas como son los sistemas de escri-

ra, de algún modo resignan cierta expertiz afincada en el pasado, en los saberes acumulados por el arte plástico, y se atreven a un salto cuántico mediante el cual sus propias experiencias se truecan en otros horizontes de expectativas: “horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia” (Koselleck, 340). Concretamente, un nuevo saber que van a aportar al interior del campo las y los artistas visuales sobre cómo trabajar con las escrituras.

Por cierto, esta apuesta que vislumbramos ya está planteada de forma similar en los textos críticos. Así, por ejemplo, lo da a entender Mercedes Ezquiaga a través de la pregunta retórica: “¿De qué maneras estos artistas –poetas visuales– han utilizado o reemplazado las palabras, la escritura, los grafismos para crear un nuevo lenguaje, para nominar aquello imposible de pronunciar, para difundir sus ideas, para crear alternativas a los modos tradicionales de comunicarse?” (Ezquiaga, s/p). Esas “alternativas a los modos tradicionales de comunicarse” no son otra cosa que nuevos horizontes de expectativa abiertos frente a las instancias de reconocimiento, a las cuales la muestra pareciera decirles: además del color, las formas y el soporte, ahora las y los pintoras/es disponen también de la escritura. Dicho en los términos de Koselleck: “la ruptura del horizonte de expectativa funda, pues, una nueva experiencia”.

Contrariamente al bagaje de métodos de trabajo y modos de hacer que pueda aportar la tradición, cuando se producen estos cambios en los usos de los lenguajes expresivos, los ejemplos que pueda aportar la *historia magistra* (Hartog, 131) dejan de ser un modelo válido para imitar. Irrumpe entonces otro régimen de historicidad, lo que para Hartog es un nuevo régimen moderno: “el ejemplo, como tal, desaparece para dejar lugar a lo que no se repite” (Hartog, 131). La novedad y su posterior aceleración –de la que dieron sobrada cuenta las vanguardias del siglo XX– campea alrededor de las obras expuestas en *Scripta Manent*. A esta aceleración del tiempo histórico Koselleck la había explicado en términos de una ruptura en el espacio de experiencia. Y de este problema construye una cierta genealogía que del Renacimiento desemboca en las vanguardias de principios de siglo; dice así:

“Desde el Renacimiento y la Reforma, esta tensión desgarradora se fue apoderando cada vez de más capas sociales” (Koselleck, 334).

¿De qué modos, en definitiva, se materializan estas cuestiones en la muestra que nos ocupa? La reseña de *Télam* nos acerca alguna que otra pista:

Artistas como el chileno Guillermo Deisler juega con los códigos de barras, León Ferrari toma sermones de la *Biblia* y los reproduce en Braille, parte de su permanente crítica a la Iglesia y las estructuras de poder, mientras que Juan Carlos Romero despliega una obra sumamente política en serigrafías de tres colores con fragmentos de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. (Ezquiaga, s/p).

La diversidad de propuestas y la construcción de dispositivos híbridos en los cuales los lenguajes plásticos alternan con las estrategias de escritura terminan por articular una propuesta significativa sobre determinado soporte. A veces bidimensional, a veces de carácter artefactual, de un modo u otro los artefactos pergeñados por las y los artistas trabajan a partir de los cruces interartísticos entre escrituras y artes visuales, y dialogan retrospectivamente con dos muestras anteriores que se sitúan –a su vez– en momentos de *brechas*, verdaderos quiebres temporales en la realidad política, social y económica de nuestro país: *Palabras perdidas* de 2001 y *Expo Internacional de Novísima Poesía* de 1969.

Hartog habla de las brechas como de un “tiempo desorientado”. Qué mejor rótulo para nuestro año 2001 o para ese convulsionado 1968 en el que Piotrowski marca un posible mojón que señala el pasaje de una época a otra, de un régimen de historicidad moderno a una nueva contemporaneidad para las artes. De ser así, las muestras que operan como campos de la experiencia para *Scripta Manent* ya han surgido ellas mismas en contextos inestables, riesgosos.

Quizá podamos ver, en semejantes apuestas de las y los artistas por las escrituras, el moldeado de un lenguaje a la altura de los nuevos y desafiantes acontecimientos, de los siempre renovados horizontes de expectativas para las artes visuales de la contemporaneidad.

© Sebastián Bianchi

Bibliografía

- Besse, Jean-Marc. *Historicidades*, Buenos Aires: Waldhuter, 2010.
- Ezquiaga, Mercedes. "Obras de León Ferrari y Margarita Paksa sobre la escritura como disparadora del arte." *télam.com.ar*. Web. 11 de Marzo de 2020.
- Feinsilber, Laura. "De la escritura como arte en sí misma." *ambito.com*, Web. 16 de Marzo de 2020.
- Gombrich, Ernst. *Norma y forma*. Madrid: Debate, 2000.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad, presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Heinich, Nathalie. "Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo." Coloquio "Las fronteras estéticas del arte", Université Paris-Lyon VIII, 1998.
- Jones, Sofía. Scripta Manent, texto curatorial. *Herlitzka + Faria*, Buenos Aires, 2020.
- Koselleck, Reinhart. *Semántica del cambio histórico de la experiencia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Papa Orfano, Belén. "La escritura, el eje de una muestra de arte que se puede ver y escuchar." *Cronista.com*. Web. 14 de abril de 2020.
- Piotrowski, Piotr. "Del giro espacial o una historia horizontal del arte". *Boletín de Arte*. Web. Septiembre de 2018.
- Scriptamanent* en Herlitzka + Faria. *ArteBA*. Buenos Aires, 10 de Marzo de 2020.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

Imágenes

- Higa, Jaime. *No es poesía, es un papel*, 1984. Tinta sobre papel 71 x 101 cm. Gentileza Herlitzka y Co.
- Marina, Hernán. *Somos*, 2017. Neón 30 x 70 cm. Gentileza Herlitzka y Co.

Rodríguez, Herbert. *Diálogo de paz*, 1985. Collage sobre papel 29,7 x 42 cm. Gentileza Herlitzka y Co.