

SOBRE ALGUNOS INTENTOS DE RE-DISCIPLINAR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Alfredo Rosenbaum
Universidad Nacional de las Artes
alfredorosenbaum@gmail.com

Resumen

Cierta zona de la producción artística contemporánea se presenta como reacia a ser analizadas según las categorías provenientes de las disciplinas artísticas tradicionales, e incluso a ser *nombradas* desde los lugares más frecuentes asignados por esas disciplinas. Muchas de ellas, incluso, ponen en cuestión la categoría misma de arte. Se trata de obras que trabajan en los bordes disciplinares, elastizándolos y a veces violentándolos. El presente trabajo describe y analiza sus características, y propone estudiarlas desde la perspectiva del cruce de lenguajes, entendiendo que desde ese lugar pueden iluminarse aspectos que los análisis disciplinares mantienen ocultos, apoyando a esas producciones que cruzan lo visual, lo corporal, lo verbal y lo sonoro en su ambigüedad, en su elasticidad conceptual y en su posición crítica con respecto a las pautas disciplinares. A la vez se pone aquí el acento en las relaciones de poder que ocultan las operaciones de apropiación o reapropiación de estas producciones por parte de las disciplinas, a través de los discursos que las sustentan en el campo intelectual.

Arte, Lenguajes, Cruce, Disciplinas, Poder

Muchas de las producciones que se presentan e instalan dentro de los circuitos del arte contemporáneo, surgen como cuestionadoras tanto de su lugar en ese circuito en su propio estatus de obra, como de

la concepción misma de lo que es arte y, por ende, del circuito en el que se insertan. Se trata de producciones difícilmente clasificables, e incluso de dificultosa descripción, ya que las herramientas disciplinares tradicionales de la crítica no suelen ser suficientes o eficaces para dar cuenta de ellas. En aquellas producciones artísticas donde el cuerpo vivo prevalece como elemento constructivo fundamental, esta problemática parece acentuarse más aún: la fisicalidad del cuerpo en co-presencia con el espectador hace que en la mayoría de estas producciones arte y vida cotidiana se entremezclen, arrastrando como consecuencia el borramiento de fronteras entre lo público y lo privado, lo socialmente permitido y prohibido, el arte y el ritual, y fundamentalmente arrasando con el concepto de obra como lo entiende la modernidad. Son producciones, entonces, de una movilidad permanente, de una ‘rebeldía disciplinar’, que en numerosas oportunidades la crítica y la teoría del arte han intentado re-disciplinar, negando su movilidad y atrapándolas bajo nombre diversos.

Parece entonces fértil abordar la problemática de estas producciones artísticas particulares, desde perspectivas diferentes de estudio, que permitan una ampliación de la percepción sobre ellas, sosteniendo su movilidad y rebeldía como su rasgo dominante, y al mismo tiempo permitiendo el cuestionamiento de los límites disciplinares que frecuentemente –si no siempre- acotan la mirada sobre las producciones, promoviendo como consecuencia un acotamiento de la producción misma. Entiendo que la perspectiva del cruce de lenguajes, que piensa la producción artística como un entramado sin jerarquías entre lo corporal, lo verbal, lo visual y lo sonoro, es una importante puerta de ingreso a estas producciones, al mismo tiempo que muchos de los conceptos teórico-críticos del llamado postestructuralismo. En los últimos años, tanto en mi práctica teórica (a partir de diversos proyectos de investigación) como en mi práctica artística (en producciones que involucran el cuerpo en cruce con lo visual, lo sonoro y lo verbal), la perspectiva del cruce de lenguajes me ha resultado no sólo esclarecedora sino también profundamente productiva.

Porque para entender los modos en que se imbrican lo corporal, lo visual, lo sonoro y lo verbal en las producciones artísticas, para entender el modo en que estos lenguajes dialogan entre sí en la constitución de una obra artística, es necesario hacer una distinción fundamental, desde la que trabajamos en el proyecto de investigación en Lenguajes Artísticos Combinados¹. Se trata de la distinción entre una obra *con* cruce de lenguajes (o de lenguajes combinados) y una obra *de* cruce de lenguajes. Sutilezas de las preposiciones, si se quiere. Pero hay que entender que en las sutilezas del lenguaje muchas veces se encuentran, plegadas, las mayores diferencias. Los términos obra con cruce y obra de cruce, son como hermanas gemelas: el parecido es enorme, las diferencias mínimas, pero si estoy casado con una, ¿la otra, la hermana, no se recubre entonces de la más absoluta otredad, no ocupa el espacio de la máxima diferencia?

Es importante entonces establecer esa diferencia entre con cruce y de cruce: lo que existe entre unas y otras son, ni más ni menos, *lógicas combinatorias diferentes*. Si bien en ambos casos se cruzan o combinan al menos dos lenguajes, en el primero (obras con cruce) habrá un lenguaje que es dominante, y que subsume elementos de los otros lenguajes. Así, y pensando en posiciones tradicionales de las disciplinas artísticas, en el teatro, por ejemplo, habrá una dominante lingüística o literaria, en la danza una dominante corporal, en la ópera una dominante sonora o musical. Por el contrario, en una obra *de* cruce, los diversos lenguajes están imbricados entre sí desde sus elementos constitutivos, y se percibirán por lo tanto en un mismo nivel de jerarquía, y, más aún, haciendo desaparecer las fronteras entre unos y otros, hasta difuminar sus bordes disciplinares. Este segundo modo de articulación, que es el que nos interesa, constituye entonces discursos que, en su misma estructuración imbrican elementos constitutivos de más de un lenguaje, por coincidencia o equivalencia, produciendo una juntura o pliegue que

1 Proyecto de investigación dirigido por Graciela Marotta, Departamento de Artes Visuales, UNA.

se muestran fusionados y por tanto inseparables en la obra. Son obras contemporáneas, surgidas en general a partir de los cincuenta y sesenta, y que se presentaron siempre como cuestionadoras de sus disciplinas de origen, tales como los hapenings y performance, la poesía visual, los libros de artista, acciones, instalaciones sonoras, entre otros.

Graciela Marotta (2010), analiza la obra de cruce de lenguajes a partir de conceptos provenientes de la topología fundada por Leibniz, tales como el de pliegue –comentado por Deleuze (1989) y fundamentalmente de la estructura del nudo borromeo y su conceptualización lacaniana, para afirmar que en una obra de cruce los elementos constitutivos de cada lenguaje pueden cumplir funciones analógicas en la creación de esos nuevos códigos.

La obra de cruce de lenguajes, entendida de este modo, se diferencia también de otras nomenclaturas aparentemente sinonímicas: las obras multimediales, las obras transdisciplinarias o interdisciplinarias. En el primer caso, es necesario diferenciar lenguajes de medios y soportes, división sencilla de enunciar, pero no tan clara a la hora de producir o del análisis concreto de las producciones.

Si bien desde Mc. Luhan (Mc. Luhan, M. y Quentin Fiore, 1997) sabemos que *el medio es el mensaje (o el masaje)*, hoy podemos relativizar esa afirmación diciendo que el medio *hace al* mensaje. Es decir, sin negar la importancia que los medios y los soportes implican en la construcción de la significación de una producción artística, se hace importante distinguir esas categorías de los lenguajes, que hacen a una concepción más abarcadora y más abierta del fenómeno. La combinatoria de los lenguajes en una obra podrán implicar diferentes medios y soportes. Es por eso, por ejemplo, que desde la perspectiva de cruce de lenguajes no podríamos hablar de lo audiovisual –que implica más un medio o una serie de soportes- sino de un cruce entre lo sonoro y lo visual, que podrá desarrollarse en objetos de la más variada constitución. Esta es una discusión abierta, que podrá enriquecerse desde los aportes de quienes sostenemos unas y otras posiciones.

Con los términos transdisciplinar o interdisciplinar, sucede algo distinto, y, diría yo, de mayor gravedad. Porque en cualquiera de los dos casos, hay una diferencia constitutiva, que se relaciona con una fuerte distancia ideológica en la manera de concebir la relación entre la producción artística, la sociedad y el poder, ya que las obras de cruce de lenguajes, por su propia naturaleza, se niegan a ser disciplinadas.

Parece, desde aquí, importante retomar los conceptos desplegados por Michel Foucault en *La arqueología del saber*, de los cuales realiza una síntesis esclarecedora en la lección inaugural en el Collège de France pronunciada el 2 de diciembre de 1970, publicada luego como *El orden del discurso* (Foucault, 1970) Allí se manifiesta de una forma clara el modo en que Foucault concibe la relación entre sociedad y producción de discursos, o para decirlo con mayor certeza, entre poderes sociales y producción discursiva:

“...yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (Foucault, 1970:11).

Foucault sistematiza en el texto cuáles son los elementos y mecanismos que producen formaciones discursivas. Se trata de procedimientos restrictivos, que distingue como de exclusión –externos al discurso- y procedimientos de limitación –internos al discurso- y procedimientos referidos al sujeto que pronuncia los discursos.

Entre los procedimientos de limitación, interesan particularmente aquí las *disciplinas*. Las disciplinas, explica Foucault, dividen campos de saber y funcionan reglando cada enunciado.

“La disciplina es un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego

de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas” (Foucault, 1970:31).

Si pensamos desde este lugar las producciones de cruce de lenguajes, que permanentemente fuerzan los bordes de las disciplinas, se hace evidente que son objetos cuestionadores del orden disciplinar. Las disciplinas artísticas –de ellas estamos hablando- realizan, enfrentadas a la aparición de estas producciones, diversas acciones (o, más certeramente, reacciones), que van desde la exclusión disciplinar hasta operaciones más complejas, aunque todas tienden a la negación o neutralización de lo que estos objetos presentan como desafío, que es justamente *el no poder situarse dentro de los límites de ninguna disciplina artística*.

Lo cierto es que el surgimiento de estos objetos de cruce de lenguajes, y su permanencia, supervivencia, y crecimiento dentro del ámbito general del arte, hacen que las estrategias de exclusión se vean dificultadas. Las disciplinas artísticas –y los discursos y enunciados que las sostienen como tales, y que determinan sus límites- se ven obligadas a generar estrategias más sutiles y complejas que la simple negación del objeto como un objeto *dentro de la disciplina*. Esta estrategia más sutil será la de la *re-apropiación disciplinar*, que consiste en un doble movimiento: por un lado (primer movimiento) se elastizan las reglas de la disciplina artística de manera que se amplíe el campo de objetos que pueden entenderse desde ella, pero por otro (segundo movimiento) se encierran estos objetos ‘indisciplinados’, molestos, incómodos, *dentro del campo disciplinar*, con lo cual se borra u oculta todo el potencial de su diferencia, todo aquello que de cuestionador puede tener algo que está *afuera*: a partir de esta estrategia, estas producciones quedan incluidas dentro de la disciplina, y por lo tanto pueden ser organizadas, re-ordenadas, categorizadas.

A modo de ejemplo, dentro del teatro como disciplina artística, y porque viene tomando cada vez más fuerza especialmente en los últimos años, encontramos el concepto de ‘teatro posdramático’, acuñado por Hans-Thies Lehmann (2002a). Si bien el libro de Lehman

podría ser leído como un discurso analítico con una presencia fuerte del concepto de cruce de lenguajes, el capítulo introductorio se lee como una clara operación de reapropiación disciplinar, y claramente demarca la doble operación que mencionamos: “El objetivo del presente estudio no es el de realizar un inventario exhaustivo. La tentativa consiste más bien en la articulación de *una lógica estética* del nuevo teatro.” (Lehmann, 2002b), (primer movimiento), pero, si bien el desarrollo de todo el capítulo introductorio se ocupa en especial de analizar, cotejar, cuestionar y defender el término ‘posdramático’, en ningún momento se cuestiona, ni siquiera mínimamente, el término ‘teatro’ en esa frase. Segundo movimiento, de reapropiación, explicitado en la siguiente cita, donde Lehman incorpora todas estas producciones a la tradición de la disciplina artística:

“El epíteto *posdramático* se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época *posterior a* la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. *Posterior* al drama significa que éste subsiste como estructura del teatro *normal*, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente.”

Por último, es importante cotejar cómo, en la constelación de espectáculos (aunque en realidad de artistas) que Lehman construye, y en los antecedentes que encuentra, hay una enorme coincidencia con la selección y la tradición que Roselee Golberg lee, desde otra disciplina – las artes visuales- como *performance art* (Golberg, R., 1979). Se puede ver claramente, cotejando estos dos autores, como las distintas disciplinas reinterpretan tanto la historia de las producciones como las producciones contemporáneas desde parámetros propios de cada una de ellas.

La diferencia entre una y otra postura es que, a diferencia de la posición de Lehman, la categoría arte vivo en Golberg no sólo no pretende ser abarcadora de toda producción donde lo corporal devino de prácticas de artistas visuales, sino que realiza un esfuerzo de corrimiento desde la propia disciplina hacia una visión, al menos, de interdisciplinariedad, atravesado por el concepto de performance, que no necesariamente remitirá a las artes visuales, si no a un cruce interdisciplinario de la literatura, las artes visuales, la danza, el teatro, etc.

Por último, si ejemplificamos con la categoría acuñada por Lehman es fundamentalmente por su grado de divulgación y por la fuerza que adquiere hoy en día en el medio académico teatral, pero hubo (y habrá) muchos otros términos que proponen, nunca explícitamente, esta re-disciplinarización de los objetos de cruce donde el cuerpo vivo participa, siempre acompañando la palabra teatro de otro término: nuevo teatro, teatro de imagen, teatro de estados, teatro-danza, teatro performático, teatro conceptual.

Así mismo, desde las artes visuales como disciplina, se catalogarán estas producciones de cruce con términos que acompañan la palabra 'arte', en un movimiento de inclusión forzosa que clasifica, separa, y reifica estas producciones resistentes : body-art, performance art, arte de acción, arte relacional, entre otras. Entendemos que desde nuestra perspectiva de cruce de lenguajes se evitan estos movimientos de reapropiación disciplinar, permitiendo arrojar otra luz sobre las producciones que constituyen su universo.

Como conclusión (provisoria, como toda conclusión), podemos decir, por un lado, que los términos transdisciplinar o interdisciplinar se tornan peligrosos a la hora de analizar las producciones artísticas de cruce, ya que se promueve una tensión irresoluble entre la tracción que las disciplinas realizan sobre los objetos —en términos de Foucault— y la irrefrenable libertad de acción que las obras demandan.

Por otro lado, afirmamos que más importante que nombrar con una categoría (performance, arte de acción, libros de artista, poesía visual, instalaciones sonoras, videopoesía, entre tantas otras), se hace imprescin-

dible, desde nuestra concepción de cruce de lenguajes, producir artísticamente y leer analíticamente *por fuera de toda categoría*, para entender en cada producción sus modos particulares de combinatoria, sus procedimientos, sus medios y sus soportes. En una segunda instancia resultará productivo cotejar el análisis con las categorías en los que la producción es discursivizada y la disciplina o disciplinas y/o lugares del campo artístico e intelectual desde las que estas operaciones de categorización se realizan.

Por último, decir que este trabajo intenta implicar más que una respuesta, un aporte a la discusión sobre la obra de cruce de lenguajes, y más que cualquier tipo de verdad, una perspectiva sobre asuntos que, como artistas y como investigadores, nos atañen en nuestras vidas cotidianas.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles (1988), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989.
- Foucault, Michel (1969), *La arqueología del saber*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1984.
- Foucault, Michel (1970), *El orden del discurso*, Trad. Alberto González Troyano, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1992.
- Goldberg, Roselee (1979), *Performance Art*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- Lehmann, Hans – Thies (2002a), *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche.
- Lehmann, Hans – Thies (2002b), “El teatro posdramático: una introducción.”, en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, traducción de Paula Riva, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, N°12, www.telondefondo.org, diciembre de 2010.
- Mc. Luhan, Marshall y Quentin Fiore (1997), *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*,
- Marotta, Graciela (2010), “aproximación a la teoría de la obra en cruce”, en II Congreso Internacional Artes en cruce, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en prensa.