

ARTÍCULOS: ZULETA | BUSQUET | PIÑEYRO | FIGGATIVA | CAMPODÓNICO

TRADUCCIÓN: LAS PALABRAS Y LAS IMÁGENES / LA PINTURA FOTOGÉNICA, M. FOUCAULT

C U A D E R N O S

# MATERIALISTAS



# Índice

---

EDITORIAL

4

ARTÍCULOS

Una memoria obstinada. El mar como “medio” sensible en *El botón de nácar* de Patricio Guzmán

10

*Virginia Zuleta*

*Ni pena ni miedo*: la poética de la memoria en Raúl Zurita

24

*Adela Busquet*

Borraduras y sobrescrituras inhumanas. Aproximaciones a la obra de Sacco

41

*Hernán Lopez Piñeyro*

Reiteración y relato: la fotografía y las inscripciones pétreas

52

*Carlos Mario Fisgativa*

El fin de la Modernidad o el fin de la representación. Arte negativo como arte colectivo para la memoria de un genocidio 61

*Joaquín E. Campodónico Gómez*

TRADUCCIÓN 79

*Las palabras y las imágenes, seguido de La pintura fotogénica*

*Michel Foucault*

# Borraduras y sobrescrituras inhumanas. Aproximaciones a la obra de Sacco

Hernán Lopez Piñeyro

|  
Un pedazo de madera es naturaleza, es árbol, es leña, es desecho, es palo que sostiene una consigna, es arma precaria ante la represión policial, es estructura que sostiene una casa, es objeto decorativo, es soporte de una imagen, es obra de arte. Una piedra es mineral, es pedacito de casa demolida, es granada que no explota, es soporte de una imagen, es obra de arte. Un río es agua, es bebida, es basurero, es

cementerio, es soporte de una imagen, es obra de arte.

Partiendo de tres proyectos artísticos de Graciela Sacco y de algunas ideas provenientes de la filosofía de Theodor Adorno y de Emanuele Coccia, en las páginas que siguen se indaga sobre la condición de posibilidad de una memoria no humana, la memoria de la madera, de las piedras y del río.

En la serie *Cuerpo a cuerpo* y *El incendio y las vísperas* (1996-2000), iniciada en la 23° Bienal

de São Paulo, Sacco trabaja con la memoria de los objetos y de las imágenes. La instalación está compuesta por un conjunto de tablas de maderas encontradas en la calle que llevan impresas, por medio de la técnica heliográfica<sup>1</sup>, imágenes de distintas manifestaciones. La idea, según la artista, se originó a partir de una humorada de Einstein, quien en una entrevista señaló que no sabía con qué se va pelear en la tercera guerra mundial pero sí podía asegurar que en la cuarta será con palos y piedras.

En *El combate perpetuo* (1997), una intervención realizada en el contexto de la 6° Bienal de La Habana, la artista monta en derrumbes del centro histórico de La Habana una de las imágenes trabajada en la serie anterior, la de un manifestante a punto de tirar una piedra. A su vez, dentro del Convento de Santa Clara, el lugar de exhibición de la bienal, cuelga la misma imagen, pero rodeada de piedras con manos impresas, también a través de la técnica heliográfica.

Finalmente, el tercer proyecto artístico que se aborda en este trabajo es la instalación *Tensión admisible* realizada en la sala PAyS (Presentes ahora y siempre) del Parque de la Memoria en el año 2011. Allí vuelven a aparecer los listones de madera. Algunos de ellos se encuentran gastados y conforman un muro que esconde parcialmente una proyección audiovisual en la que se suceden manchas blancas y negras y ruidos de disparos. Otros,

en cambio, son el soporte de una gigantografía que muestra de manera clara el río que se encuentra frente a la sala. Estos últimos están apoyados contra una pared y plantados sobre tierra removida. A su vez, la reja que rodea todo el perímetro no costero del Parque sostiene una larga imagen del río.

Los tres proyectos, que discurren entre la naturaleza, el arte, la sociedad y la historia, trabajan con la materia como sustrato de una memoria evanescente y fragmentaria, una memoria borrosa, una memoria de escrituras sobrepuestas.

## II

En el curso sobre estética dictado entre 1958 y 1959 y más tarde en *Teoría estética*, Adorno señala que las obras de arte, hechas por seres humanos, se encuentran frente a la naturaleza que en apariencia no está hecha. Sin embargo,

cada una remite a la otra. Es decir, “la naturaleza a la experiencia de un mundo mediado, objetualizado; la obra de arte, a la naturaleza, al lugarteniente mediado de la inmediatez” (Adorno, 2013: 117).

La naturaleza retorna en el arte porque en la idea misma de arte encuentra voz “lo que le hace justicia a aquello que, de lo contrario, sería en verdad vencido por la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica, y el pensamiento clasificatorio” (Adorno, 2013: 141).

La heliografía es una técnica habitualmente utilizada para la reproducción de planos arquitectónicos y que está muy presente en la obra de Sacco, quien ha buscado también, a través de la escritura de un manual, difundir su implementación en el campo artístico. Ésta consiste en la fotosensibilización de una superficie por medio de una emulsión de sales que permite la impresión de una imagen a

partir de una fuente de luz intensa. Luego en una cámara cerrada con un ambiente cálido y húmedo y con vapor de amoníaco se hacen visibles las marcas. Éstas son, en parte, imprevisibles, pues hay una diferencia entre lo que la artista quiere grabar y la imagen que finalmente se imprime. Es la luz del sol –más precisamente, la ultravioleta, aquella longitud de onda que el ojo no percibe– lo que deviene imagen y usa la tabla o la piedra como soporte circunstancial. Allí donde la obra queda despojada de la intención del sujeto y del lenguaje conceptual, es donde el arte deviene “libro de la naturaleza”<sup>2</sup>.

Pero la naturaleza no se puede copiar. Pues, en tanto que aparece, es una imagen. Su copia, dice Adorno, “es una tautología que, al objetualizar lo que aparece, al mismo tiempo lo elimina” (Adorno, 2004: 124). Es decir, la relación entre arte y naturaleza es una relación infiel, salvo allí donde el arte hace

presente a la naturaleza en la expresión de su propia negatividad.

En las obras de Sacco, ni las tablas, ni las imágenes endebles que soportan se parecen a las playas vírgenes de los posters de las agencias de turismo, ni a las escenografías de las publicidades de agua mineral. Tampoco tienen nada de las selvas frondosas que las asociaciones ecologistas buscan proteger bajo la promesa de un capitalismo feliz. No hay naturaleza idílica o pura. No hay una experiencia inmediata, ni copia, ni duplicación de ésta. Por el contrario, hay allí una naturaleza mutilada, una naturaleza con cicatrices, una naturaleza contaminada por la historia. En las imágenes de manifestantes grabadas por el sol sobre listones de madera, las huellas de la naturaleza y las de la historia se superponen, se borrarían y se sobrescriben las unas a las otras.

“En cada experiencia de la naturaleza está propiamente la sociedad entera” (Adorno, 2004: 126). Pues, en tanto que tiene lugar una supresión de la inmediatez a través de lo mediado, en estas experiencias no es discernible lo ideológico de lo natural. Dicho nuevamente pero en palabras de Adorno, “en lo bello natural se mezclan, de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos” (Adorno, 2004: 136). Parafraseando el nombre del proyecto artístico de Sacco, podría decirse que la historia y la naturaleza se encuentran presentes en la obra de la artista bajo una *tensión admisible*, una tensión que no se resuelve. La obra no vive ni en una ni en la otra, sino en la fluctuación entre ambas.

Al decir del autor de *Teoría estética*, el arte no es imitación de la naturaleza, sino imitación de lo bello natural entendido como alegoría de eso que está más allá, pese a estar media-

do por la inmanencia social. Esta belleza natural crece con la intención alegórica que proclama sin descifrarla; con significados que no se objetualizan y remiten al pasado. Adorno aporta dos ejemplos:

Un grupo de árboles resulta bello (más bello que otros) si parece una huella, por más vaga que sea, de algo pasado; una roca que por un segundo le parece a la mirada un animal prehistórico, mientras que un segundo después desaparece la semejanza. (Adorno, 2004: 130)

Parece que en este aspecto la obra de Sacco se distancia del pensamiento de Adorno. En los tres proyectos artísticos descritos, el pasado no es una alegoría o un símbolo, sino que éste impregna la materia misma o, mejor dicho, es una parte indiscernible de ella. No hay representación de algo pasado que está ausente o por fuera. La representación, es según se se-

ñala en *Dialéctica de la ilustración*, un instrumento coactivo mediante el cual los hombres se distancian de la naturaleza para ponerla enfrente y poder dominarla (cfr. Adorno & Horkheimer, 1994: 92). En sus obras, Sacco parece abstenerse de la utilización de ese instrumento.

El pasado es (en parte) eso: una piedra o un listón de madera, un pedazo de tiempo que no se ha detenido pero que se deja percibir como historia y como naturaleza suspendida. En el arte, donde la naturaleza parece respirar, tiene lugar el impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso.

En este sentido, el arte toma su modelo de expresión de la naturaleza y no del espíritu que los seres humanos le confieren. O dicho en palabras de Adorno: “lo completo, ensamblado, rebosante en sí mismo, de las obras de

arte es la copia del silencio desde el que la naturaleza habla” (Adorno, 2004: 134). La obra de arte rechaza la humanización intencional, rechaza a la razón.

Aunque la Ilustración, aquello que Adorno y Horkheimer entienden como el desencantamiento del mundo por medio de la razón (cfr. Adorno & Horkheimer, 1994), ha librado a la conciencia del viejo horror, éste sobrevive en el antagonismo histórico entre sujeto y objeto. El arte se apropia de esa paradoja al sacar fuera la irracionalidad de la construcción racional del mundo.

### III

En tanto que aparición de la naturaleza (y no en tanto que copia de ésta), las obras de arte son imágenes. Y como tales, podría agregarse tomando a Coccia (2011), están más acá del alma y más allá de las cosas. Este lugar in-

termedio, este paradigma de la medialidad, constituye el ser de lo sensible. Las imágenes resultan, bajo estas ideas, semejantes a los espejos.

Aquello que muestra el espejo no deviene objeto, ni siquiera el sujeto se convierte allí en objeto para sí mismo, más bien se encuentra con el hecho de ser pura imagen, extramental y extracorpórea. Es un afuera absoluto que no coincide ni con la subjetividad, ni con la objetividad.

Al decir de Coccia, lo sensible vive en la superficie de los cuerpos, pero no se confunde con ellos. Tampoco los transforma ni se deja transformar.

Es como si la existencia de lo sensible no fuera determinada por la capacidad de una materia específica, sino por la capacidad de las formas de existir fuera de su propio lugar natu-

ral. Un hombre no puede vivir sobre la madera, su imagen sí. (Coccia, 2011: 35)

La imagen no es cuerpo, ni producto de la percepción, pero no por ello deja de ser una esfera de lo real, aunque lo es de manera diferente a las otras. Siguiendo a Averroes, Coccia señala que todo medio, todo cuerpo receptor, es tal debido a su propio vacío ontológico. Es decir, gracias a la capacidad que éste tiene de no ser aquello que es capaz de alojar. Recibir quiere decir padecer algo, ser afectado por algo pero sin transformarse y sin transformar la cosa por la cual se es afectado.

Ahora bien, los proyectos de Graciela Sacco parecen distanciarse en algún sentido de esta idea. Detengámonos en la mano del manifestante impresa sobre una piedra en *Combate perpetuo*. En primer lugar, hay una cuestión técnica. En el grabado en general y en la

heliografía en particular, la materia es corroída por la imagen. El encuentro de la piedra con la imagen de la mano está mediado por la emulsión ácida que al recibir la luz ultravioleta del sol corroe la materia. Más aún, la imagen existe sólo en la medida en que el cuerpo es transformado.

A su vez, la imagen de la mano se imprime sobre otra imagen sin borrarla del todo. Esta otra es la imagen de la piedra que ésta soporta sobre sí misma. Claro que la imagen de la mano acogida por la piedra queda separada, utilizando las palabras de Coccia “de su sustato ordinario y de su naturaleza”. Pero, en términos sensibles (y si se quiere ontológicos), no es la misma imagen la de la mano del manifestante a punto de arrojar una piedra soportada, justamente, por una piedra que si lo estuviera por un papel o por una mano. La textura y la forma de la piedra, pero también su historia, forman parte de la imagen que

ésta aloja. Del mismo modo, la imagen de la piedra antes soportada únicamente por ella misma pasa a habitar también la imagen de la mano. Cuerpo e imagen no son del todo discernibles.

Coccia señala que “la imagen sensible abre el reino de lo innumerable”, pues éstas existen contemporáneamente en múltiples lugares. Esto parece aún más claro en la época de la reproductividad técnica, momento en el que, al decir de Benjamin (2009), el valor exhibitivo se sobrepone al valor cultural.

En su ensayo sobre la artista, Andrea Giunta dice que:

Con la reproducción heliográfica, Sacco trabaja en torno al sentido cultural de la imagen. Estas impresiones operan como una segunda revelación en la que la imagen que aparece desde la luz proyectada da una nueva

vida, en el presente, a aquel pasado que la fotografía conserva como el rastro de un tiempo irrepetible y concluido. No es ajeno a este acto un momento ritual, cargado de todos los significados implicados por simbolismos fijos que vinculan luz, conocimiento y verdad. (Giunta, 2011: 77)

El sol graba en la madera una imagen sin que los contornos se definan con precisión a partir de otra imagen, ambas pertenecen a la misma manifestación. A partir de un encuentro que la artista considera del orden de lo mágico, la materia y la imagen se yuxtaponen, se borroñean y se reescriben. Entonces, podría decirse que las imágenes sólo se multiplican diferenciándose. Esto, en los términos de Benjamin, implica una tensión entre el valor exhibitivo y el valor cultural. O sea, la multiplicación atrofia el aura al tiempo que la diferenciación

instaura un aquí y ahora. Boris Groys señala que “la época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y relocalizaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones, de des-auratizaciones y re-auratizaciones” (Groys, 2016: 63). Cada imagen es copia y original a la vez, o dicho en palabras de Groys “la reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada por reproducción” (64-65).

En *Tensión admisible* esto parece claro. Las tablas muestran fragmentos separados y sembrados sobre tierra de las aguas marrones del Río de la Plata que está ahí enfrente. La tabla espeja al río pero no sin deformarlo. A su vez, la gigantografía que circunda al Parque altera la imagen del río de otro modo. El río también es un espejo que desfigura su propia imagen y la de aquello que se refleja

en él. De este modo, la naturaleza se multiplica.

En “El espejo de Platón” incluido en *El Dios que baila* de Massimo Cacciari sostiene que:

Lo que vemos en el espejo son *enigmas*. El espejo, “ángel” de la luz y de la verdad, se deformó, se curvó, se quebró, produciendo así extraordinarias paradojas. Ahora, todos los espejos tienen una naturaleza anamórfica. Ir a su encuentro constituye siempre un *delirio*, no obstante, los espejos nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, en efecto, tienden a exceder los límites de la construcción verídica, nos son restituidas como si fueran reflejadas por vidrios deformantes. El mundo se vuelve un juego de espejos, un teatro, donde las correspondencias, las relaciones, que el *logos dictaba*, se

quiebran en mil pedazos. (Cacciari, 2000: 58)

El espejo que pone Sacco no reproduce el río, no lo imita tal como es pero tampoco construye un mero engaño sobre éste. Sino que lo fragmenta, lo pone sobre listones junto a otros cuya imagen parece haberse gastado. En palabras de Laura Malosetti Costa se trata de “una imagen muy bella a la cual el contexto (...) transforma en una visión de lo siniestro. El límite de la tensión admisible entre belleza y horror. Ese instante sublime que nos abisma en la dimensión humana –tan privada como colectiva– de la herida que atraviesa nuestras vidas y nuestra cultura” (Malosetti Costa, 2011).

#### IV

Para finalizar y recuperar algo de lo hasta aquí dicho, quisiera pensar las imágenes que

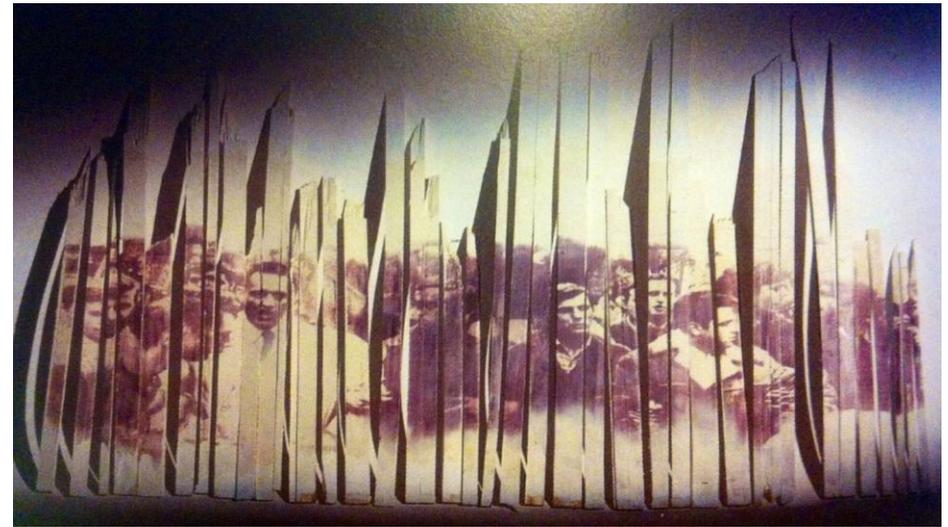
presenta Sacco en los tres proyectos artísticos como palimpsestos. En principio, hay una doble borradura, la borradura del objeto y la borradura del sujeto. Pero también hay sobrescrituras, imágenes que se superponen. Ambas, usando palabras de Adorno, traen “a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto, en el que dominaba, por el contrario, la relación de semejanza –y, junto con ella, la relación de afinidad– entre ambos” (Adorno, 2013: 230).

Ni puramente humanas, ni puramente naturales estas borraduras y estas sobrescrituras permanecen allí como huellas poco claras que se encuentran a punto de desvanecerse. Pero también a punto de multiplicarse, de diferenciarse y de deformarse.

Serie 1:

*Cuerpo a cuerpo / El incendio y las vísperas*

*Impresiones heliográficas sobre madera, 1996 - 2000.*



Serie 2:

*El combate perpetuo. Intervención en una ruina en Habana Vieja, 1997.*

*VI Bienal de La Habana. 1997.*



Serie 3:

Tensión admisible. Instalación, 2011.

Parque de la Memoria, Buenos Aires.



## Bibliografía

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Edición de G. Adorno y R. Tiedemann. Trad. J. Navarro Perez. Madrid: Akal.

Adorno, T. W. (2013). *Estética: 1958/9*. Edición de E. Ortland. Trad. S. Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Trad. J. Sánchez. Madrid: Trotta.

Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin. *Estética y política*. Trad. J. Bartoletti, J. Fava, y R. Buchenhorst. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Cacciari, M. (2000). El espejo de Platón. En *El dios que baila*. Trad. V. Gallo. Buenos Aires: Paidós.

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Trad. M. T. D'Meza. Buenos Aires: Marea.

Giunta, A. (2011). Graciela Sacco. "Imágenes en turbulencia". En *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Groys, B. (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. P. Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra.

Malosetti Costa, L. (2011). Tensión poética. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1429030-tension-poetica>

Sacco, G. (1994). *Escrituras solares: la heliografía en el campo artístico*. Rosario: Desalvo.

<sup>1</sup> El siguiente apartado se detiene en esta técnica que no sólo es fundamental en la obra de Sacco, sino que también nos permite aproximarnos a la reflexión sobre la relación entre arte y naturaleza.

<sup>2</sup> En *Teoría estética*, Adorno señala que cuanto más despojado está el arte de la intención del sujeto, más se asemeja a "aquella metáfora gastada y hermosa" utilizada en la era sentimental, "el libro de naturaleza" (Adorno, 2004: 124).

*Cuadernos materialistas*, n° 3, 2018.

ISSN: 2545-7985

<http://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/3>

Comité editorial: Paula Fleisner, Guadalupe Lucero y Noelia Billi

Edición: Colectiva Materia

Ensenada 82, Domselaar. CP 1984.

San Vicente, Provincia de Buenos Aires, Argentina.