

DISLOCACIONES Y TÁCTICAS DE REINSCRIPCIÓN. TERRITORIO, ARTE Y ARCHIVO EN TORNO AL RÍO PARANÁ.

Juan Cruz Pedroni

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, IHAAA

Resumen

En el marco del proyecto de investigación PID 306 “Territorialidad, artes y medios. Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a los problemas del territorio” la presente ponencia analiza dos proyectos artísticos realizados en el año 2012 en la ciudad de Rosario que operan un desplazamiento de obras de mediados del siglo XX. El museo moderno y la historia del arte como espacios discursivos y medios sensibles pueden pensarse como dispositivos de captura que fracturan un contexto de procedencia de las imágenes mediante su codificación como obras y su integración a una serie abstracta, en la cual otros sistemas de referencia temporales y espaciales pretenden ser cancelados. Distintas líneas de pensamiento convergen en esta formulación teórica, que en el presente trabajo utilizaremos como punto de partida para reflexionar sobre dos casos caracterizados oportunamente como investigaciones extra-disciplinares, proyectos *site-specific* o intervenciones meta-curatoriales. Estos proyectos interpelan el *emplazamiento discursivo* de obras de arte al focalizar el *emplazamiento territorial* del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) junto al río Paraná. Esta operación táctica suspende la localización de las obras en la topografía abstracta del museo y hace una reinscripción poética de las mismas en las coordenadas de un territorio, mediante la interrogación de un imaginario fluvial y la revisión del archivo del discurso histórico-artístico.

Palabras clave: Arte contemporáneo – Archivo – Territorialidad - Historiografía del arte

Introducción: líneas teóricas

El museo moderno y la historia del arte como espacios discursivos y sensibles pueden pensarse como dispositivos de captura que rompen el contexto de procedencia de las imágenes mediante su codificación como “obras” y su integración a una serie abstracta, en la cual los sistemas de referencia temporales y espaciales previos pretenden ser cancelados. Distintas líneas teóricas convergen en esta formulación teórica, que en el presente trabajo utilizaremos como punto de partida para reflexionar sobre dos proyectos artísticos contemporáneos. Estos proyectos interpelan el *emplazamiento discursivo* de obras de arte al focalizar el *emplazamiento territorial* del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) junto al río Paraná. Este desvío táctico suspende la localización de las obras en la topografía abstracta del museo y hace una reinscripción poética en las coordenadas de un territorio, que interpela tanto el archivo de la disciplina como un imaginario fluvial.

Jacques Rancière (2013) plantea que existe una fractura entre las reglas que rigen la producción del objeto de arte y aquellas que rigen su apreciación como tal. El surgimiento de unas reglas para la contemplación estética independientes de las que rigen la producción (la heterogeneidad de la *aisthesis* respecto a la *poiesis*) marca la génesis del concepto moderno de Arte, que no depende ya de un *savoir-faire* sino de un régimen de inscripción de los objetos en plano de la artisticidad. Es importante destacar que desde este punto de vista, artisticidad e historicidad se copertenecen. A través de la *Historia del arte* de Winckelmann, Rancière argumentará que el hecho de que objetos radicalmente heterogéneos desde la perspectiva de su producción (mezcla de “artes menores” y de “artes mayores”) puedan ser absorbidos por el

concepto de Arte supone a su turno un concepto de Historia capaz de llevar adelante semejante trabajo conceptual. Para que el Arte sea pensable como el medio sensible de coexistencia de las obras es preciso que exista un concepto de Historia como forma de inteligencia de la vida colectiva. Por lo tanto, en cierto punto no hay Arte por fuera de una Historia del Arte, distinta de una historia descriptiva de las artes o las técnicas singulares, y distinta también de una sumatoria de biografías de los artistas. El espacio del Arte es un ámbito distinto de aquel que componen unas vidas concretas, unas singularidades materiales o unas técnicas productivas. Es el régimen sensible y del discurso que marca la co-pertenencia de las obras al ámbito común en el que los reinscribe la historia del arte, por definición un espacio-otro de su contexto de producción.

Rancière establece que el Arte como ámbito pensable por una Historia es producto de una operación de redistribución de tiempo y espacio, que pone juntas determinadas entidades sensibles al mismo tiempo que las separa de otras, que necesita mantener determinadas distancias para poder existir. En todos estos puntos, el planteo de Rancière puede compararse con la operación de la escritura de la historia tal como la define otro autor, Michel De Certeau. En *La escritura de la historia* (2006), De Certeau propone la operación historiográfica como una “producción de lugar” que relocaliza los objetos, cambia una distribución preexistente de las cosas y compone con ellas nuevas series. Para Michel De Certeau la escritura de la historia es una operación material que implica la extracción de piezas en el archivo, su producción como documentos y el armado con ellas de colecciones o *corpus* a las que son asignadas provocando efectos de sentido imprevisibles en la distribución original de esos materiales. Esta operación de relocalización y montaje signa el nacimiento de un relato histórico.

Tanto en la teoría de Rancière como en la De Certeau se tratan de *reinscripciones*: apartar y ubicar junto a otra cosa, colocar en otro medio sensible, producir nuevos conjuntos. Lo que nos habilita a leer al historiador desde el filósofo es el lugar formativo que Rancière otorga al concepto de Historia respecto del concepto de Arte. La unidad del Arte y el sistema interno de sus diferencias es pensable desde el momento en que existen las condiciones para la escritura de su historia. Así como para De Certeau no existe *documento* hasta que el historiador delimita, copia y hace otra cosa con aquello que extrae del archivo, al desarreglar su topografía y al referirlo a una nueva serie, Rancière entiende que no existe “obra de arte” marcada como tal desde su origen, sino que ésta es el resultado de una inscripción hecha en el ámbito de la *aisthesis* al separar el objeto físico de un cierto régimen de identificación, al desmarcarlo de los interpretantes que rigen su producción y hacerle un lugar en ese orden del discurso que es la historia del arte y en ese dispositivo que es el museo.

Un tercer autor viene a completar este montaje teórico que aquí estamos haciendo: se trata del concepto de colección en Jean Baudrillard (1968). En este caso el vínculo parte de una cita: en el momento en que De Certeau explica la *falla* que se produce en el archivo con la fundación de un *corpus*, echa mano del concepto de colección como “serie abstracta” en Baudrillard. Escribe De Certeau: “[El gesto del historiador] Forma la colección, convierte las cosas en un ‘sistema marginal’ como dice Jean Baudrillard, las destierra de la práctica para convertirlas en objetos abstractos de un saber” (De Certeau, 2006: 86). En este momento de su argumentación, De Certeau establece una relación de identidad entre coleccionismo e inscripción en el discurso de la historia y representa a la historia-colección como un *destierro* de los objetos del ámbito de las prácticas.

Hemos partido de una teoría de la delimitación y distribución de lo sensible para señalar que uno de los sistemas que rige esta partición es la escritura de una historia (del arte). El estudio de una teoría de la historia realista -en el sentido filosófico- nos permitió sostener esta lectura de la operación historiográfica como un dispositivo de captura y de asignación a un nuevo lugar para los objetos: el espacio abstracto del saber que arranca a éstos de las prácticas efectivas. Por esta vía nos reencontramos

con el problema de los objetos de arte inscriptos como tales en las colecciones y en las historias del arte. Si este problema nos convoca, es porque es este carácter *emplazado* de los objetos en un saber el que interpelan algunas prácticas artísticas contemporáneas.

La colección/historia tiene entonces puntos de oposición con el territorio. El museo moderno puede representarse como un espacio abstracto que rompe los vínculos existenciales de los objetos con un entorno viviente para introducirlos en el circuito semiótico restringido donde estos se reenvían unos a otros. Este espacio abstracto no es otro que el de una cierta historia del arte, entendida como institución discursiva y sistema de clasificación, que tiene sus despliegues escénicos en el museo.

Los dos proyectos artísticos analizados en este trabajo suspenden el sistema abstracto montado por el museo y por un discurso de la historia del arte y fabrican dispositivos poéticos en los que las obras de arte son desmarcadas de sus asignaciones de lugar y reintegradas a la intemperie de un *territorio*, a un *afuera del archivo*.

Muchacho del Paraná es un proyecto específico desarrollado por Guillermo Faivovich para la exposición "Naturaleza de las obras" que tuvo lugar en el Museo Macro de Rosario y se inauguró el 6 de diciembre 2012. Una descripción sucinta de la intervención de Faivovich debería anotar que consistió en el desplazamiento de la escultura homónima de Lucio Fontana de 1942 desde el Museo Castagnino hasta el Macro, donde el personaje escultórico podía tener contacto visual con el río.

El otro proyecto considerado, *Museo del fondo del Paraná*, tuvo lugar en el marco del Salón Nacional de Rosario inaugurado el 14 de diciembre de 2012 en el Museo Castagnino, coincidiendo su exhibición con la de Faivovich. Se trató de la inmersión de obras pictóricas de artistas argentinos en el río Paraná, obras que luego fueron exhibidas en una sala del Castagnino en lo que se representó como un préstamo de la institución ficcional.

Ambas obras pueden pensarse como un drenaje de los significados cristalizados por el discurso de la historia y la crítica de arte a través de un desplazamiento táctico. Esta operación rehabilita¹ la co-existencia del objeto con un lugar-afuera de los grandes marcos de referencia garantes del sentido, abre líneas de fuga hacia un espacio-otro compuesto por maquinismo, conexiones a-significantes y una memoria del territorio que se cifra en las materialidades.

El material con el que trabajan los artistas en estos proyectos son las asignaciones de lugar de las obras en el orden del discurso y el *sensorium* de la historiografía, las inscripciones hechas previamente en la historiografía, asignaciones a la serie abstracta de la colección. La operación de la historiografía es la producción de un lugar: los artistas discuten esos emplazamientos escritos acordados a las obras.

Partimos de dos hipótesis de lectura articuladas entre sí. Sostenemos, en primer lugar, que la dislocación de los objetos introduce una *falla* no sólo en los objetos sino en la acumulación de los sucesivos discursos pronunciados y escritos sobre esos objetos, en el archivo en el que se inscriben sus asignaciones de sentido histórico y artístico. Segundo, esta conmoción en el orden de los discursos se hace con una desafectación provisoria de esos objetos que suspende el *punto de clivaje* entre el espacio abstracto de la historia del arte y su afuera. Elegimos denominar territorio a

¹ El uso de expresiones con el prefijo -re a lo largo del trabajo relacionadas a la acción de los artistas encierra una ambigüedad que es conveniente poner en evidencia. Rehabilitar o reintegrar las obras en el territorio puede resonar como el retorno a una edad de oro verificable en la historia efectiva de los objetos materiales que fuera interrumpida por la museificación. No se intenta convocar esta resonancia: si bien la historia de las obras tematizadas en los proyectos artísticos es un material fundamental para éstos, la *reconexión* debe entenderse como una figura más de las temporalidades que ponen a trabajar las obras en sus dispositivos ficcionales.

este afuera por su valor diferencial: existencial y vincular, real en oposición a la investiduras idealistas, primeridad territorial frente a la codificación museística.

Muchacho del Paraná

En diciembre de 2012 se inaugura la exposición “Naturaleza de las obras”, una exhibición con curaduría de Javier Villa y participación de Guillermo Faivovich, H.W. Werther y Martín Kovensky que ocupa los cinco pisos del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. El discurso curatorial presenta la exposición como una “máquina de visión” que trabaja una “utopía de acceso total a la colección” patrimonial, en la que las obras funcionan como miradores prismáticos para repensar lo público. En el texto curatorial el espectador es representado como un ciudadano al que se le solicita “entender lo público como transparencia, eliminando todo reflejo privativo dentro de la propiedad colectiva” (MACRO, 2012). El punto de comienzo del recorrido es el proyecto alojado en el quinto piso, uno de los dos con los que Faivovich participa en la exposición: “Muchacho del Paraná”.

El texto ofrecido en el sitio web del MACRO presenta el proyecto del artista como una “investigación histórica” sobre la escultura Muchacho del Paraná, elaborada por “el artista rosarino de mayor injerencia en la historia del arte universal” Lucio Fontana. El significado de la acción se expresa a través de indicaciones y de metáforas espaciales. Según este texto, consistiría en “refundar la lectura histórica de la escultura para reacomodar su percepción contemporánea, que otorgaría la posibilidad de construir nuevos relatos más allá de la esfera del arte”. Luego se explicita la operación de traslado efectuada por el artista: “Su traslado del Castagnino al Macro deja un vacío que especula retroactivamente con el que habría dejado el traslado desde la plaza hacia el museo en 1978. El emplazamiento temporario en el piso 5 del Macro, único por sus ventanas abiertas al paisaje, recupera la conexión física del muchacho con el Paraná al mirar en dirección al río, como en su emplazamiento inaugural en Rosario, mientras es bañado por una luz natural de similar orientación” (MACRO, 2012). Se trata entonces de una dislocación, un cambio del lugar habitual. De su sede en el descanso en la escalera del museo en el que la obra aparece aislada como objeto-símbolo a su colocación junto a una ventana que pone al personaje en posición de mirar el río. Pero la intervención de Faivovich se añade como una marca más a una “biografía” de la obra que ya se había empezado a escribir: hace una operación de genealogía con otro traslado -el pasaje del *parque* al museo- al que pretende invertir² y supone la historia de los lugares dados a la pieza en el archivo (en un doble sentido: la memoria de los discursos sobre el arte y la ciudad como archivo).

La escultura *Muchacho del Paraná* recibe el primer premio de la Comisión Nacional de Cultura en el XXXII Salón Nacional de Bellas Artes realizado en 1942. Ese mismo año Fontana realiza una exposición individual en el Museo Castagnino de Rosario (Whitfield, 2010: 182). La obra no ingresará no obstante a la colección este museo hasta 1978, cuando es donada por la Municipalidad de Rosario.

En el año en que es premiada, la escultura es presentada en un artículo de J. Romero Brest para la revista *Saber Vivir* (1942) y en *Anuario Plástica* por F.F. de Amador (1942). En 1950, la obra será reproducida en el libro *Por los nuevos caminos del arte* de R. Ratti. Se trata de la pieza elegida para ilustrar el capítulo “Del ardoroso lenguaje escultórico que anima las producciones de Lucio Fontana”. Acerca de esta y otras

² Pensamos aquí en la relación entre obra e historicidad que plantea Bourriaud: “La obra de arte propone no únicamente un contenido formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: ella produce genealogía, además de perspectivas. Para cualquier artista, situarse en el espacio político significa, ante todo, escoger el relato histórico dentro del cual ha de posicionarse y desplegar su obra” (Bourriaud, 2015: 73)

esculturas el crítico comenta: “Fontana reclama para sus esculturas toda la luz posible. Nunca será excesiva cuanto puedan entregarle la electricidad o el sol”, para lo cual las “dora o argenta” (Ratti, 1950: 64). El cambio de locación del objeto físico, el trabajo con la materialidad efectiva de la pieza es también el trabajo con el lugar fijado para ese objeto dentro de una cadena discursiva. Los poderes activados en el *Muchacho* no se deben tanto a sus propiedades materiales como a su condición de *objeto escrito*.

Como señalamos más arriba, el emplazamiento original de *Muchacho del Paraná* fue un parque público existente en el lugar que ocupa actualmente la plaza Caggiano de Rosario. En 1978 la escultura fue donada por la Municipalidad y trasladada al Museo Municipal de Bellas Artes con el argumento de mejorar sus condiciones de preservación.

Una copia de la escultura se encuentra emplazada en la plaza 25 de mayo de la ciudad de Concordia, Entre Ríos³. Si bien se trata de la misma obra, la pieza concordense está adosada a una fuente circular con bordes de piedra y recibe los chorros de agua de ocho aspersores ubicados en la base de la escultura. En Concordia la obra es conocida con otro nombre: “Niño pescador del Río Paraná”: esta asignación de un nuevo nombre es representativa de una clave hermenéutica denotativa activada en la circulación social de la pieza.

Fundación Magma, centro cultural de la ciudad de Concordia, emitió recientemente una postal con una fotografía de la copia local de la escultura de Fontana y una referencia sobre la misma. En esta pieza gráfica se lee una indicación sobre el lugar en el que esta se emplaza: “Niño pescador del Río Paraná es la obra que se encuentra emplazada sobre la *margen* que da a calle Mitre de la Plaza 25 de mayo” (Magma, 2014. Resaltado propio). Significativamente, el equívoco en la elección lexical –una plaza no tiene márgenes, lo que sí puede decirse, en cambio, de un curso de agua- es sintomática del carácter dislocado de la representación. En toda representación figurativa que movilice un ilusionismo espacial el espectador puede suponer la existencia de un más allá de los bordes – lo que en el dispositivo fotográfico se denomina habitualmente “fuera de campo”-. En la escultura del muchacho pescador, ese más allá que se elide en el recorte de lo visible es sugerido metonímicamente. El pez que el personaje oprime con sus manos para que no se escurra, aplicando una presión que expresan la posición de los brazos y la tensión de los dedos, indica una contigüidad con las aguas de las cuales provino el animal. Sin olvidar que el juego ilusionista se mueve en el régimen de creencias del dispositivo escultórico (y no del fotográfico), podemos mirar desde la perspectiva De Certeau una *contigüidad cortada* con el gesto fundador de *poner aparte*. Podemos mirar, con Rancière, esa ausencia de lo que se desprendió en un objeto físico mutilado como cifra convencional del hecho estético. Justamente allí es donde interviene Faivovich, con la reanudación de un contacto visual cortado con el agua. Haciendo significativa la coincidencia, podemos decir que efectiviza esa *margen* quitada que la postal concordense había intuido.

El desplazamiento que realiza Faivovich pone en acto la apertura a un afuera de la espacio de la colección. El juego de restitución a una intemperie reanuda vínculos que se habían amputado al objeto por su asignación al espacio abstracto del *corpus* o de la colección (espacio abstracto, también, del saber histórico) Evidencia que el estatuto de todo objeto en una colección es la pertenencia a una serie abstracta, en la que se han cortado los lazos que vinculan al objeto con un mundo.

En su *Historia del arte en Argentina*, Romualdo Brughetti coloca en su lugar al Muchacho del Paraná de Fontana: “se ubica entre el Pecador y Mujer herida o Mujer en la pampa, esculturas de tensa plasticidad, de factura libre y dramática” (Brughetti: 1965:89). ¿Qué significa esta asignación de lugar? ¿Cuál puede ser el espacio en el que esta escultura está ubicada entre las otras dos? Evidentemente no se trata de un

espacio físico. Tampoco se trata de una cronología metaforizada como espacio (El Muchacho es en efecto posterior al Pescador -1934- y anterior a la Mujer -1944-, pero una precisión de este tipo no hace sentido en el orden del texto de Brughetti). Ese lugar en el que la obra “se ubica” es el espacio abstracto de un saber cuyas coordenadas son los principios modernos de la analogía y la sucesión. Para el discurso de la historia del arte la obra está en ese cuadro general de los reenvíos y comparaciones que justifica a los conceptos de estilo, autor, época, escuela. Lo que Faivovich hace ostensible es que más acá de estas asignaciones, la obra está en un lugar físico, en otro sistema de referencias espaciales que no se puede eludir. En este más acá, se intuye una historia del espacio urbano y de las prácticas cívicas. Aún más acá de las asignaciones una historia cultural de las aguas.

Museo del Fondo del Paraná

También en diciembre de 2012, otra intervención modela vínculos entre obras de arte argentino de mediados del siglo XX con el río Paraná. Se trata del museo domiciliado en el lecho del río que Villanueva monta con obras de Anselmo Piccoli, Alberto Pedrotti, César López Claro. Villanueva las lanzas al río y las fotografía. Con barro y con otros depósitos las pinturas son retiradas y dadas en préstamo al museo. En la memoria descriptiva que se encuentra en el sitio web el artista indica: “es necesario encontrar nuevas formas de exhibir el arte local (...). No es lo mismo hablar de arte uruguayo, boliviano o argentino ¿Por qué exhibirlo del mismo modo?. (Villanueva, s.f.). Una historia cultural del Paraná relativizaría el énfasis nacional que marca Villanueva y que oblitera el hecho de que distintas tradiciones locales han percibido el flujo del río como una potencia de intercambios regionales que desarma el mapa político. Quizás sean los puntos imaginarios que definen una topografía estética del Paraná los que habiliten estas apropiaciones en clave nacional: en el “corazón” del interior, la figuración del Paraná lo puede pensar por otro lado como una extensión del Río de la Plata, y por tanto de Buenos Aires⁴. Pero quizás sea aún más apropiado vincular las resonancias de una lectura en clave nacional del Paraná con intertextos silenciosos en esta evocación pero rastreables en la superficie textual de otros proyectos de artista. Se trata del problema de la pintura nacional formulado coincidentemente en 1958 por Romualdo Brughetti y Cayetano Córdova Iturburu. En estos programas estéticos de mediados de siglo revisitados por Villanueva no es tanto una cualidad del agua como una caracterización de la “luz argentina” lo que concentra la atención. Entre el agua y la luz se dibuja no obstante un modo de exhibición y el cuadro de una visibilidad.

En las entrelíneas de la memoria descriptiva se pueden leer entre líneas una historia de la escritura de ese paisaje: “Pensamos que las obras de la costa del Paraná fueron realizadas para naufragar sus orillas, que no es posible pensar el espeso óleo de un Piccoli o la aguada tinta de López Claro fuera del barro y la humedad del río.” Como en la figura retórica de la hipálage, la poética de Santiago Villanueva atribuye a las obras unas cualidades que tradicionalmente son asignadas a otra entidad, con la cual las obras mencionadas se encuentran, en el texto, en una relación de contigüidad. La pincelada en la obra de Anselmo Piccoli es “barrosa”, porque se confunde con las características barrosas del paisaje en el que fue producida, la pincelada de López Claro es “aguada” porque fue hecha en el litoral. Esta asignación de cualidades que se desliza del medio a la obra, observa una larga tradición en el discurso crítico e historiográfico de las artes en argentina. En otras obras, Villanueva hace citas a la historiografía en el que pone en juego las condiciones de posibilidad de la palabra sobre las artes visuales.

⁴ En la poesía de Leopoldo Lugones, por dar un ejemplo, el Paraná aparece figurado, al igual que el Uruguay, como un dador de bienes que tributa sus dones al Río de la Plata. (Prieto, 1973: 418).

Lo que sucede como novedad aquí es el carácter extra-textual del desplazamiento: no se trata sólo de una operación retórica en el discurso del artista sino de una operación material realizada sobre entidades físicas, que se encuentran en una relación de contigüidad existencial.

Las sedimentaciones y películas de arena que cubren la superficie de los cuadros luego de su inmersión y que la fotografía registra cuidadosamente, aparecen también en las pinturas-collage de Villanueva. De este modo, explica las texturas –identificadas como rasgos estilísticos del informalismo– como una determinación del medio (del mismo modo que Brughetti o Córdova Iturburu explicaban el tratamiento de la luz en la pintura argentina por una luminosidad peculiar a su ubicación geográfica)

También puede encontrarse aludido un discurso crítico sobre las condiciones de conservación. Uno de los artistas cuyas obras fueron sumergidas en el río y fotografías fue Alberto Pedrotti, un artista que había donado 400 obras al Museo Macro-Castagnino y que permanecieron arrumbadas en el museo hasta una exhibición en tiempo reciente (Vignoli, 2008). La reducción de la obra a un objeto material hace pensar en las condiciones de guarda en los depósitos de los museos. En el epílogo de *Exforma*, Bourriaud incluye las obras almacenadas por las instituciones museísticas en la serie de objetos culturales atravesados por esa tensión entre la retención y la evacuación: “las reservas de los museos plantean un problema” (2015: 141) que recorre el problema teórico del *resto*.

El archivo del Paraná: un lugar *escrito*

Ante un paisaje saturado de asignaciones de sentido por el discurso disciplinar de la historia del arte, los artistas regresan al trabajo con un *real* que podemos llamar el territorio. Esto se realiza a través de operaciones que dislocan el territorio archivado para reinscribirlo en un territorio de intemperie, que es visualizado como un afuera del archivo. Las operaciones de los artistas pueden ser pensadas entonces no sólo como una operación de lectura y cita de las historias del arte, sino también como una interpelación de los monumentos en el lugar de su archivación.

En un artículo dedicado a “El monumento a la bandera”, el historiador del arte Carlos Massini Correas apunta una serie de figuras del Paraná, río ubicado frente al monumento, “que pasa por delante con movimiento procesional” (1964: 20). Pocas líneas más abajo se lee: “Un inmenso río, el Paraná, anchísimo, alternado de islas y corriente de agua, cuyo caudal, lejos de ser un espejo, es un manojito de innumerables cuerdas líquidas que arrastran para abajo lo que empujan o rozan, y parecería que quisieran arrancar el monumento para hacerlo descender como si fuera un transatlántico que estuviese pronto a zarpar”. Respecto a la alegoría del Río Paraná de José Fioravanti, señala M. Correa que “nos encontramos ante el hecho revelado por el propio artista, de haberse designado río Paraná lo que él conceptuó, en todo el proceso de su creación, como el río de La Plata. (...) Nos encontramos en esta obra ante una antigua y clara tradición: la de los ríos que los griegos colocaban en la parte baja de los triángulos de sus frontones templarios, los cuales por la fatalidad de tener que deslizarse sobre la tierra, mantienen en su andar la posición supina (...). La figura actualmente llamada río Paraná da toda la impresión de estar sumergida en las aguas poco transparentes del río de La Plata; (1964: 34) su cuerpo tallado en travertino de los Andes tiene el aspecto de la superficie de las rocas, mejor, de las toscas que forman el fondo del lecho de nuestro río dilatado. El gigante, rudo, salvaje, de músculos amplios, de actitud indolente como sus aguas, mira hacia la superficie desde abajo para divisar el rayo de sol que llega hasta él cortado y difuso. Los peces pasan por entre las piernas como seres que le son familiares y lleva uno en cada mano, tomados al zar; está observando esa luz turbia de un sol que sólo calienta la superficie líquida y transparente de su techo” (1964: 35). Es interesante comprobar como algo de esta retórica pasa a los textos de los artistas, como si en una operación de mimetismo,

en un despliegue táctico de iconicidad, asumieran la voz de la historia escrituraria del paisaje que eligen desarreglar.

El punto de divergencia ostensible está sin duda en la manipulación material de los objetos. Corriéndose de una tradición realista-costumbrista que gobernó la producción en artes visuales acerca del Paraná, el Paraná aparece en estas obras menos como tema-objeto que como una mesa de operaciones, como un teatro de acciones posibles. Las producciones analizadas desalojan el signo temático estabilizado por una presión de archivo de lo ya-dicho en el lugar de una entrada natural al Paraná. Si parecen refrendarlo, de alguna manera también lo desplazan y lo vuelven diferente en la repetición.

El Paraná es corrido del foco temático –deja de ser la respuesta a un “qué”- y pasa a ser el espacio estético y político para decir otra cosa que no sea sí mismo, pasa a ser pensado como una *figura de la historia*. La localización semiótica del Paraná como ámbito temático del discurso, como materia elaborable en un texto, es discutida: si bien no completa un tránsito a otra instancia discursiva (no es el caso de que sea asumido como locus de enunciación), por lo menos muestra en su opacidad a la operación que lo tematiza.

El lugar de la fotografía

¿Cuál es el lugar del dispositivo fotográfico en el montaje de estos proyectos?

En un caso se trata de una fotografía que certifica. La fotografía en el caso del Museo del Fondo del Paraná es utilizada en su sentido indicial y designativo, para autenticar que esas obras fueron hundidas de hecho en las aguas del río. Las fotografías de las pinturas sobre las ondas en la superficie del agua, con zonas de arena cubriendo los marcos, documentan estados de hechos.

En el caso de Faivovich se trata de fotografías extraídas del archivo y exhibidas en cuanto tales, con marcos orlados que *fechan* esas imágenes. Las fotografías que se pusieron a circular en la gráfica del museo muestran un evento en el parque donde la escultura de Fontana se localizó primigeniamente, con los concurrentes amuchados junto a la fuente. Las fotografías que Faivovich reingresó a la circulación hacen la figura iluminista de una comunidad integrada a ese símbolo de la vida cívica que constituye el parque: territorialidad que históricamente fue producida, por otra parte, a través del dispositivo fotográfico (Cortés-Rocca: 2011).

Palabras de interrupción

La extensión del procedimiento de la apropiación en las obras de estilo posmodernista –entendiendo por “posmodernismo” un determinado estilo de época- se convirtió en una marca canónica, señalado por las historias del arte más recientes que constituyeron como corpus esta producción como un rasgo “representativo” de esa manera de hacer histórica. En los dos casos que consideramos se trata en cambio de un procedimiento diferente que no puede confundir con el apropiacionismo histórico –y decimos aquí “histórico” en el sentido de algo que ya *está escrito* por las historias del arte-. En los proyectos de Faivovich y de Villanueva la obra apropiada por el dispositivo de acción contemporáneo no está citada, aludida ni parodiada: no hay discurso citante que dibuje el espacio de la ausencia del texto citado. En definitiva, no se pueden discriminar algo así como dos lugares textuales, un lugar que corresponda a la obra apropiada y otro lugar que corresponda a la obra –más cercana el tiempo cronológico- que ejerce la apropiación. La intervención de los artistas se inscribe en la misma historia material de las obras, en eso que por una figura de personificación se llama habitualmente “biografía de la obra” en catalogación y en otras prácticas de investigación en artes. No se trata de citar: se trata de actuar sobre un *real material*, sobre artefactos con huellas materiales en las que está cifrada la historicidad de ese objeto: las huellas de sus condiciones de guarda, las huellas de las distintas personas

que obrando dentro de distintos dispositivos institucionales o de prácticas privadas alteraron la materialidad de esos objetos. Un real material que se presenta diferente en la repetición.

En estos proyectos hay una *heteroglosia*, puede intuirse el murmullo de una *historia conversacional* que aparece desplazada, corrida, incluida como material de procedencia-otra, como material externo a la voz autoral. Aquella voz *comentada* como ajena es la *voz del comentario*, voz de cierta historia del arte universalista, afinada como institución discursiva que naturaliza las exclusiones. Es el lenguaje de una crítica de arte duramente canónica que hoy se representa como un dispositivo de enunciación que pertenece a otra época. Esa *voz-otra* aludida es, por último, el idioma de los museos-templos con sus dispositivos de discurso institucional.

La obra de arte utilizada en estos proyectos no aparece como un texto citable, como un simulacro que pueda iterar desprendido de su materialidad. Aparece en cambio como un artefacto físico a capturar por un dispositivo poético con una existencia material efectiva, como una pura extensión sobre la cual realizar alteraciones. La historia de los discursos sobre el arte es vista como el lugar donde se ejercen funciones que son a un tiempo fuertes y débiles, de verdades que hoy son difícilmente acreditables, de verosimilitudes inestables.

Los dos proyectos analizados son sintomáticos de la decadencia de ciertos verosímiles de la historia del arte como género de escritura. Síntomas de una pérdida de ingenuidad respecto a la retórica de la certeza (Didi Huberman, 2010) de una "historia del arte tradicional" (Zerner, 1974) como práctica discursiva. Convergen, por otra parte, en el señalamiento de las condiciones materiales de circulación de las obras como aquello excluido, denegado, por los discursos.

No utilizan los museos como el teatro de un despliegue que sea a la vez espectacular y silencioso. Reponen su materialidad como lugares de prácticas múltiples, programáticas y desviantes, de acumulaciones facticias, de tránsitos, acontecimientos y conexiones a-significantes. Fabrican cuentos, en definitiva, para mostrar los museos en relación al afuera (las aguas, el espacio urbano) *sin contar cuentos*⁵. En los dos proyectos esto se produce bajo la forma de un derrame o de un exceso. Un *resto* que impide cerrar el círculo de la serie abstracta –el saber- y que impide recortar por completo el sistema marginal –la colección-. Las dislocaciones reingresan ese *real* que había quedado por fuera: el *territorio*.

Bibliografía

- Aliata, F. y Silvestri, G. "La ciudad y el verde". En *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.
- Baudrillard, J. "Le système marginal: la collection" en su *Le système des objets*. París: Gallimard, 1968, pp. 120-150.
- Bourriaud, N. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Cortés-Rocca, P. "Territorios. Desde el paisaje romántico a la urbe positivista" en su *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- De Certeau, M. "Introduction générale" en su *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París, Gallimard: 1990.
- De Certeau, M. *La escritura de la historia*. México, ITESO, 1999.
- Didi-Huberman, G. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Foster, H. "El retorno de lo real" en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal,
- Prieto, A. "La expresión literaria y la visión plástica". En *Paraná, el pariente del mar*. Rosario: Biblioteca, 1973.

⁵ En *La Exforma*, N. Bourriaud desarrolla una teoría del realismo en este sentido.

- Rancièrè, J. "Dresde, 1764". En: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Silvestri, G. *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Stewart, S. "La destrucción del contexto" en su *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo/UNR, 2013, pp. 222-226.
- Zerner, H. "El arte". En Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia*. Barcelona: Laia, 1974.

Fuentes

- Amador, F.F. de. "El 32º Salón Nacional", en *Anuario Plástica*. Ediciones Plástica, Buenos Aires v. 4 1942
- Brughetti, R. *Geografía Plástica Argentina*. Buenos Aires: Nova, 1955.
- Brughetti, R. *Historia del arte en Argentina*. México: Pormarca, 1968.
- Córdova Iturburu, C. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida, 1958.
- Whitfield, S. *Lucio Fontana*. Londres: Hayward Gallery y University of California Press, 2010.
- MACRO. "Naturaleza de las obras" [en línea], disponible en: <<http://www.macromuseo.org.ar/archivo/2012/12/naturaleza.html>> [mayo de 2016].
- Massini Correas. "El monumento a la bandera". En *Cuadernos de Historia del Arte* N°4, Instituto de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1964.
- Fundación Magma. "Niño pescador del Río Paraná" [tarjeta postal]. Concordia, 2014.
- Ratti, R. *Por los nuevos caminos del arte*. Buenos Aires: el autor, 1950.
- Romero Brest. "El trigésimo segundo Salón Nacional de Artes". En *Saber Vivir*. s.n., Buenos Aires v. 3 n. 27 octubre 1942
- Vignoli, B. "Pedrotti. Mago alquimista del color", en Rosario|12 [disponible en línea], en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-15098-2008-09-07.html>> [mayo de 2016].
- Villanueva, S. "Museo del fondo del Paraná" [en línea], en: <<http://www.villanuevasantiago.com.ar/index.php?/proyectos/museo-del-fondo-del-parana/>> [mayo de 2016].