

- Uexküll, *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus.
- IBRUS, I. (2015). Una alternativa: la evolución de los medios abordada desde una semiótica de la cultura. En C. A. Scolari (Ed.), *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.
- KAC, E. (1998). El arte transgénico. *Leonardo Electronic Almanac*, 6(11).
- KULL, K. (2013). Un signo no está vivo, el texto sí. En M. I. Arrizabalaga (Ed.), *Semiótica de la cultura, ecosemiótica y biorretórica* (pp. 111123). Córdoba: Facultad de Lenguas Universidad Nacional de Córdoba.
- (2016). Ecosemiótica del arte: ¿puede la naturaleza ser embellecida? En J. Allora y G. Calzadilla, *Puerto Rican Light (Cueva Vientos)*. Catálogo 20132015 (pp. 103111). GuayanillaPeñuelas: Dia Art Foundation.
- LÓPEZ DEL RINCÓN, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- LOTMAN, Y. Y ESCUELA DE TARTU (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA). (2020). *Colección online* [Sitio web]. Recuperado de <https://coleccion.malba.org.ar/fitotron/>
- SCHAEFFER, J. M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: FCE.
- SIMONDON, G. (2017). *Sobre la técnica (19531983)*. Buenos Aires: Cactus.
- (2018). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- STUBRIN, L. (2017). Variaciones sobre el modo de operar del arte ambiental en América Latina. En I. Molinas (Comp.), *Arte, ambiente y ciudad. Conversaciones desde el litoral* (pp. 118125). Santa Fe: UNL.
- TRES ART COLLECTIVE. (2020). *Tres* [Sitio web]. Recuperado de <https://tresartcollective.com/>

SITIOS WEB

- PAOLETTI, L. (21 de julio de 2020). Visibleinvisible [Publicación en blog]. Recuperado de <http://visible-in-visible.blogspot.com/>
- (2020). En Ludión. Recuperado 29 de julio de 2020, de http://ludion.org/radar.php?artista_id=27

Atlas Spielraum: a partir del *site-specific* como espacio de maniobras personales.¹

Atlas-Spielraum: from the site-specific as a space for personal maneuvers.

ROCCO MANGIERI

(pág 109 - pág 117)

RESUMEN. Las labores del crítico de arte, del museógrafo y del curador pueden integrarse a través de la estrategia del *Atlas Mnemosyne*. El punto de partida de este ensayo es la propuesta de un *site-specific* que se conecta con otras series de imágenes que no pertenecen a un mismo y único contexto, pero que comparten figuras de la significación a nivel más profundo.

Palabras clave: artes performativas, *Spielraum*, espacios personales, *Atlas Mnemosyne*.

ABSTRACT. The work of the art critic, the museographer and the curator can be integrated through the Atlas-Mnemosyne strategy. The starting point of this essay is the proposal of a site-specific that connects with other series of images that don't belong to the same and unique context, but share the figures of significance at a deep level of the visual text.

Keywords: performing arts, *Spielraum*, personal spaces, *Atlas Mnemosyne*.

ROCCO MANGIERI. Arquitecto y semiólogo, Universidad del Zulia, Universidad de Bolonia. Doctor en Ciencias Sociales, Universidad Central de Venezuela, y en Filología, Universidad de Murcia. Becario del Centro de Semiótica y Lingüística, Universidad de Urbino. Docente e investigador, Facultad de Artes, Universidad de Los Andes. Miembro del *staff* de la Asociación Internacional de Semiótica y de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Actualmente dirige el Laboratorio de Semiótica y Socioantropología de la Universidad de Los Andes. Correo electrónico: <roccomangieri642@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 21/03/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 04/01/2021



1. SPIELRAUM

El término alemán *Spielraum* es una entrada enciclopédica que asume varias significaciones contextuales, pero podemos precisar sus ejes isotópicos principales, que atraviesan casi todas las variaciones de sentido existentes. *Spielraum* es un espacio de juego y de maniobra. Un espacio que ofrece una cierta elasticidad y plasticidad a los cuerpos operantes y movientes dentro de él. Un espacio al alcance de sus dedos, dotado de ciertas competencias; un actante que hemos tomado como adyuvante o, en todo caso, como actante de control de las acciones performativas. Un espacio o estancia de juego más o menos familiar o habitable, y, más que nada, al alcance de mis manos.

Vinculamos asimismo el *Spielraum* a los *habitus*, pero también —y sobre todo— a los *usos* desviantes que alteran las disciplinas corporales muy regladas desde el exterior o desde el interior de nuestras corporeidades (las biopolíticas kinésicas y lúdicas que reconvierten, por ejemplo, el *play* en un *game* repleto de reglas y condiciones de uso). El espacio-*Spielraum* se refiere mucho más a la noción de *play*, en la que las relaciones de los cuerpos con los objetos, las situaciones, las cadenas de acciones y las rutinas se desenvuelven en un entorno de mayor libertad, sin por ello perder algunas reglas de base, cuando menos algunas reglas iniciales del juego y del goce.

Si se quiere, hemos partido de un campo lexicográfico o, más bien, de un espacio semántico y pragmático del término en alemán que reúne varios sentidos; casi todos ellos, con algunas raras excepciones, se refieren a un espacio de la acción a la vez lúdico y de negociaciones, un mapa de espacios personales que pueden formar parte o no de un territorio espacial más amplio dentro del cual deben entrar en relación. Esta relación debe conservar una relativa estabilidad que permita configurar el vínculo social.

2. SUN @ SEA: ESPACIOS DE RESGUARDO Y DE VÍNCULO

El foco principal y motivo de este ensayo ha sido el *site-specific* ganador de la Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia en el 2019, una *performance* titulada *Sun & Sea*, que ocupó el pabellón de Lituania, creada e instalada por tres artistas: Lina Lapelytė, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė (figura 1).



Figura 1. *Sun @ Sea* (2019), de Lina Lapelytė, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė, Pabellón de Lituania, Bienal de Venecia, Week Performance Festival, fotografía de Melissa Gronlund, mayo de 2019 (www.arts&cultures.com)

Un viejo hangar convertido en un trozo de playa mediterránea poblada de personas de diferentes edades, animales y objetos que descansan apacibles y se mueven con gestos lentos y perezosos, arrullados por canciones líricas y operísticas. Una suerte de *dolce far niente* vacacional en el cual los cuerpos reposan y descansan sobre la arena. Los accionistas conservan sus espacios personales durante toda la instalación, a través de algunos signos o marcas territoriales que no pueden interpretarse como una frontera o límite, sino como un borde silencioso de intercambio dado por toallas, objetos de uso personal, auriculares, lentes de sol.

Los visitantes observan desde la parte alta del hangar, situados en un espacio que funciona como un gran balcón central desde el cual puede observarse toda la escena, así como los detalles y los gestos de cada uno de los accionistas; algunos de ellos son cantantes líricos y otros, gente común invitada a participar en el acontecimiento; también hay algunos animales domésticos.

3. ATLAS MNEMOSYNE

Para realizar la operación crítica voy a hacer uso de un método análogo al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (Agamben, 2007; Ginzburg, 2008; Warburg, 2019). Si se quiere, pondré más énfasis en las conexiones y enlaces hipotéticos entre series de imágenes que no forman parte de un mismo contexto histórico y estético. La diacronía se configura y detiene a través de una sincronización de las imágenes o, mejor, de una puesta en superficie mental o física, tal como fueron dispuestas en el proyecto inconcluso de Warburg (2019). En principio, lo único que puede sostener las relaciones son las conexiones a nivel de la forma de expresión (lo cual nos retrotrae a la *vie des formes* de Henri Focillon) en cuanto a la construcción de la escena global del acontecimiento y de los gestos y las cadenas de acciones locales y más pequeñas de las figuras. No pretendo validar la tesis de una transhistoricidad de la operación crítica, sino solo encontrar una o algunas categorías o isotopías figurativas y plásticas capaces de enlazar las series y, si es posible, describir el plano de la significación a nivel profundo. Warburg proponía el método iconográfico del *Atlas*, una yuxtaposición y puesta en cuadro de imágenes diversas denominadas *Pathosformel: imágenes-traza* de los actos humanos que hacen posible el registro, el resguardo y la comunicación intercultural (Warnke, 2000). También existe una relación de fondo entre esta mirada iconológica y el relato del conocido museo imaginario de André Malraux. Así que, en una exploración de este tipo, siempre estarán presentes el discurso museográfico y el curatorial y sus formas de elegir, organizar, comunicar y explorar el sentido en el marco de la historia del arte y de la cultura.

4. LIMINALIDAD Y TENSIVIDAD

Quiero partir ahora de una primera línea de fuga que pertenece a la pintura holandesa del siglo XVI, un cuadro muy conocido de Pieter Brueghel (figura 2). Es un entorno tensivo entre dos actantes figurativos, como lo son tradicionalmente todavía en algunas culturas la cuaresma y el carnaval. Se trata de una zona liminar propiamente dicha, en los

términos del antropólogo Victor Turner (1986, pp. 101-106), en la que todavía ninguno de los dos estados corporales —somáticos y emocionales— ha desaparecido o eclosionado del todo, pero donde asoma la kinesis, la lúdica y la postura del carnaval; del cuerpo carnavalesco y grotesco; de los cuerpos de la nave de los locos de Michel Foucault; del estilo y modo de estar en el mundo del cuerpo híbrido, todavía no polarizado y que oscila entre los términos opuestos.



Figura 2. La lucha entre el carnaval y la cuaresma (1559), de Pieter Brueghel, Museo de Historia del Arte, Viena (www.wikipedia.org)

Hay una relativa calma y una suerte de pacto de convivencia entre las morfologías estables y las emergencias de captura que ya comienzan a surgir. Una incoatividad surgente alojada todavía en una duratividad instalada en el marco de una escena global, pero que ya está fragmentándose en una multiplicidad de *microacciones performativas*, de espacios personales e interpersonales con sus propias reglas de juego, cuyos bordes o fronteras de intercambio van configurándose cada vez con mayor definición, estableciendo la base figurativa para las dinámicas polemológicas o contractuales de los diversos cuerpos, las fusiones o los contrastes (figuras 3, 4 y 5).

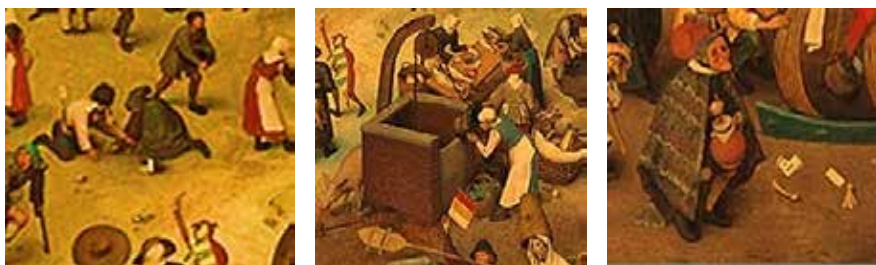


Figura 3, 4 y 5. Microescenas del cuadro anterior de Pieter Brueghel (esquema del autor)

Invito al lector a quedarse, por el momento, con el rasgo formal y de contenido de esta surgencia emergente de microacciones en el marco general de la imagen y, sobre todo, con la idea de un espacio de maniobras interpersonales cuyas fronteras son lugares potenciales de intercambio. Cada micromovimiento se basta a sí mismo, es bastante autónomo.

Cada pequeña escena se puede conectar con las otras o bien puede construir un pequeño relato al margen de la totalidad y según la retórica de la lista (Calabrese, 2010).

Recientemente, un equipo de dos artistas, Lisa Horvath y Valerie Wolf Gang, que trabajan en instalaciones y *site-specifics*, realizó una propuesta espacial y ambiental del mismo nombre, *Final Season-Spielraum*. No es difícil leer estas morfologías en relación con el cuadro de Brueghel y *Sun & Sea*, a pesar de las diferencias formales y epocales que caracterizan un estilo o un modo de operar sobre un espacio de trabajo.

En el primer caso, se trata de un espacio plástico más ficcional, pero cuyos referentes son reales: ciudades históricas de las cuales reconocemos los perfiles arquitectónicos, las formas y su disposición en un borgo medioeval que recién ebulle hacia el carnaval.

En el *site-specific* de Horvath y Wolf Gang, las tiendas de campaña unipersonales se convierten en habitáculos luminosos semejantes a las propuestas de los artistas que hacen uso de burbujas translúcidas en cuyo interior los cuerpos se mueven, meditan o hacen lugar para los encuentros con el otro (figura 6). El paisaje natural se transforma en una multitud de espacios personales que guardan ciertas distancias entre sí. Los convidados a esta experiencia sensorial, somática y afectiva realizan muchas acciones individuales (ajustar las tiendas, preparar alimentos, encender el fuego, cantar, meditar). A través de estas actividades, se cruzan las trayectorias personales, lo que genera encuentros y relaciones. Es una experiencia de teatralidad con reproducciones de audio, video, música y actuación bajo un cielo nocturno y abierto, en la cual el público se convierte en parte de un campamento donde todos tienen el desafío de elegir y configurar su propio espacio personal. El programa del *site-specific* dice:

Fear for your homeland? Fear of your homeland? Of the flood? Of the drought? For your belongings? For our borders? And where are they exactly? *Final Season* examines the diverse ways we perceive our surroundings, ourselves and others, exploring how we define our reality and how easy our perception of it can be manipulated...

[¿Temor por tu patria? ¿Miedo a tu patria? ¿De la inundación? ¿De la sequía? ¿Por tus pertenencias? ¿Por nuestras fronteras? ¿Y dónde están, exactamente? *Final Season* examina las diversas formas en que percibimos nuestro entorno, a nosotros mismos y a los demás, explorando cómo definimos nuestra realidad y cuán fácil puede manipularse nuestra percepción de ella... (traducción propia).]



Figura 6. *Final Season-Spielraum Ensemble* (2018), de Lisa Horvath y Valerie Wolf Gang (www.insitunetwork.com)

Al igual que en la pintura de Brueghel, se promueven microespacios personales donde se realizan *performances* diversas. Lo que diferencia una escena de la otra es, obviamente, la figurativización discursiva de las envolturas materializadas del espacio personal y una mayor homogeneidad formal a la manera de cápsulas iluminadas y el uso de dispositivos más refinados y minimalistas.

Quiero cerrar esta sección con una analogía de fondo —es decir, por debajo de la morfología visible— entre dos figuras o, mejor, dos espacios figurativos que en apariencia no tienen ninguna relación entre sí. El primero es una obra conceptual, una instalación del artista colombiano Nicolás Consuegra, y el segundo, un cuadro de escena familiar, un *Familienmalerei Bild*, en el que unos niños de diversas edades, posturas, gestos y praxias psicomotoras juegan juntos, conservando sus espacios personales en el conjunto de una escenografía familiar grata y envolvente. Los bordes son virtuales y elásticos, hodológicos, a la mano y al alcance de cada cuerpo (figura 7).

La obra de Consuegra es un rectángulo formado por piezas pequeñas de granito negro, en cuyo interior pueden haber una o dos personas. El límite está marcado claramente, pero está formado por piezas que podrían moverse y alterar la forma del espacio. Este trabajo toma como referentes las piezas de un teclado de computador portátil para generar un ordenamiento ortogonal. El artista explora las posibilidades de una gramática minimalista capaz de expresar el sentido del lugar. Las figuras minimales convierten el espacio abstracto o general en la percepción de un lugar. La estrategia de Consuegra puede incluirse en el arte neoobjetual, donde la presencia visible del cuerpo es, en todo caso, virtual. Es una instalación objetual que evoca el cuerpo a través de la réplica de piezas táctiles (figura 8). Es una zona de contacto. Muchas obras de este artista ponen énfasis en la isotopía del contacto y del vínculo. En la pintura de Fritz von Uhde, los intersticios entre los cuerpos de los niños y la madre son flexibles. En este tipo de microgénero pictórico, más o menos extendido en el arte europeo a partir del siglo XIX, los cuerpos habitan lugares a su dimensión y escala. Cada uno juega su propio juego. Entre ellos existe la posibilidad de intercambios y de lazos que los unan. Es un espacio de resguardo vinculante. Nos sentimos libres y, al mismo tiempo, seguros.



Figura 7. *Die Kinderstube* (1889), de Fritz von Uhde (www.wikipedia.org)

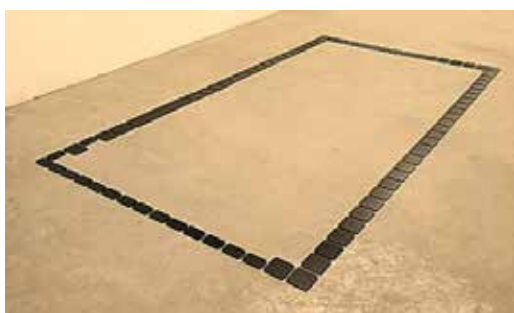


Figura 8. *Spielraum* (2016), de Nicolás Consuegra (www.artsy.com)

Dos escenas, una más emocional, directamente implicada en la psicomotricidad *lúdica* y en una corporeidad integrada del movimiento, de la envoltura y de la carnalidad del encuentro, de la protección y del resguardo, y la otra más intensamente cognitiva, en

la que la corporeidad está implícita virtualmente: primero debo pensar y luego, sentir o, en todo caso, lo cognitivo es un plano necesario de llegada, aun cuando se experimentan las sensibilidades de la forma. Diríamos que en el cuadro de Fritz von Uhde las solicitaciones del *embodiment* no pasan por un nivel cognitivo, sino por un sustrato o una capa más profunda de una sintaxis psicosomática todavía no diferenciada o polarizada del todo (Violi, 2018, pp. 68-72).

En el *Spielraum* o espacio personal de juego de Consuegra, el campo de juego y de maniobra está despojado de todo lo innecesario y reducido, a propósito, a la figura elemental de un rectángulo modular. Pero podríamos, con toda certeza, colocar esta imagen también junto al cuadro de Brueghel y a *Final Season*, de Horvath y Wolf Gang, o junto al cuadro de Fritz von Uhde, disponerlos en contacto entre los bordes de sus escenas, a la manera de un pequeño atlas local de la forma.

5. ARTES PERFORMATIVAS Y ESPACIOS PERSONALES

Los espacios personales, como hemos visto a lo largo de este texto preliminar, tienen un campo extenso de representaciones en las artes visuales, plásticas, performativas. En ellas lo fundamental parece ser el nivel mediador entre lo interior, lo *interoceptivo* —los impulsos y deseos del cuerpo-carne—, y lo exterior, lo *exteroceptivo*. Este plano formal de lo propioceptivo indica, en sus múltiples posibilidades y expresiones, el estilo y las posturas del cuerpo-propio, donde (siguiendo algunos modelos y categorías de partida) las figuras del cuerpo se articulan partiendo de las envolturas (las formas), de la posición y la situación (la deixis), de los gestos y los movimientos (las fuerzas), y de las energías y potencias del cuerpo carnal (Fontanille, 2004).

Una última consideración problemática de una lectura de este tipo se enfrenta, por cierto, con las definiciones canónicas de *contexto*, sobre todo en relación con el estudio de las artes visuales y las artes performativas contemporáneas. Aquí se desplaza la noción típica de contexto, sin restarle eficacia ni valor. El contexto que traza límites existe, pero no se cierra nunca del todo y, además, es mucho más sincrónico que diacrónico en sentido estricto. El ojo busca analogías entre series diversas y hace un corte, juntando en vertical las imágenes elegidas. Este tipo de mirada recuerda un poco, además del *Atlas* de Warburg, los métodos sugeridos por George Kubler cuando nos hablaba de la “propagación de las cosas” (1976).

Las series de las cuales se extraen los ejemplos son de distintas procedencias, idiolectos, estilos y géneros. El ojo crítico se centra primero en las relaciones formales del plano de la expresión, que le indican y lo conducen hacia un haz común de isotopías que atraviesan todos los textos visuales y performáticos recogidos a lo largo de una exploración que se realiza, sobre todo, por afinidades, emociones y, desde luego, con la competencia enciclopédica a la cual tiene accesibilidad y a través de ella. Otra cosa muy interesante es que el corpus no tiene por qué circunscribirse a un solo momento histórico, estilo epocal, tendencia, tipología formal o estilística. El crítico adopta el rol figurativo de un viajero que traza y recorre al mismo tiempo una suerte de rizoma personal que puede o no ser comunicado de manera suficiente para describir con eficacia y sensibilidad aquello que su lectura desea promover en los observadores de la obra *del arte*. Con respecto al uso de *del*

en vez de *de*, es importante el estudio sobre la apreciación estética y la atención estética de Gérard Genette (1999).

6. ALGUNAS CONCLUSIONES: PRODUCCIÓN/REPRODUCCIÓN

Espero poder ampliar estas propuestas de lectura mediante una serie de próximos trabajos y encuentros. Lo relevante es, en principio y siendo todavía fiel a un proyecto semiótico generativo e interpretativo, poder profundizar en la posibilidad de construir repertorios figurativos y figurales a través de distintas nociones de *contexto*, de *corpus* y de *serie*. En definitiva, es una mirada atenta a las morfologías, pero no solo es esto. En este breve ensayo, atraído en principio por la semántica de un nombre (*Spielraum*), centrándome en una pieza del arte performativo, he tratado de encontrar diversas figuras relacionadas, un pequeño rizoma enciclopédico de piezas que pertenecen a series epocales y contextos particulares distintos, articulables a través del significado corporal del vínculo social, del juego compartido dotado de poca o ninguna regla y de la permanencia de las dinámicas del espacio personal en la historia del arte (figura 9).

No debo dejar de lado el segundo aspecto de este tipo de exploración: el creativo y heurístico. Un ejercicio semiótico que no solo es de lectura *post-factum*, sino que apunta también a la ampliación y emergencia de la producción artística. Si se quiere, es lo que puede ocurrir en el proceso de trabajo del artista y también del museógrafo y del curador en estos dos espacios fundamentales de la producción y reproducción del sentido de la obra *del arte*.



Figura 9. *Sun @ Sea* (2019), de Lina Lapelyte, Rugile Barzdžiukaitė y Vaiva Grainytė, Pabellón de Lituania, Bienal de Venecia, Week Performance Festival, ©-Andrej-Vasilenko

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2007). *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*. En G. Agamben, *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Hidalgo.
- CALABRESE, O. (2010). *Rhétorique de la liste: l'énumération comme objet théorique dans certains images de Pieter Bruegel*. En *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*. Roma: Aracne.
- FONTANILLE, J. (2004). *Figure del corpo*. Roma: Meltemi.
- GENETTE, G. (1999). *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*. Bolonia: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna (CLUEB).
- GINZBURG, C. (2008). *De Warburg a Gombrich, notas sobre un problema de método*. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.

KUBLER, G. (1976). *Le forme del tempo*. Turín: Einaudi.

MANGIERI, R. (2014). *Imagolettragrafia*. Mérida: Universidad de Los Andes (ULA).

MANGIERI, R. (2019). *Al alcance de mis dedos*. En *Actas del Congreso Internacional de la IASS*. Buenos Aires.

TURNER, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bolonia: Il Mulino.

VIOLI, P. (2018). *How our Bodies Become Us: Embodiment, Semiosis and Intersubjectivity*. *Journal of Cognitive Semiotics*, IV(1), 57-75. Recuperado de <http://www.cognitivesemiotics.com>.

WARBURG, A. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo de F. Santos. Buenos Aires: Unilibro.

WARNEKE, M. (2000). *Introducción*. En A. Warburg, *Bilderatlas-Mnemosyne*. Berlín: Verlag.