

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
MAESTRIA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

**EL CUERPO COMO SOPORTE  
EN PRÁCTICAS ARTÍSTICO-EDUCATIVAS CONTEMPORÁNEAS.  
Lectura de una experiencia artístico-educativa desde la puesta en tensión  
entre categorías estéticas de Bourriaud y Rancière.**

**Prof. Lic. Gabriel Cimaomo**

Rosario. Santa Fe, 2019

## **INDICE**

### **1. INTRODUCCIÓN**

### **2. MARCO TEÓRICO**

2.1. «Utopías de proximidad», «micro-utopías» o «tentativas microscópicas»

2.2. Del objeto artístico a la obra de arte como intersticio social

2.3. De la estética del consenso al disenso emancipador

### **3. DESARROLLO**

3.1. Cambio de paradigma en torno al cuerpo en el arte contemporáneo

3.2. Contexto de producción: El aula expandida de Arte sin Disciplina

3.3 La experiencia artístico-educativa: *SOMÁTICA* y *CONTRAVENCION*

### **4. CONCLUSIONES**

4.1. Sobre “Arte sin Disciplina”: un espacio que propicia la relación desde el disenso

4.2. Sobre la muestra y su relación con los otros

4.3. Sobre el lugar de los cuerpos en nuestra experiencia artístico-educativa

### **5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **6. ANEXO: REGISTRO FOTOGRÁFICO**

6.1. *SOMÁTICA*

6.2. *CONTRAVENCION*

## **1. INTRODUCCIÓN**

En el presente trabajo abordaremos una experiencia artístico-educativa llevada a cabo desde la cátedra Arte sin Disciplina correspondiente al último año de las carreras de Nivel Superior – Profesorado y Tecnicatura- de la Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani” de la ciudad de Santa Fe. Experiencia que involucra al cuerpo como protagonista y soporte de la misma.

El tema fue elegido en función del interés artístico y académico respecto al lugar que ocupa el cuerpo en los ámbitos en los que desarrollamos nuestra actividad profesional, teniendo en cuenta especialmente la pertinencia de su abordaje en el marco de una maestría en Educación Artística.

Con el propósito de leer esta experiencia artístico-educativa apelaremos a algunas categorías de la estética relacional de Bourriaud así como a otras de la estética del disenso de Rancière, que más allá de las consabidas divergencias y en buena medida, gracias a ellas, pueden resultar pertinentes para pensar nuestro objeto de análisis, sea desde la oposición o la complementariedad conceptual. Partiendo del desarrollo del cambio de paradigma en torno al cuerpo en el arte contemporáneo, contextualizamos la experiencia objeto de estudio de este trabajo para abordar en las conclusiones los cruces conceptuales entre dicha experiencia y los autores elegidos.

## **2. MARCO TEÓRICO**

Como hiciéramos mención en la introducción procuraremos poner en tensión algunos constructos teóricos de Nicolás Bourriaud y Jacques Rancière.

Para abordar las categorías conceptuales que darán marco al presente trabajo creemos preciso contextualizar las mismas recuperando algunos datos históricos y antecedentes próximos del pensamiento y la obra de estos autores.

Bourriaud parte de las reflexiones de Guy Debord para cuestionar abiertamente la deriva de la «sociedad del espectáculo». Sin pretender ahondar en este constructo señalaremos que la idea de la sociedad del espectáculo surge del pensamiento situacionista de los años 50. En 1957 Debord funda, junto a un grupo de intelectuales y artistas revolucionarios, la Internacional Situacionista, una organización que cuestionaba el capitalismo que se estaba implementando en la sociedad europea. En 1967 escribe “La sociedad del espectáculo”. La obra comienza con una cita de Walter Benjamin: “La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético” (Debord, 1999, p.9). Partiendo de este enunciado, el pensador francés pone en crisis a lo largo de su texto la lógica del capitalismo moderno, cuya estructura de poder, induce a los trabajadores a querer pertenecer a una sociedad que oculta tras la persiana del espectáculo y el entretenimiento, el

mecanismo que los aliena, convirtiéndolos en una masa homogénea de consumidores pasivos y compulsivos de ilusiones. Mediante este modelo perverso, cuyo costo afecta la propia identidad de las personas, los sectores beneficiados del sistema logran sostener el *statu quo*.

Con base en estas premisas, Bourriaud comparte con Debord la potencialidad de la creación para buscar otros modos posibles de ser y hacer en la sociedad. En tal sentido sostiene que el arte puede crear nuevos espacios para las experimentaciones sociales y generar ciertas utopías de proximidad, que permitan correrse del modelo alienante e individualista impuesto por el mercado.

En las antípodas de Adorno, para Bourriaud (1998 [2006]) “(...) ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores” (p.55).

### **2.1. «Utopías de proximidad», «micro-utopías» o «tentativas microscópicas»**

En *Estética relacional* (1998), Bourriaud parte de lo que considera una cuestión nodal característica de las prácticas artísticas de los 90: la importancia creciente de lo relacional en el mundo del arte de fin de siglo, en el cual cobran mayor relevancia el proceso que el objeto, el tiempo para el encuentro y el desarrollo de la obra o el evento que el espacio para la exposición y consumo de los productos. Como señala Niño Amieva (2010) es posible advertir en la propuesta de Bourriaud cierta “(...) resistencia a la normalización de la era industrial y la generalización de la división del trabajo -ecos foucaultianos de las «técnicas del sí»- cuestión que desarrolla en *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999)” (p.72).

Las categorías conceptuales que dan título a este apartado, representan en el pensamiento de Bourriaud las bases de su estética. El pensador francés percibe en el arte su potencialidad para constituir en torno suyo un «mundo relacional», un intersticio social capaz de actualizar los postulados situacionistas a través de micro-utopías que generen pequeñas resistencias frente a los dictados del *mainstream*.

Así, la obra de arte se constituye en intersticio social en la medida que opera como un instrumento capaz de delinear otros modos de relación, eso que el autor llama indistintamente utopías de proximidad o micro-utopías. Dichas relaciones sociales serían capaces de suscitar emociones y propiciar a la vez el diálogo y la reflexión entre los participantes.

Si bien estas utopías de proximidad pueden plasmarse en diversas concreciones entendemos que las experiencias artísticas que comprometen el cuerpo del propio artista, del colectivo o del público, pueden dar cuenta de un modo más cabal de la efectividad de las mismas para generar un tipo diferente de relaciones intersubjetivas que permitan conectar la experiencia individual con la

de otros, induciendo a una participación más activa tanto en el plano emocional como del pensamiento.

## **2.2. Del objeto artístico a la obra de arte como intersticio social**

En *Postproducción* (2001), Bourriaud avanza en el señalamiento de la tendencia de los artistas contemporáneos a trabajar a partir de objetos preexistentes que circulan en la cultura, lo que repercute en la originalidad, considerada hasta entonces uno de los rasgos distintivos del arte y la creatividad en general para poner el énfasis ya no tanto en las características de los objetos producidos cuanto en las relaciones que generan. En este sentido el autor de *Estética Relacional* define al arte como un tipo particular de “(...) actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (Bourriaud, 1998 [2006], p.135).

Este desplazamiento de la obra como objeto al arte en sentido relacional, permite minimizar su valor de mercancía y escapar del modelo económico capitalista, tal como lo plantea Marx al postular el término «intersticio» para definir a las comunidades que, apartándose de la ley de ganancia, habilitaban nuevas relaciones de intercambio y trueques.

Bourriaud (1998 [2006]), apropiándose del concepto marxista, extrapola el término intersticio social al campo de las prácticas artísticas de su tiempo: “Éste es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las «zonas de comunicación» impuestas” (p.16).

Esta noción de intersticio aplicada a las prácticas artísticas contemporáneas ha sido puesta en crisis por ciertos autores que cuestionaron la eficacia de las propuestas relacionales en lo referente a su potencialidad política.

La objeción principal a los postulados de la estética relacional, que el propio autor anticipó, parte de considerarla como una forma suavizada de crítica social. Entre algunas de las críticas realizadas a la obra de Bourriaud elegimos, a los fines de este trabajo, recalar en la de su compatriota y coetáneo Jacques Rancière.

## **2.3. De la estética del consenso al disenso emancipador**

La crítica de Rancière a la obra de Bourriaud parte de considerar su propuesta relacional como una «estética del consenso». Para Rancière, dicho consenso actuaría en detrimento del modelo crítico del arte. Como contrapartida, el filósofo francés postula una «estética del disenso» que ve en el conflicto la piedra angular sobre la que se asienta y despliega el potencial político del arte. En tal

sentido su propuesta no toma tanto en cuenta las oposiciones consensuales cuanto las posibilidades de circulación, el borramiento de las fronteras y la consecuente reconstrucción permanente del orden sensible que posibilita el arte. Lejos de considerar arte y política como términos intercambiables, Rancière (2008 [2010]) ve entre ellos una relación paradójica, una sucesión y superposición de “(...) pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política” (p.77).

Cabe aclarar que para Rancière, el disenso en el campo de la estética refiere a los conflictos entre los diversos regímenes de sensorialidad. En este sentido, la estética se relaciona a la política pero sin confundirse con ella. Son dos formas de división o reparto de lo sensible. Tanto el arte como la política buscan crear disensos frente al orden establecido por las lógicas de control «policial»<sup>1</sup>. En tal régimen son los poderes quienes determinan lo que es visible, lo que se puede decir y hacer en función del lugar que se ocupe en la sociedad. Si bien las prácticas estéticas y políticas son autónomas coinciden en mantener el disenso en el espacio público para evitar consensos que encubran negociaciones tendientes a mantener el orden dado. “(...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política” (Rancière, 2005, p.17).

Parafraseando a Rancière en *El Desacuerdo* (1995) la acción política es aquella que desplaza a un cuerpo de los lugares que tenía asignados o cambia el destino de un lugar, haciendo visible lo que antes no lo era y posibilitando escuchar un discurso donde antes sólo se percibía ruido. Es así como los actos políticos son capaces de romper la configuración sensible en la que se definen las partes, dando parte a los que no la tienen.

Para Rancière la fuerza de la política y del arte en su dimensión política no radica precisamente en los consensos a los que se pueda arribar a partir de la interacción dentro de un cuerpo social determinado, sino en el disenso producto de la alteridad de la mirada, que habilita distintas formas de interpretar el mundo. En *El espectador emancipado* (2008), Rancière destaca esta potencialidad del «mirar» y aproxima su eficacia a la de los actos, en tanto que interpretar el mundo es en sí, un acto de reconfiguración y transformación del mismo. El espectador se emancipa en un continuo que eslabona las acciones de ver, mirar, interpretar y transformar.

*El poder común a los espectadores no radica en su condición de miembros de un cuerpo colectivo; ni siquiera consiste en una clase particular de interactividad. Lo que asemeja a unos y otros, en la medida en que el camino de cada cual no se parece al de ningún otro, es el poder de traducir a su manera lo que están viendo, es el poder de conectarlo con una aventura intelectual. El poder común de la igualdad de la inteligencia. Este poder une a los individuos en la medida en que los mantiene*

---

<sup>1</sup> “La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes” (Rancière, 1995 [1996], p. 44).

*separados, en la medida en que son capaces de servirse de él para abrirse su propio camino. (Rancière, 2008 [2010], p.23)*

En tal sentido, para Rancière no es preciso transformar a los espectadores en actores, en la medida que el espectador es en sí mismo un actor, así como el actor es un espectador de su propia historia.

### **3. DESARROLLO**

#### **3.1. Cambio de paradigma en torno al cuerpo en el arte contemporáneo**

Desde que el arte se conoce y reconoce, el cuerpo humano y su representación han sido siempre objeto de la mirada creativa del hombre.

En los años sesenta y setenta, los cambios sociales, los acontecimientos políticos, contribuyen a liberar al individuo que comienza a recuperar paulatinamente su sentido de la corporeidad. En el plano de lo social el *hippismo* y el *feminismo* constituyeron importantes movimientos que despertaron en la cultura occidental una clara toma de conciencia y posición respecto a la libertad de dominio sobre el propio cuerpo, reivindicando la apropiación del mismo y su sexualidad.

En 1960 surge en Austria un grupo de artistas como Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schvazkogler, conocido posteriormente como el Accionismo Vienés que llevaron adelante controversiales propuestas de arte extremo tomando como soporte sus propios cuerpos. Poco tiempo después se acuñará la expresión *body art* para denominar un tipo exclusivo de comportamiento artístico en torno al cuerpo, enunciado por primera vez en la revista *Avalanche* y llevado a cabo entre finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos, por artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Oppenheim.

En un sentido amplio entendemos por *body art* una categoría inclusiva bajo la cual es posible agrupar otras expresiones como el *happening*, la *performance* o el *arte de acción*, entre otras.

Durante los años ochenta, las conductas de riesgo y la práctica de deportes extremos son algunas maneras que conducen a exponer el cuerpo con mayor intensidad. En la década de los noventa, prácticas corporales como el *tatuaje*, *piercing*, *scarification* y *body painting* se popularizan.

Como puede apreciarse en este rápido recorrido, el arte lejos de permanecer ajeno a los cambios de su tiempo, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas, un medio de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado.

En referencia a las expresiones artísticas en torno al cuerpo en el arte contemporáneo Monique Dugal (2002) propone distintas categorías temáticas en la que agrupa las propuestas de algunos artistas que considera representativos de este cambio de paradigma.

Así encontramos, el *cuerpo como soporte* propiamente dicho (Keith Haring); el *cuerpo como herramienta* (Yves Klein); el *cuerpo-unidad de medida o cuerpo-instrumento para construir el espacio* (Klaus Rinde); el *cuerpo creativo* (Kiki Smith); el *cuerpo escultura viva* (Urs Lüthi y Bruce Nauman); el *cuerpo travestido* (Michel Journiac y Lily Tomlin); el *cuerpo exhibido* (Joan Jonas y Rudolf Schwarzkogler); el *cuerpo sometido a prueba* (Dennis Oppenheim y Robert Racine); el *cuerpo martirizado* (Vito Acconci, Gina Pane y Chris Burden); el *cuerpo maltratado* (Stelarc y Herman Nitsch); el *cuerpo transfigurado* (Orlan); el *cuerpo desollado* (Günter Von Hagens); el *cuerpo muerto* (Andrés Serrano y Joel-Peter Witkin); el *cuerpo tecnológico* (Stelarc); el *cuerpo genético* (Dalia Chauveau); y el *cuerpo como segunda piel* (Nicole Tran Ba Vang).

Esta, como otras posibles clasificaciones acerca del cuerpo como soporte de obra dan cuenta de la pregnancia que ha cobrado el cuerpo en el arte contemporáneo, convirtiéndose en uno de los temas paradigmáticos de las últimas seis décadas. Prácticas de las más variadas e intervenciones de toda índole realizadas en el cuerpo y por medio de él, lo colocan como protagonista indiscutible del arte, desde los años sesenta en adelante.

### **3.2 Contexto de producción: El aula expandida de Arte sin Disciplina**

El título de este apartado alude por un lado al estrecho trabajo interdisciplinario que se lleva a cabo desde la cátedra con los talleres artísticos y disciplinas como Estéticas Contemporáneas, Semiótica o Antropología Sociocultural, pero también con otros espacios sociales y culturales de la ciudad con los que se establecen relaciones interinstitucionales en función de los distintos proyectos.

En 2018, en consonancia con los lineamientos del Proyecto de Trabajo Institucional, la cátedra decide abordar el tema del cuerpo como eje conceptual transversal a sus propuestas artísticas y educativas. En tal sentido, desde la fundamentación del espacio se destaca: “(...) el cuerpo ocupa hoy un lugar relevante en el contexto social y político y el arte contemporáneo no está ajeno a esta problemática, por el contrario, es en este campo donde experimenta continuos retos y transformaciones. Por otra parte, los límites entre lo público y lo privado se desvanecen permanentemente y es aquí donde el cuerpo presenta los mayores desafíos.”

Atentos a la política de trabajo institucional, una vez elaborado el proyecto de cátedra entre los docentes de ambos turnos a cargo de la materia, se incentivó a que los grupos-clases correspondientes participaran activamente en la definición del proyecto mediante el cual acreditar



el espacio. Así cobraron forma *Somática* y *Contravención*, las propuestas de los turnos mañana y noche respectivamente, las cuales constituyen tanto a nivel fáctico como conceptual, dos maneras opuestas aunque complementarias de poner el cuerpo en las prácticas artísticas contemporáneas; la primera en la intimidad del ámbito privado, la segunda en la exposición que implica toda intervención en el espacio público. Ambos proyectos involucraron activamente a los estudiantes en un proceso de aprendizaje que fue desde la búsqueda de información bibliográfica y referentes artísticos, el debate y la reflexión grupal, la elaboración y desarrollo en sí de los respectivos proyectos, a la tramitación de las sensaciones, emociones y sentimientos que se fueron suscitando a lo largo de la experiencia.

### **3.3. La experiencia artístico-educativa: *SOMÁTICA* y *CONTRAVENCIÓN***

*SOMÁTICA* fue la resultante de la puesta en diálogo de una serie de propuestas experimentales realizadas por los estudiantes que giraron en torno al propio cuerpo, al de los otros y a la interacción de estos en los escenarios en los que se despliegan en la vida cotidiana. Tres momentos de un proceso dialéctico que se materializaron en fotografías y videos dando cuenta, por medio de estos formatos, de la autopercepción retratística, la proyección en esos otros que los reflejan y el registro de una acción en la que expresaron la singularidad de sus universos sensoriales e ideacionales en relación con sus contextos reales o imaginarios. Para la muestra se decidió exponer, a modo de síntesis, una reedición del trabajo realizado plasmada en autorretratos.

Dejaremos para las conclusiones la lectura de esta experiencia desde las categorías de los autores que dan marco teórico al presente trabajo. No obstante, parece pertinente adelantar en este punto una consideración especial respecto a los protagonistas.

Durante la evaluación grupal de la experiencia se pudieron observar algunas variables comunes a la mayoría de los procesos de autoindagación creativa, fundamentalmente en relación a la cuestión de la identidad y al sentido de pertenencia. Respecto a la identidad destacaba la incomodidad ligada a la definición en función de los cánones socialmente aceptados, así como la importancia de pensarse en un permanente proceso de construcción y deconstrucción de la misma. En cuanto al sentido de pertenencia se coincidía en que, si bien el contexto nos permite aprendernos, entendernos y sentirnos parte de una comunidad con la que compartimos ciertos rasgos identitarios, el hecho de tomar contacto en la actualidad con distintos escenarios culturales, virtuales y geográficos, pone en crisis el modelo de pertenencia de las generaciones anteriores, al tiempo que contribuye a complejizar el proceso de formación de nuestra identidad, abriendo innumerables posibilidades y habilitando reformateos periódicos.

Al respecto en *Radicant* (2009), Bourriaud nos ilustra con la metáfora que da título a su obra en la que es posible detectar reminiscencias del *rizoma deleuzeano*. Para el autor lo radicante califica a aquello que se desarrolla en función del suelo que lo recibe adaptándose a su superficie y al espacio en que se encuentra:

*Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones. (p.57).*

Esta descripción refleja pertinentemente el nivel connotativo que atraviesa las propuestas de los sujetos autorretratados en *SOMÁTICA*, cuyos cuerpos se presentan errantes y ambiguos, en búsqueda de un lugar que se sabe transitorio, en definitiva, en búsqueda de sí mismos.

En *CONTRAVENCIÓN* los cuerpos asumieron un protagonismo diferente. En primer lugar, los estudiantes decidieron constituirse en un colectivo para realizar de forma conjunta el trabajo final del espacio. Después de varias reuniones y debates, el grupo-clase acordó la propuesta conceptual: realizar una mirada crítica sobre la publicidad y la propaganda política dispuesta en la vía pública, desnaturalizando y poniendo en crisis el sentido original de sus mensajes. La idea se materializaría mediante la intervención y resemantización de los carteles de gran formato dispuestos a tal fin. Definida la propuesta el grupo llevó adelante un trabajo de campo consistente en el registro fotográfico de la cartelera y sus emplazamientos a lo largo de la ciudad. Recogidos los datos se seleccionaron los carteles que podrían ser intervenidos con el objeto de lograr un mayor impacto social. La elección final se realizó teniendo en cuenta el mensaje, el formato y la ubicación de los mismos.

Javier Mañero-Rodicio (2012) señala: “Existe consenso acerca de que, si puede hablarse de un Arte público –que no meramente para espacios públicos-, sería un arte siempre orientado a la esfera social y a una recepción compartida. Expresamente o no, su texto sería entonces político” (p.289). En tal sentido, *CONTRAVENCIÓN* es a la vez una propuesta artística orientada a la esfera social y con un propósito explícitamente político.

No obstante, es importante aclarar que la dimensión política del arte que nos ocupa en este trabajo –si bien puede referirse al texto de la propuesta– pasa en primera instancia por el compromiso del colectivo que asume como parte indelegable de su acción la exposición de sus cuerpos a la hora de hacer esta intervención, reivindicando el procedimiento característico de los artistas callejeros que irrumpen con sus acciones en el espacio público sin pedir permisos.

El colectivo estipuló el concepto de *contravención* a partir de una serie de definiciones *ad hoc*: “Contravención: Acción o efecto de contravenir: actuar en contra de lo establecido o lo

obligatorio. / Desobedecer la lógica individualista conformándonos como cuerpo orgánico y colectivo. / Quebrantar los límites de lo privatizado reapropiándonos del espacio público. / Transgredir el discurso hegemónico asumiéndonos como sujeto político.”

El dispositivo de montaje de la muestra consistió en el ploteo de un mapa de la ciudad sobre el que se trazó el recorrido de las brigadas que participaron de la intervención de los carteles. Sobre este soporte se señalaron los lugares en los que se realizó la acción mediante marcadores consistentes en fotografías de pequeño formato que mostraban el antes y el después de la intervención. En la cartela de obra se leía: “*CONTRAVENCIÓN* intenta dar cuenta de una acción colectiva a través del registro del recorrido trazado. Entendiendo el recuerdo como un acto de resistencia, la memoria es, entonces, una trinchera política y una herramienta que potencia nuevas acciones.”

Cabe destacar que la decisión de este colectivo de estudiantes, producto del debate y el consenso grupal, implicó asumir posturas y actitudes que revirtieron en acciones con innegables connotaciones ético-políticas.

## 4. CONCLUSIONES

### 4.1. Sobre Arte sin Disciplina: un espacio que propicia la relación desde el disenso

La micropolítica que caracteriza a este espacio, en consonancia con la cultura institucional en la que se inscribe, defiende que su escenario originario es el del disenso y que todos los estudiantes pueden ejercerlo.

*Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación e interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y significación (Rancière, 2008 [2010], p. 51).*

La propuesta de Rancière toma distancia del pensamiento crítico tradicional, que reproduce la distancia entre los que están capacitados o no para ejercer la crítica y marcar una diferencia. En esta línea se inscribe la propuesta de la cátedra al promover la expresión de lecturas y miradas críticas mediante la confrontación de argumentos entre autores, docentes y estudiantes. Pero muy especialmente al posibilitar que estos últimos puedan hilvanar un tipo particular de sensorialidades que, distanciadas de los modos de sentir comunes o habituales, potencien su capacidad creativa.

*El eje que dinamiza la crítica ha de guiarse por un programa de investigación, que sea capaz de no sólo señalar los desajustes y “males” de la sociedad “actual”, sino en contrarrestarlos con un pensamiento creativo cuya fortaleza radique en crear las posibilidades para el nacimiento de otra sociedad (Castillo Villapudua, 2018,p.18)*

Complementariamente, el aula de arte sin disciplina, favorece la conformación de micro-utopías al generar un mundo de relaciones en torno a la lectura crítica de ciertas problemáticas sociales y

artísticas, las que operan al modo de pequeñas resistencias frente a los dictados de las tendencias dominantes. Así, el espacio da lugar al encuentro intersubjetivo para pensar la actividad artística en un contexto a la vez local y global, coadyuvando a la construcción conjunta de sentido.

Belenguer y Melendo (2012), refiriéndose al arte relacional señalan que el mismo “(...) nace de la observación del presente y de la reflexión sobre el devenir de la actividad artística. (Se trata de) Una forma de arte cuyo punto de partida es la intersubjetividad y que tiene por tema central el “estar-junto”, bregando por la elaboración colectiva de sentido” (p.91)

La dimensión relacional del espacio Arte sin Disciplina se efectiviza al promover “espacios-tiempos relacionales, experiencias inter-humanas que intenten liberarse de las normas de la ideología de la comunicación de masas; en cierto modo, lugares en donde se elaboran formas de sociabilidad alternativas, modelos críticos, momentos contruidos de convivencia” (Bourriaud, 1998 [2006], p.53).

En síntesis, entendemos que el aula expandida de Arte sin Disciplina al tiempo que genera un espacio para las relaciones con esos otros que son sus pares, docentes y eventuales actores sociales que entran en juego en función de los proyectos, habilita la expresión del disenso al propiciar la originalidad de la mirada personal y el respeto por la diferencia irreductible de las interpretaciones que actúan sobre el mundo circundante.

#### **4.2. Sobre la muestra y su relación con los otros**

Tanto en Somática como en Contravención el público resulta interpelado a correrse del lugar del espectador pasivo que ocupa en la «sociedad de figurantes» que mencionaba Bourriaud (1998 [2006], p.7) para devenir sujetos activos, capaces de reinterpretar las propuestas artísticas y de habitar el espacio público en el que se encuentran –y por extensión otros que transitan en su vida cotidiana- de un modo más crítico y por ende, protagónico. Al mostrar nuevas «posibilidades de vida» (p.54), ambos proyectos expositivos devinieron un “intersticio” desde el que tuvieron lugar esas “utopías de proximidad” que, a modo de “tentativas microscópicas”, propusieron un modelo alternativo de relación con los otros, desactivando la idea del público como mero consumidor propia de la «sociedad del espectáculo».

SOMÁTICA en particular propuso otros modos posibles de relación que tengan en cuenta a la alteridad, no para subsumirla y fagocitarla en su seno, como hace el orden consensual, sino para visibilizar la reconfiguración permanente de identidades y roles en una sociedad.

Como antecedente, en 2007, para el *Salón del Autorretrato* realizado en el mismo espacio, pergeñamos una suerte de máxima artística que en esta ocasión resonó con renovada estridencia:

“Cada vez que expongo, me expongo”. Esta manifestación hacía referencia a la inevitable autorreferencialidad que de alguna manera se refleja siempre en nuestra obra.

Si bien según Rancière (1995 [1996]) “(...) es falso identificar la estética con el dominio de la autorreferencialidad que desencaminaría a la lógica de la interlocución” (p.78), entendemos que tal aseveración no aplica a la propuesta estética de SOMÁTICA, en la medida que mediante el conjunto heterogéneo de autorretratos permitió expresar el disenso con los estereotipos identitarios vigentes en nuestra sociedad actual. “La estética, al contrario, es lo que pone en comunicación unos regímenes separados de expresión” (p.78)

Tomando distancia de la lógica del arte relacional que según Rancière propone comunidades que impiden la expresión de los litigios necesarios para que haya disenso, el autor propone una forma de arte capaz de generar un ámbito autónomo dentro del orden sensible que, en tal sentido, se equipara con la política. “(...) el dominio artístico aspira, como la política, a desequilibrar identidades, posiciones y tareas” (Massó Castilla, 2010). Entendemos que SOMÁTICA es expresión de esta forma de arte que interpela al espectador a cuestionarse sobre su alienación toda vez que se aviene consciente o inconscientemente a amoldarse a los cánones y estándares socialmente aceptables.

Respecto a CONTRAVENCIÓN, entendemos que de por sí toda intervención en el espacio público propone un régimen de percepción y significación diferente al habitual. En su caso particular, mediante la resignificación de los carteles publicitarios reconfiguró el sentido original de los mismos al instalar un régimen de percepción disidente en relación al propuesto por el *mainstream*.

En tal sentido y desde la perspectiva de Rancière toda práctica artística que contribuya a crear un espacio común en el que cualquier persona pueda intervenir en esa división de lo sensible propugnada por él, será legítima y merecerá reconocimiento puesto que posiciona a las personas como sujetos políticos.

Asimismo, desde la lógica relacional, CONTRAVENCIÓN resultó una microutopía en la medida que dio lugar a poder expresar mediante la intervención una reinterpretación a todas luces divergente de la naturalizada en los mensajes publicitarios. La posibilidad de abrir a través del arte en el espacio público un intersticio social, generó un intercambio con la población que puso en crisis el sentido mercantilista de los carteles publicitarios. Si bien CONTRAVENCIÓN fue apenas una intervención efímera en el ágora pública sin pretensiones de generar cambios radicales, resultó una propuesta efectiva a juzgar por la resonancia social que tuvo en el medio.

Al respecto, Belenguer y Melendo (2012) refiriéndose a Bourriaud señalan:

*(...) el autor reivindica el concepto de ‘microutopía’ como aquel que permite exponer la dimensión del arte y su micro-poder de expresión, poniéndolo a salvo de la visión mesiánica y moderna — que despreciaba lo pequeño y contingente— pero sin perder de vista la ambición de todo arte de trascender la expresión individual y ser un gesto a la vez efímero y eterno, una contradicción no contradictoria. (...) la obra de arte representa un intersticio social: un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global (p. 93)*

En relación a esto, las autoras señalan que las utopías se viven actualmente en la subjetividad de lo cotidiano. Parafraseando a Bourriaud (1998 [2006]) hoy es preferible inventar relaciones posibles con los vecinos antes que sentarse a esperar días mejores (p.54). Esta es una de las ideas constitutivas del concepto sobre el que se erige CONTRAVENCIÓN.

### **4.3. Sobre los cuerpos como soporte de obra en nuestra experiencia artístico-educativa**

La «sociedad de figurantes» a la que se refería Bourriaud guarda relación estrecha con el cuerpo entendido como «producto social»; constructo largamente desarrollado en la obra de autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu.

Bourdieu, en *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo* (1986), sostiene que el cuerpo —pensado como un «producto social»— pone de relieve las diferencias entre el cuerpo legítimo de los que dominan y el cuerpo ilegítimo de los dominados. En ambos casos se trataría de un cuerpo normativizado aunque, a nuestro leal entender, en el caso de los dominados se manifiestan más claramente las diferencias entre aquellos condicionados y modelados por la cultura y el orden dominante y los cuerpos subversivos, que se rebelan de diversos modos a las estrategias de normalización y disciplinamiento digitadas desde el poder instituido para seguir ejerciendo, abierta o subrepticamente, el control sobre ellos. Sin ahondar en el tema, la biopolítica denunciada por Foucault se inscribe en esta línea. De aquí la importancia política y cultural de las propuestas artísticas que toman al cuerpo como soporte de obra.

Volviendo sobre la cuestión de la autorreferencialidad y su potencial emancipador que esbozamos en el apartado anterior, traemos a colación una entrevista que nos realizara la Dra. Isabel Molinas (2015) sobre nuestra aproximación al arte sin disciplina desde nuestras prácticas artísticas y educativas. Con ocasión de ella tuvimos la oportunidad de formalizar la expresión “Arte encarnado”:

*Elijo el término arte encarnado para poner de relieve esta dimensión autorreferencial que se potencia en las expresiones de arte corporal (acciones, performance, etc.). Al encarnar la obra el artista logra una aproximación más vivencial de los ideales de las vanguardias históricas, fundamentalmente los del surrealismo: la imbrincancia entre arte y vida. En tal sentido, la ficcionalidad adjudicada tradicionalmente como una propiedad inherente a toda manifestación artística pasa a ser relativa y solo debería considerarse en algunas expresiones artísticas.*

Consideramos que toda propuesta artística expone de algún modo la percepción de su autor sobre determinado estado de cosas. Nada nuevo por otra parte, se trata de la mirada del artista sobre sí mismo y el mundo, aunque en el caso de los artistas del *body art* sus propuestas adquieren la contundencia que conlleva hacer carne el propio arte. Esta vía propiciaría -parafraseando a Jiménez (2006)- una suerte de estetización emancipatoria y menos alienante de la experiencia humana, al potenciar la expresión de las capacidades creativas de los seres humanos (p.224).

En *El maestro ignorante* (1987 [2007]), Rancière, refiriéndose a un ebanista que reivindica de hecho su libertad al distanciarse del lugar que le ha sido políticamente asignado, lee este acto como un disenso producto de su pasión que lo aleja de los cánones socialmente avalados respecto de su oficio:

*Para los dominados, la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino crearse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata, como nos indica el mismo carpintero, de adquirir un conocimiento de la situación, sino de 'pasiones' que sean inapropiadas para esa situación (Rancière, 2008 [2010], p. 64).*

Extrapolando este ejemplo al caso de SOMÁTICA, los cuerpos de nuestros estudiantes de la escuela de arte, parecen encarnar ese disenso en la percepción de sí mismos que se ve reflejada en sus autorretratos. Con ocasión de la muestra escribimos que en ella podían verse:

*Cuerpos de todo tipo, formas y tamaños. Cuerpos que son expuestos desnudos o ataviados, protegidos o en carne viva, enteros o fragmentados. Cuerpos vueltos políglotas al ser atravesados por diversos lenguajes que los configuraron. Ambiguos y definidos, sacrílegos y consagrados, temerarios y temerosos, combativos y refugiados, tanáticos y eróticos, rehenes y rebelados. Cuerpos constituidos en sujetos que a la vez permanecen sujetos, frágiles, heridos, entre cautivos y liberados, pero nunca y en ningún caso dóciles ni disciplinados.*

Por su parte CONTRAVENCIÓN fue el producto de un grupo de estudiantes que más allá de sus disidencias y gracias a ellas decidieron constituirse en un colectivo *ad hoc* que propuso un modelo de acción democrático en todas las instancias del proceso creativo, así como en las diversas maneras de poner el cuerpo para llevar adelante el proyecto. En este sentido relacional la propuesta se inscribe en ese tipo de arte por el que aboga Bourriaud (1998 [2006]) que no tenga por finalidad “formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción en el interior de lo real existente, sea cual sea la escala elegida (...)” (p.12).

Respecto a los modos de poner el cuerpo, los estudiantes asumieron un rol protagónico participando activamente en cada una de las decisiones y acciones tanto en lo respecta al desarrollo como a la exhibición de la propuesta, poniendo en crisis los roles tradicionalmente asumidos por docentes y estudiantes. Esta reconfiguración de roles e identidades de las partes

constituyó al colectivo como un auténtico cuerpo subversivo que encarnó la premisa de la emancipación postulada por Rancière, al atentar contra el orden policial denunciado por el autor. Retomando el ejemplo del ebanista, tanto en la experiencia que dio lugar a SOMÁTICA como a CONTRAVENCIÓN, docentes y estudiantes refirieron sentirse impelidos por diversas motivaciones que sin embargo tenían algo el común: el impulso de la pasión que los llevó a poner el cuerpo de diversos modos.

Mañero-Rodicio (2012), en referencia a la relación entre pasión, arte y política señala:

*El arte tiene que ver con esto, con las “pasiones inapropiadas” que perturban lo previsto y lo establecido para cada cual por la política y las estructuras culturales dadas. Son esas pasiones “indecibles” que hallan su dicción en el arte, las que abren márgenes de diversidad, terceros paisajes. (...) Pasiones inapropiadas que son también las que, dentro de la práctica artística, resuelven toda contradicción entre estética y política (p.302).*

Pasiones –agregamos- que operan como motor de propuestas que cuestionan y recrean artísticamente un orden de cosas. Pasiones que puestas en acto se vuelven emancipatorias.

En materia de educación artística nos interesa destacar que tanto el pensamiento de Bourriaud como de Rancière y sus posibles derivas en relación a la pedagogía clásica y a las prácticas artísticas nos acercan a una propuesta superadora de las lógicas reproductoras de la desigualdad, sea mediante la creación de microutopías áulicas que fomenten relaciones interpersonales más cooperativas y menos competitivas, sea mediante el redescubrimiento de las potencialidades emancipatorias que se esconden en la experiencia estética, tantas veces asumida como desinteresada, apolítica e inútil.

Consideramos que tanto SOMÁTICA como CONTRAVENCIÓN se inscriben en esta línea.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourriaud, N., (1998). *Esthétique relationnelle*, Dijon: Presses du Réel; (tr. esp.: Estética relacional, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).
- (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Denoël. (tr. esp.: Formas de vida: el arte moderno y la invención del sí. Colección AD LITERAM. Murcia: CENDEAC, 2009)
- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Belenguer, M. C. y Melendo, M. J., (2012, Enero-Junio). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Volumen 6 (8), pp. 88-100. Recuperado de <http://google.redalyc.org/articulo.oa?id=279024126008>
- Bordieu, P., (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. *Materiales de Sociología. Crítica*. Madrid, La Piqueta. pp. 183-194.
- Castillo Villapudua, K., (2018). Claves pedagógicas en J. Rancière: del disenso al pensamiento crítico, la interdisciplinariedad y el maestro ignorante. *IXTLI - Revista Latinoamericana de Filosofía de la Educación*. Universidad Autónoma de Baja California, México. Volumen 5 (9), pp. 11-25. Recuperado de <http://ixtli.org/revista/index.php/ixtli/article/view/94>
- Cimaomo, G., (2007). *Más allá de la acción artística. Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*. Recuperado de [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf)
- Cimamomo, G., (2015). Entrevista a Gabriel Cimaomo por Dra. Isabel Molinas. Arte sin disciplina. La dimensión estética en las prácticas de enseñanza de las artes visuales en la provincia de Santa Fe. Recuperado de [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/Entrevista%20Gabriel%20Cimaomo%20por%20Isabel%20Molinas.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Entrevista%20Gabriel%20Cimaomo%20por%20Isabel%20Molinas.pdf)
- Debord, G., (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.
- Dugal, M., (2002). Le corps dans l'art contemporain, en *Arcothème*. Contexte de réalisation: UQÀM, cours EDU 7492, les TIC dans l'enseignement. Recuperado de <http://arcotheme.chez-alice.fr/thcor.html>
- Jiménez, J., (2006). *Teoría del arte*. 1ª ed., 3ª reimp. Madrid, Tecnos/Alianza.
- Mañero-Rodicio, J., (2012). Arte público entre la combinatoria relacional y el arte como pasión inapropiada. Public art between relational combinatorial and art as inappropriate passion. *Arte, Individuo y Sociedad*. CES Felipe II, Universidad Complutense de Madrid. Volumen 25 (2), pp. 289-302. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2013.v25.n2.39071](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n2.39071)
- Massó Castilla, J., (2010). De la 'estética relacional' a la 'estética del disenso': dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte. En *XLVII Congreso de Filosofía Joven*. Congresos Científicos de la Universidad de Murcia, Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de: <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/view/7121>
- Niño Amieva, A., (2010). Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas. *AdVersusS*, Universidad de Buenos Aires. Argentina. Volumen VIII, (19-20), pp. 64-80. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro19-20/adversus-online%2019-20.pdf>
- Rancière, J., (1995). *La Méésentente*, París: Galilée; (tr. esp.: El desacuerdo. Política y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996).
- Rancière, J., (2000). *La partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique éditions (tr. esp.: El reparto de lo sensible. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009)
- Rancière, J., (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París: Galilée; (tr. esp.: El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual SA, 2011)

--- (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

--- (2008) *Le Spectateur émancipé*, París: La Fabrique (tr. esp.: El espectador emancipado, Buenos Aires: Manantial, 2010).

--- (1987) *Le maître ignorant*, París: Librairie Arthème Fayard; (tr. Esp.: El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.

## 6. ANEXO: REGISTRO FOTOGRÁFICO

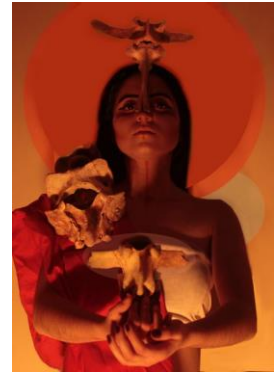
### 6.1 SOMÁTICA



GABRIEL ACEVEDO. Destas del rojo



RITA REGINELLI



MERCEDES MOLLI. Ekuæleteux



LORENA SAGARDOY. Neuter\_ni uno ni otro



NATALÍ MIRANDA. Doble cara



MATÍAS ROMERO. Curriculum Vitae



IVAR ISEA. Búsqueda



MILAGROS VALIENTE



EVELYN RENK. Expectativas y presión



ARIEL BORREGO. Forastero resiliente



MAGALÍ MEYNET. No estoy pintada



VALERIA GODINO. Dionisio

## 6.2 CONTRAVENCIÓN

### Cerveza Brahma



### Movistar



### Vino Toro



### Pedidos YA

