

HISTORICIDADES Y GEOGRAFICIDADES DE LA OBRA DE ARTE

Sergio Moyinedo - Marisa Brachet-Cota - Marina Panfili - Julia Cipriano -
Mercedes Savasta Alsina - Karina Casares - Carolina Couto - Maite
Doeswijk - Marcela Borrilli - Gerardo Sánchez Olguín
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

Lejos de cualquier posición esencialista, consideramos que la obra de arte es un *estado*, es decir, que la artisticidad de cualquier objeto no es una propiedad intrínseca de ese objeto sino un predicado que depende del sistema de relaciones bajo las que se encuentre eventualmente funcionando. Dicho de otra manera, la obra de arte se define en relación con un sistema narrativo complejo que determina su funcionamiento espacio-temporal.

La propuesta de esta presentación del equipo de investigación que está llevando adelante el proyecto “Arte y tiempo. Periodizaciones de la contemporaneidad en la historia de arte y la crítica del arte” (Área de Crítica de Arte / IUNA) es poner en discusión las nociones de “régimen de historicidad” (Hartog) y “régimen de geograficidad” (Besse). Estas nociones se presentan, en principio, como posibles herramientas para dar cuenta de los modos de configuración temporal y espacial de la obra de arte en la narrativa histórica del arte.

La ceguera del espectador

Cuando se habla acerca de los fenómenos artísticos, suele presentarse una confusión entre las actividades que definen la relación espectral y aquellas propias de una relación analítica. Una manera de salvar este obstáculo metodológico consiste en pensar en dos mundos posibles, aquel que habitan el espectador y el artista y aquel que habita el analista de las prácticas artísticas. Esta distinción entre mundos metaforiza, aquí, una distinción entre conjuntos de prácticas más o menos estabilizadas por un hábito social que determinan en cada caso comportamientos vinculados a los fenómenos artísticos. En ese sentido, lo que consideremos *obra de arte* va a ser diferente en el desplazamiento de uno a otro de esos mundos posibles. Tomemos por caso al espectador. En uno de esos mundos, la obra de arte consiste en una cosa cuya relación con el espectador está determinada por una práctica de lectura o consumo y que, por eso mismo, se inscribe en esquema de temporalidad irreversible de precesión de la obra sobre la actividad espectral. Desde luego, al habitante de este mundo esta relación de lectura con la obra de arte se le presenta indeterminada y, por lo tanto, a-histórica. Dicho de otro modo, el espectador, y esto es lo que lo hace espectador, no percibe la compleja red de reglas que organizan su relación con la obra, permaneciendo ciego a las determinaciones espacio-temporales que lo atraviesan en el momento de la relación artística.

Por su parte, el mundo habitado por el analista se define por un conjunto de prácticas de naturaleza diferente. El analista de los fenómenos artísticos tiene la posibilidad, inaccesible para el espectador, de ver desplegarse ante sus ojos el espesor histórico de la relación espectral. Si para el espectador la obra de arte

se reduce a los límites materiales de lo que se le presenta, para el analista la obra es un *estado*, cuya permanencia queda definida con referencia a una configuración espacio-temporal particular. A su vez, bajo la meta-observación analítica¹, el espectador deviene una figura que representa un conjunto de operaciones que determinan la lectura de la obra y que permanecían invisibles al espectador en el momento de consumo de la obra. El analista puede, entonces, debe más bien, dar cuenta de las determinaciones temporales y las determinaciones espaciales que regulan la circulación social de la obra² de arte.

Todos podemos habitar uno u otro de estos mundos, pero nunca los dos al mismo tiempo. Podemos, en un momento, ser espectadores, siguiendo comportamientos naturalizados por el hábito social que regulan la relación de lectura o consumo de la obra; y podemos, en otro momento, llevar adelante un trabajo de desnaturalización de esos comportamientos según los protocolos vigentes en las ciencias sociales. El espectador se encuentra bajo un régimen espacio-temporal que no puede percibir, y el trabajo del analista es estudiar ese régimen. Por su parte, el analista no puede percibir, en el momento en que lo actualiza, el régimen espacio-temporal que determina su propio trabajo analítico. Pero esa es otra ceguera, de la que no nos ocuparemos aquí.

Debe quedar clara aquí esta distinción entre dos modos de “estar” en el tiempo y en el espacio; el espectador es “arrastrado” por la corriente histórica mientras que el analista se “sale” de la historia, de la que habita el espectador, para poder describir su funcionamiento.

Temporalidad

La noción de *régimen de historicidad* propuesta por François Hartog debería, según el autor, “poner a la luz modos de relación con el tiempo: formas de la experiencia del tiempo, aquí y allá, hoy y ayer. Maneras de ser en el tiempo”³. El abordaje de estas distintas maneras de ser en el tiempo requiere la atención sobre los modos de articulación de las que Hartog considera como las categorías universales que organizan la experiencia del tiempo: *pasado - presente - futuro*

“¿De qué manera, según los lugares, los tiempos y las sociedades, estas categorías, a la vez de pensamiento y de acción, se ponen en funcionamiento y hacen posible y perceptible el despliegue de un orden del tiempo? ¿De qué presente, apuntando a qué pasado y a qué futuro, se trata aquí o allá, ayer u hoy? El análisis se focaliza por lo tanto sobre un más acá de la historia (como género o disciplina), pero toda historia (...) presupone, reenvía a, traduce, traiciona, magnifica o contradice una o unas experiencias del tiempo. Con el régimen de historicidad tocamos

¹ Para las diferentes posiciones de observación, ver Luhmann, Niklas. 2005. El arte de la sociedad. Mexico, Herder.

² Para la idea de circulación social de sentido, ver Verón, Eliseo. 1987. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires, Gedisa.

³ Hartog, François. 2003. Régimes d’historicité. Paris. Seuil. p. 20

una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historia son posibles y otros no.”⁴

Por otra parte, puede pensarse esta noción como de una doble naturaleza denotativa y heurística. Régimen de historicidad pensado como modo natural y universal en que las culturas organizan su relación con el tiempo, o como herramienta para el trabajo metahistórico. Reencontramos aquí la distinción entre los mundos del espectador y del analista: el espectador aparece sobredeterminado por un régimen de historicidad particular que organiza la configuración temporal de sus comportamientos, mientras que el analista asume la noción de régimen de historicidad como herramienta para describir los modos de articulación de pasado presente y futuro que configuran la temporalidad de la obra de arte y del espectador.

Trascendiendo la “modestia” heurística que Hartog atribuye a la noción, Christian Delacroix hace alusión a esa doble naturaleza según la cual

“... no es sólo una herramienta, designa también un objeto de estudio. (...) la noción de régimen de historicidad (...) se encuentra así en el punto de articulación entre metodología del historiador y ontología de la condición histórica.”⁵

El trabajo del metahistoriador es el de desnaturalizar los regímenes de historicidad que regulan el funcionamiento temporal que las sociedades, en diferentes momentos y lugares, viven como fundado en la naturaleza. El análisis de las representaciones temporales que las sociedades se dan de sí mismas implica la observación de los diferentes modos de articulación de las tres categorías temporales universales. Hartog presenta los casos de tres regímenes de historicidad que se diferencian por la manera en que se enfatiza la relación con el pasado, con el presente o con el futuro. El antiguo régimen de historicidad vinculado a la idea de la *historia magistra* que privilegia la relación con el pasado a partir de lo ejemplar; el régimen de historicidad propio de la modernidad en el que “la luz ya no proviene del pasado sino del futuro”⁶ y se abandona lo ejemplar en busca de lo único privilegiando el punto de vista del futuro; y, finalmente, un tercer régimen de historicidad al que denomina *presentismo*.

Esta secuencia de tres segmentos representativos de los correspondientes regímenes de historicidad resulta del análisis que lleva adelante Hartog sobre un corpus textual, es decir, sobre un conjunto de representaciones de la temporalidad que se presentan como diferentes por su manera de articular las tres categorías universales. Estos regímenes de historicidad constituyen períodos sucesivos de

⁴ Ibidem, p. 27

⁵ Delacroix, Chr. “Généalogie d’une notion”. En: Delacroix, Chr. – Dosse, F. – Garcia, P. 2009. *Historicités*. Paris. La Découverte. P. 32-33

⁶ Hartog, François. Op. cit. 111

larga estabilidad en su funcionamiento temporal. El último de ellos, el *presentismo*, constituye el régimen de historicidad que regula nuestra propia configuración temporal y al que vamos a prestar atención en nuestro intento de volver operativa la noción en el ámbito de la historia del arte.

Espacialidad

Jean-Marc Besse se propone transponer al ámbito de la geografía la noción de régimen de historicidad desarrollada por Hartog. En primer lugar, recupera la idea de "geograficidad"⁷. Como se dijo anteriormente de la idea de historicidad, Besse señala que la noción de geograficidad puede ser objeto de dos lecturas diferentes, epistemológica u ontológica, coincidiendo con la presentación que hace Éric Dardel de

"...la geograficidad de la existencia humana no solo como el fundamento último y necesario de los saberes geográficos, sino también como una dimensión constitutiva de la humanidad misma"⁸

Si volvemos a nuestra inicial distinción entre los dos mundos, aquel en el que habíamos ubicado al espectador y al artista correspondería a la dimensión ontológica de la geograficidad, en tanto dimensión constitutiva de la vida humana en relación con su territorialidad, dado que "...la presencia del ser humano en el mundo implica una *situación* y por lo tanto una *espacialización*"⁹. Esta dimensión pone en juego categorías que determinan el comportamiento espacial de las sociedades:

"La geograficidad del ser humano no es otra cosa que (el) movimiento que se tiende entre un Aquí y un Allá presentados por Dardel como un suerte de *a priori* fundamentales de toda existencia humana cualquiera que sea. El Aquí y el Allá forman la estructura donde se origina el espacio geográfico. La geograficidad humana no es otra cosa que la presencia y el poder de esta estructura en la organización de la vida humana, individual y colectiva."¹⁰

Así, nuestros comportamientos se encuentran determinados por operaciones de espacialización que, desde luego, permanecen invisibles a quienes las actualizan.

⁷ Besse, J-M. "Remaques sur la géographicité. Généalogie du mot, enjeux épistemologiques et historiographiques". En: Delacroix, Chr. – Dosse, F. – Garcia, P. 2009. *Historicités*. Paris. La Découverte. p. 285

⁸ *Ibidem* p.289

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem* p. 292

Pero, de igual manera a como lo hemos visto respecto de los procesos de temporalización, existe la posibilidad de observación de esas operaciones que constituyen la geograficidad de las prácticas sociales. La dimensión epistemológica de la que habla Besse reside en la posibilidad de establecer una posición de metaobservación y dar cuenta de los procesos de espacialización de las sociedades humanas que permanecen necesariamente invisibles a aquellos cuyas prácticas determinan.

La noción de *régimen de geograficidad* presentada por Besse articula, por lo tanto y al igual que la de régimen de historicidad, su estatuto de objeto de estudio y su validez heurística. Según este autor la condición de operatividad de esta transposición depende de la posibilidad de la existencia efectiva de diferentes modos de organización de la experiencia espacial, “de varios tipos de relaciones entre el hombre y el espacio, de varias maneras de pensar y de vivir social y culturalmente el espacio.”¹¹; y de la posibilidad de establecer una serie de elementos constitutivos de la experiencia espacial (equivalentes a la tres categorías universales de la temporalidad, *pasado – presente – futuro*, presentadas por Hartog) cuya combinatoria determine diferentes regímenes de geograficidad. Las categorías propuestas por Besse a modo de hipótesis son: *separación – orientación – inclusión – dimensión*, y los diferentes modos de relación entre estas categorías definiría los diferentes regímenes de geograficidad. Desde su posición meta-geográfica, Besse observa una transformación de los marcos espacio-temporales de la experiencia humana en los primeros años del siglo XX. Esta observación pone de relieve dos ideas que se hacen presentes en el discurso geográfico de esa época: la noción de un mundo finito o empequeñecido y la concepción de un mundo unificado, homogeneizado

“... el desarrollo irrefrenable del tema del estrechamiento del mundo, en el curso del siglo XIX y luego del XX, señala la instalación de un espacio mental totalmente diferente en cuyo interior los saberes geográficos deberán ejercerse: el espacio de la globalidad y de la unidad terrestres.”¹²

Queda planteada así, de manera similar a como lo vimos con respecto de la noción de régimen de historicidad, la posibilidad de un análisis metageográfico que de cuenta de los modos en que se definen para las distintas épocas y lugares la relación entre el hombre y el espacio. El valor heurístico de ambas nociones se apoya en el análisis de las representaciones que las sociedades hacen de sí mismas en diferentes momentos de la historia. Para poner a prueba la viabilidad del valor metodológico de estas dos nociones en el estudio de los fenómenos artísticos, nos ubicaremos en la metaposición de observación propia de cualquier analista para intentar dar cuenta de los procesos que determinan el funcionamiento espacio-temporal del mundo en el que cohabitan artista, obra y espectador.

¹¹ *Ibíd*em p. 294

¹² *Ibíd*em p. 299

Historia y geografía del arte posmoderno

Cualquier análisis de los regímenes de historicidad o geograficidad tiene por objeto un conjunto de representaciones del mundo. En nuestro caso, representaciones de la historia del arte bajo la forma de un esquema de periodización. El esquema de periodización elegido articula, como en la mayoría de las periodizaciones de la historia del arte, referencias cronológicas y estilísticas.

En su libro *Radicante*, Nicolas Bourriaud presenta un esquema de periodización conformado por tres segmentos consecutivos: modernidad – posmodernidad – altermodernidad. Podemos asociar a cada uno de esos segmentos con un régimen de historicidad particular, esto nos llevaría a pensar que la secuencia terminológica *modernidad - posmodernidad – altermodernidad* representa un cambio en el modo de configuración temporal de la obra de arte. En términos más generales, cada término periodizador no sólo indica el comienzo y el fin de un período temporal sino también un modo de ser de la obra de arte. A cada segmento corresponde un conjunto de operaciones técnicas, genéricas y/o estilísticas que definen un funcionamiento del mundo del arte, y el paso de uno a otro período presupone un cambio en las prácticas tanto productivas como espectatoriales así como en los modos de manifestación de la obra de arte. Según este esquema, no sólo debemos hablar de obras modernas, posmodernas y altermodernas, sino también de artistas y espectadores modernos, posmodernos y altermodernos. Bourriaud dedica su libro a la *altermodernidad*. La fundamentación de su hipótesis acerca del surgimiento de este nuevo momento del arte lo lleva a distinguir la altermodernidad de los modos anteriores de la productividad artística. Para establecer esa distinción recurre a series metafóricas que representan esos cambios de configuración de la circulación artística.

En la secuencia metafórica elegida, Bourriaud describe comportamientos representativos de cada segmento a partir de referencias “automovilísticas”:

“Cuando el motor modernista se apagó, al final de los años 70, muchos decretaron el fin del movimiento en sí. Los posmodernos comenzaron a dar vueltas alrededor del vehículo, desarmaron su mecánica, lo redujeron a piezas de recambio, teorizaron la avería, antes de pasearse por los alrededores y anunciar que cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección. Los artistas de los que hablamos aquí quieren quedarse dentro del coche, seguir en la dirección que fue la de la modernidad –pero hacer funcionar su vehículo según los accidentes del terreno con que se encuentran y con otro combustible...”¹³

La modernidad representada por el automóvil en movimiento, la posmodernidad por el automóvil detenido y la altermodernidad por el

¹³ Bourriaud, N. *Radicante*. 2009. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. P. 106

automóvil nuevamente en movimiento. La idea de modernidad como un automóvil lanzado en un movimiento unidireccional es un esquema de representación de la modernidad bastante usual y se corresponde con el régimen de historicidad moderno tal como lo describe Hartog, es decir, privilegiando el punto de vista del futuro por sobre las otras dos dimensiones temporales. En el otro extremo de la secuencia, la altermodernidad propuesta por Bourriaud recupera la direccionalidad moderna perdida durante los devaneos propios de la posmodernidad, los artistas altermodernos recuperan el movimiento y la direccionalidad aunque no en los mismo términos de la modernidad de la que Bourriaud supone son una continuación. En el medio, un segmento temporal representado por la ausencia de un destino, el automóvil se detuvo y nadie se propuso ponerlo nuevamente en marcha: el colmo de la autorreferencialidad. Abandonados por el último impulso de la modernidad al costado del camino, los posmodernos viven un presente continuo, el movimiento se detuvo y con él la búsqueda de lo único. La temporalidad correspondiente a esta representación que hace Bourriaud de la posmodernidad puede ser descripta bajo el régimen de historicidad denominado por Hartog como *presentismo* y que corresponde a la salida de los tiempos modernos:

”...el engendramiento del tiempo histórico parece como suspendido. De allí esta experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que busca a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Todo sucede como si no hubiese más que presente, una suerte de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo. (...) Es este momento y esta experiencia contemporánea lo que denomino como presentismo.”¹⁴

A partir de cierto momento –Hartog elige como fecha paradigmática 1989- comienza una época en la que prevalece la relación con el presente, el proyecto moderno se desvanece como la ilusión que siempre fue, los artistas posmodernos ya no miran al futuro y pierden toda referencia maestra que les indique un camino a seguir. O, mejor dicho, pueden quedarse por ahí o retomar el movimiento en la dirección que mejor les parezca abandonando los restos del automóvil de la modernidad. Esta posibilidad de tomar múltiples direcciones se relaciona con una hipótesis de Hartog –cercana a muchas otras teorías sobre la posmodernidad- acerca de un presente hecho de formulaciones locales, sectoriales o disciplinares, lejos de una expresión unificada; lo que lo lleva a preguntarse si “...la dispersión o simplemente una multiplicidad de diferentes regímenes de historicidad serían un rasgo constitutivo y distintivo de nuestro presente”¹⁵.

Por otra parte, la imagen del devaneo posmoderno alrededor del vehículo detenido de la modernidad, podría llevarnos a pensar también en la salida

¹⁴ Hartog, F. Op. cit. 28

¹⁵ Hartog, F. Op. cit. p.208

de un modo de configuración espacial, el propio de la modernidad, y la entrada en un nuevo modo de configuración espacial de la experiencia artística. La secuencia de temporalidades representada por la periodización de Bourriaud implica necesariamente su articulación espacial. Si pensamos en la noción de régimen de geograficidad, podríamos extender su uso al abordaje de esos cambios de espacialidad en el pasaje de uno a otro segmento periodizador. En el caso específico de la metáfora automovilística, vemos como se alteran por lo menos dos de las categorías determinantes de la configuración espacial: la de *separación* y la de *orientación*. El relato posmoderno reconfigura las relaciones de espacialidad, las dimensiones de separación y de orientación se ven desarmadas con respecto al modo de organización moderno del espacio. Podemos apropiarnos aquí el término *dispersión* citado más arriba y utilizado por Hartog en su descripción de las formas de la temporalidad contemporánea. ¿Sería posible postular una condición de la espacialidad posmoderna consecuente con la idea de *presentismo*? En un primer momento de la metáfora podríamos pensar en una operación espacial consecuente con la idea de un presente continuo, algo así como un *aquí* perpetuo, la detención de todo movimiento que desarma las relaciones de separación (Aquí/Allá) y de orientación (“dispuesto hacia”¹⁶) que venían definiendo la modernidad. En un segundo momento, encontramos un movimiento pero que ya no posee la dirección maestra que definía la espacialidad moderna. Esta dispersión, representada por la idea de que “...cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección”, representa un cambio en las relaciones de orientación cuya potencial multiplicación nos llevarían a preguntarnos a su vez si la situación espacial de la contemporaneidad podría definirse, siguiendo de Hartog, por una multiplicidad de regímenes de geograficidad, una época que asume espacios “hojaldrados, imbricados, desfasados, cada uno a su propio ritmo”¹⁷, que definen la condición posmoderna de la espacialidad. Desde luego, los indicadores de espacialidad presentes en la metáfora elegida no agota ni mucho menos la extensa representación de la geograficidad del arte propone Bourriaud en su libro, pero esos pocos indicadores nos sirven como punto de partida para poner a prueba las posibilidades de la noción de régimen de geograficidad en el análisis de los fenómenos artísticos.

Aquí termina la comparación, Bourriaud continúa la metáfora según un programa de recuperación de ciertas características temporales y espaciales propias de la modernidad que dará forma a un nuevo segmento en la periodización de la historia del arte.

Cierre

Cada uno de nosotros y todos a la vez, vivimos atravesados por los regímenes de historicidad y de geograficidad que corresponden a la época y al lugar en que nos encontramos. No es diferente para los habitantes del mundo del arte, artista y espectador se configuran espacio-temporalmente según los regímenes bajo los que le toque vivir su relación artística. La

¹⁶ Besse, J-M. Op. cit. p. 295

¹⁷ Hartog, F. Op. cit. p. 26 Refiriéndose a la “pluralidad del tiempo social” postulada por Braudel.

propuesta de este trabajo privilegió la dimensión heurística o metodológica de las nociones de régimen de historicidad y de régimen de geograficidad, es decir, su posible valor para desarrollar futuras representaciones metahistóricas y metageográficas del arte.