



-EL OBJETO Y LA MEMORIA-

Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales
..El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro.



GABRIELA PAZ GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Memoria para optar al título de Diseñador Teatral

Profesor Guía: Mauricio Barría Jara

Santiago de Chile, octubre 2016.

A todos los que han estado presentes...

INDICE



INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1: MEMORIA Y OBJETUALIDAD.....	19
1.1 Conceptos de la Memoria.....	20
1.1.1 Memoria y Olvido.....	23
1.1.2 Memoria y tiempo. Pasado, presente, futuro.....	25
1.1.3 Memoria y Continuidad/Identidad.....	27
1.1.4 Memoria Colectiva.....	32
1.1.5 Memoria y cotidianeidad.....	36
1.2 La Memoria como motivo en las Artes Contemporáneas.....	39
1.2.1 Memoria e Historia.....	44
1.2.2 Arte Mnémico o de Archivo.....	47
1.2.3 Recursos Visuales para referir a la memoria.....	50

1.3	La Objetualidad como contenedora y portadora de Memoria.....	56
1.3.1	Objeto y Memoria.....	58
1.3.2	Objeto y Tiempo.....	60
1.3.3	Objeto y Sujeto.....	63
1.4	Objeto, arte y memoria.....	67
1.4.1	Arte y vida: objetos-sujetos v/s objetos-objetos.....	70
1.4.2	Objeto, artista y espectador.....	73
1.4.3	El objeto como elemento narrativo en las Artes Contemporáneas.....	76
1.4.3.1	Operaciones en las Artes Visuales Contemporáneas que a través de la Objetualidad trabajen el concepto de Memoria.....	79
1.4.3.2	Operaciones en las Artes Escénicas contemporáneas, que a través de la Objetualidad trabajen el concepto de Memoria.....	89
CAPÍTULO 2: SOBRE ALEGORÍA.....		102
2.1	Identificación de Operaciones Alegóricas y sus vínculos a la memoria.....	106
2.1.1	Alegoría, recuerdo y fragmento.....	106
2.1.2	Alegoría y tiempo.....	109
2.1.3	Alegoría y superficie.....	111

2.1.4	Alegoría, escritura y lectura.....	114
2.1.5	Alegoría y modernidad.....	116
2.1.6	Alegoría, ruina y melancolía.....	119
2.1.7	Alegoría, alegorista y arte.....	120
CAPÍTULO 3: APLICACIÓN DE MARCO TEÓRICO.....		131
3.1	Análisis de obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.....	133
3.1.1	Consideraciones sobre su estructura y dramaturgia.	
	Una narrativa a partir del trabajo de fragmento.....	137
3.1.2	El Diseño Escénico en "Les Éphémères". Un fiel reflejo de su narrativa alegórica.....	145
3.1.2.1	Espacialidad. Una articulación alegórica en movimiento.....	152
3.1.2.2	Objetualidad. Reconciliación alegórica.....	167
CONCLUSIÓN.....		179
BIBLIOGRAFÍA.....		188
INDICE IMÁGENES PORTADAS.....		197

INTRODUCCIÓN



El camino de esta memoria se inicia bajo las inquietudes e intereses que se desprenden principalmente de los conceptos de Memoria y Objetualidad. Específicamente de la relación que pueda trazarse entre ellos.

Al notar en mi vida personal, una clara tendencia a lo objetual y a la carga afectiva y narrativa inevitable que ellos me evocan, a la profunda necesidad de "hacer" memoria en medio de un momento histórico en que amenaza constantemente con desaparecer, y los objetos por lo mismo, pese a cumplir un rol muchas veces protagónico resultan cada vez más desechables, me descubro también como creadora, en una constante inclinación hacia preservar dicho vínculo y a indagar en visualidades que reúnan ambos componentes.

Hay, indudablemente una nostalgia que se desprende de dicha interacción, y que nos reúne como seres humanos en torno a lo que pareciera ser muy sencillo; nuestra vida personal y cotidiana, que pareciera no ser más que una construcción de memorias.

Al ser el arte, un fiel reflejo de la realidad de su tiempo, es que se me vuelve aún más interesante conocer cómo es que el arte puede hacerse cargo de esta relación, de la vida misma al fin y al cabo, de la vida traducida en objetos, y con ello identificar las operaciones de las cuales se sirven artistas para llevarlas a cabo, no solo de las artes visuales en general, sino que también específicamente de las artes escénicas. Siendo para esto, sin lugar a dudas, el objeto un perfecto aliado para dichos fines, ya que me brinda un universo rico e inmenso en posibilidades narrativas, como también y sobre todo, un lugar central y un perfecto punto de encuentro entre el arte, la vida y la memoria, la tridimensionalidad, la espacialidad y la presencia. Y es que como menciono anteriormente, los objetos han acompañado siempre de una u otra manera al ser humano en su memoria e historia, y en su condición de eternos testigos y

portadores, las artes se han servido también de ellos, como lo hago yo también en esta oportunidad para encontrar a través de sus posibilidades, usos, operaciones y reflexiones, herramientas para poner a disposición de posibles autorías y narrativas visuales.

Esto último, se convierte entonces en el motor de esta investigación, en pos de comprender y despejar, la pregunta principal de esta memoria: cómo es que dichas operaciones y percepciones pueden convertirse en herramientas que aporten en específico al Diseñador Escénico y a sus propias narrativas y metodologías de creación. Y así, despejar junto a ello y en su transcurso, interrogantes como, ¿Cómo se vuelve inevitable el vínculo a nuestro pasado e identificación presentes en objetos personales aún en una obra de arte?, ¿es posible alejarnos del vínculo memoria-objeto a la hora de enfrentar una obra con dichas características?, ¿es posible desprendernos de dicha dualidad a la hora de crear utilizando objetos de la vida cotidiana?, ¿Cómo es que se sirven algunos artistas, conscientes o no, de dicha condición para acercar e interpelar al espectador y hablar de memoria?, ¿existen operaciones artísticas que a través de metodologías particulares lo lleven a cabo?, ¿Puede traducirse esto en una estética

particular?, ¿Cómo se aplica esto en las artes escénicas?, ¿Cómo es que al ser utilizados en un montaje escénico interactúan con la vida misma generando así, por ejemplo, un importante cruce temporal?.

Cabe señalar, que en un inicio, dicha investigación se vería fuertemente atravesada por las artes visuales instalativas a modo de ejemplo y de puesta en tensión y comparación hacia el trabajo de espacialidad dentro de la escena, pero sin embargo, al ir sumándose herramientas y experiencias en el camino, como lo fue un viaje que tuve la oportunidad de realizar al Théâtre du Soleil, París-Francia, en Octubre del 2014, es que sufre un pequeño y enriquecedor vuelco, dejando de ser entonces necesario dicho enfoque preliminar, y brindándome así la posibilidad de profundizar de lleno en el campo de las artes escénicas, de su visualidad y de las posibilidades que otorguen en dicha compañía en particular, los conceptos y herramientas que darán forma a esta investigación.

Para esto, el recorrido de esta memoria, bajo el diseño de una metodología más bien descriptiva e interpretativa, se inicia en un primer capítulo destinado a la recopilación de conceptos en torno a la Memoria y Objetualidad, siendo éstos a su vez analizados tanto en las artes visuales, como en las artes escénicas del periodo contemporáneo a modo de obtener una panorámica general creativa de la problemática en cuestión. Periodo el cual cabe destacar, busca instalarse como un recorte temporal¹ específico con el fin de concentrar y facilitar la mirada del estudio.

Posteriormente, me sirvo a modo instrumental, del concepto de Alegoría desprendido en específico de lecturas e interpretaciones ya realizadas por distintos autores² a cerca del

¹Es de suma importancia dejar en claro que no se pretende adoptar este período como la cuna del surgimiento de operaciones específicas que reúnen memoria y objetualidad, ni adoptar una mirada historicista del tema, sino que más bien realizar un recorte temporal para hacer más acotado y esclarecedor el objeto de estudio. ¿Por qué el período contemporáneo? por parecerme más cercano en temporalidad y en intereses.

² Autores como Luis Ignacio García, Lucía Olivan Santaliestra, Craig Owens, entre otros, quienes me brindan la posibilidad de acercarme a conceptos de Walter Benjamin desde una vinculación y mirada ya inclinada hacia el trabajo de memoria y/u objetualidad, razón gestacional del desarrollo de dicho capítulo en búsqueda de la detección de herramientas y operaciones aplicadas, y no así el llevar a discusión ni buscar nuevos planteamientos de dichas lecturas.

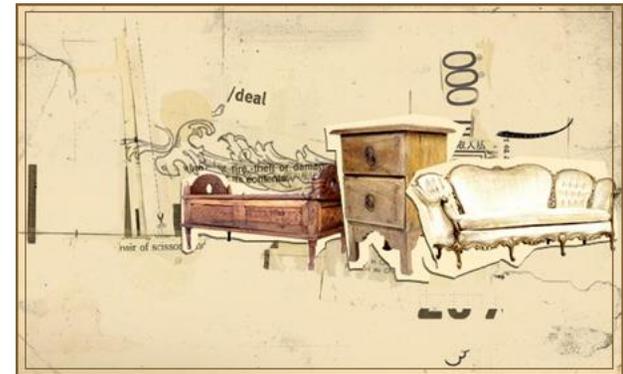
trabajo de Walter Benjamin específicamente, en los cuales, siempre y sólo desde una perspectiva instrumental, buscaré identificar operaciones visuales concretas y acotadas que trabajen en específico la memoria a través de la objetualidad, los cuales a su vez, al ya apuntar directamente al arte y a las metodologías de creación artística, nos ubicaran en un lugar privilegiado para concluir el marco teórico y posteriormente aplicarlo, con la mirada y el traspaso claro hacia las artes escénicas, más en específico aún, a la visualidad desarrollada en su trabajo espacial y de objeto.

Dicho traspaso y aplicación se lleva a cabo específicamente mediante el análisis del montaje "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil creada en el año 2006, el cual, como menciono anteriormente, se hizo presente en medio de este camino de investigación, precisamente mediante un viaje de Investigación Artística que realicé para observar, inserta en sus dinámicas internas de trabajo, las metodologías de creación y en específico el rol del Diseñador Teatral en dinámicas de creación colectivas, las cuales para mi sorpresa carecen actualmente de dicha figura. Dicha investigación dio forma a una Bitácora de viaje titulada "Viaje hacia el centro

del sol, una mirada desde el diseño escénico", y que como explico a continuación, se convirtió en una fuente y herramienta importantísima de análisis para esta memoria.

Al estar ahí, comenzaron como era de esperar y como mi intuición percibía al partir, a entrelazarse con dicha experiencia las interrogantes que dan forma a este proyecto. Mediante la observación diaria, potencial colaboración y recopilación de testimonios se presentó ante mi dicho montaje -"*Les Éphémères*"-, a modo de recuerdo entre los presentes, ya que era Macbeth la obra que habitaba en ese entonces ese lugar. De esta manera, pude indagar en dicho montaje, en conversaciones sostenidas con uno de los líderes visuales y actor de ese proceso, Serge Nicolai, y noto inmediatamente la profunda y compleja relación de esa obra con el trabajo que venía investigando sobre memoria y objetualidad. Así, dicha experiencia y mi Bitácora de Viaje en particular, se suman a este camino y vienen a enriquecer enormemente los resultados personales esperados, ya que me brindan un punto de partida importantísimo y una ventaja desde la honestidad por así decirlo, respecto al análisis que desarrollo en el último capítulo.

La invitación es, por lo tanto, en una primera instancia, a indagar en nuestra intimidad como personas y seres sociales, en nuestros vínculos y asociaciones íntimas, para junto a ello, ir comprendiendo la estrecha relación que existe con el arte y la enriquecedora aplicación que de ello se desprende hacia las artes escénicas.



MEMORIA Y OBJETUALIDAD

CAPÍTULO 1

1.1 Conceptos de la Memoria

Hablar de Memoria resulta tan cercano y familiar como hablar de nosotros mismos. Es un término que involucra recuerdos y olvidos, emociones y saberes y que por lo tanto nos acompaña durante toda nuestra existencia y que por lo demás es construido por cada individuo a medida que ésta transcurre. En él convergen términos como identidad, recuerdo, olvido, tiempo y espacio, solo por mencionar algunos, y son innumerables los autores que han dedicado gran parte de su vida y estudios a profundizar en ellos, clasificarlos y conceptualizarlos, que como veremos más adelante, y desde cierto punto de vista, dicha lógica de orden responde más bien a la manera de operar que tiene la historia más que la memoria, pero que sin duda nos es de gran ayuda para ordenar y comprenderlos de mejor manera.

Podríamos decir que en estos tiempos, en pleno siglo XXI, es en donde encontramos un escenario propicio³ para referirnos a la memoria, y con esto, a su relación con el pasado y el olvido. Pues hoy la mirada se vuelve más bien al futuro y los acontecimientos muchas veces se viven a velocidades en que se van convirtiendo en desechos instantáneos, generando más bien una sociedad desacralizada en donde la valoración de lo nuevo está por sobre lo antiguo, lo joven sobre lo viejo, el porvenir sobre el pasado y en donde se critican los grandes relatos y las identidades fijas. Esto en respuesta gran parte a la informática, la multimedia y la masificación, las cuales al co-existir con tanta información, favorecen al olvido y reemplazan además el culto a los orígenes por un presente incierto y moderno, y en donde el individualismo predomina por sobre los encuentros⁴.

³ Lo cual no implica que otro periodo no lo sea ni mucho menos que sea su exclusividad, pero es éste el que me contiene como testigo presencial y creadora en formación.

⁴ Se refieren a esta idea RIOUX, JEAN-PIERRE en su texto La Memoria Colectiva y NORA PIERRE en Entre Memoria e Historia: la problemática de los lugares.

Al situarnos en este escenario, que podríamos denominar "memoria en crisis", es que comprendemos la acentuación en temas relacionados con la memoria, ya que su existencia "está ligada al sentimiento mismo de su pérdida"⁵, y en donde, casi por oposición y por temor al olvido surge la necesidad imperante de reinterpretar y redefinir la identidad grupal e individual; pues "lo que hace que una persona sea la misma a lo largo de la vida es la acumulación de memorias que lleva consigo"⁶, y lo mismo sucede con un grupo. Pero paradójicamente y como veremos a continuación, la dupla memoria-olvido es tan necesaria como inevitable.

⁵ NORA, PIERRE. Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares: p.9

⁶ GRAYLING, ANTHONY En: MENDOZA GARCÍA, JORGE. El transcurrir de la memoria colectiva: la identidad: p. 2

1.1.1 Memoria y Olvido

Tal como dice la autora Adela Beatriz Kohan en base a Aristóteles y a los puntos de partida para elaborar sus teorías sobre Memoria y Reminiscencia: "Se mantiene vivo lo que no se olvida". Esto nos lleva a comprender que estas fuerzas antagónicas co-dependen una de la otra y más aún, que pueden comprenderse desde ambas partes: vale decir, comprender a la memoria en relación al olvido y a su vez al olvido en relación a la memoria, lo cual llevado a la interpretación de memoria-existencia-vida y olvido-ausencia-muerte, comprendemos finalmente al olvido como presencia de la ausencia.

Es importante considerar entonces al olvido como una dimensión llena y no vacía; pues por muy redundante que suene, no podría existir sin la existencia de algo que olvidar. Es por

esto que diremos que el olvido "remite siempre a una huella"⁷ o bien que "solo hay olvido donde hubo huella"⁸ y que por lo tanto conservar las huellas combate al olvido. Por otra parte, el olvido es tan importante como recordar; tienen como fin común el desarrollo y salud de la vida y como dice Paul Ricoeur en su texto sobre Memoria y Olvido: "Una memoria sin lagunas sería para la conciencia despierta un peso insoportable"⁹.

Consideraremos entonces "huella" como una puerta de acceso y parte indispensable de la memoria, y entenderemos por ella todo elemento, lugar, objeto y sentido que como rastro de nuestro pasado nos vincule a él, ya sea de manera individual o grupal. Idea que desarrollaremos más adelante y que evaluaremos su aplicación, como ya mencionamos anteriormente, al arte contemporáneo.

⁷ SOFÍA, POLIVANOFF. Historia, Olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida. P. 8

⁸ VERGARA ANDERSON, LUIS. El anhelo de una mirada reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado: p. 9.

⁹ RICOEUR, PAUL. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido

1.1.2 Memoria y tiempo. Pasado, presente, futuro.

Al considerar entonces "huella" como parte indispensable de la memoria que nos vincula con nuestro pasado, es que concluiremos a modo de síntesis: sin pasado no hay huella y sin huella no hay memoria. Pasado que en su momento es presente efímero, el cual va dejando una huella en la memoria y que por lo tanto estas huellas, señales o marcas "se encuentran presentes en la medida en que alguien o algo la ha dejado"¹⁰. Son, en conclusión, signo del paso de un acontecimiento.

Son precisamente estas huellas, estos signos, los que son sometidos por nosotros a un proceso y mecanismo de re-interpretación personal o grupal al momento de recordar y acercarnos a la intimidad de nuestra memoria, y los cuales van dialogando con nuestro

¹⁰ *Ibíd.* p. 12.

presente y porque no, con nuestro futuro; pues recordar es una "constante reinterpretación del pasado en un ahora"¹¹.

Por lo que podríamos decir que el acto de recordar está intrínsecamente ligado al acto de adquirir, almacenar, recuperar, seleccionar y re-interpretar y que de éstos, debido al constante cambio de contexto y movimiento al cual estamos sometidos, se obtienen significados diferentes cada vez, los cuales no necesariamente responden a un fiel reflejo de lo real; cómo podemos ver en la definición de Recuerdo de Maurice Halbwachs en su texto "Memoria Colectiva y Memoria Histórica": "Recordar es una re-construcción del pasado con ayuda de datos tomados prestados al presente y preparada además, por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores de donde la imagen de antaño ha salido ya muy alterada"¹².

¹¹ RAMOS, DAVID. La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes: p. 2.

¹²Refiere a esta idea también RAMOS, DAVID. En: La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes.

Es importante mencionar también que dicha re-construcción en la que se basa el acto de recordar busca preservar los restos del pasado y en donde, agregaría Walter Benjamin¹³, dicha dimensión quiebra la linealidad del tiempo para abrirse y hacer confluir pasado, presente y futuro.

1.1.3 Memoria y Continuidad/Identidad

A medida que re-interpretamos nuestro pasado podríamos decir que vamos conformando infinitas narraciones del mismo, las cuales son básicamente múltiples versiones que ayudan a redefinir constantemente la identidad a partir del presente. Es para esta conformación de identidad que se hace indispensable el concepto de Continuidad en el tiempo, continuidad que

¹³ PINILLA, R., y RABE, A. M. Los espacios de la Memoria en la obra de Walter Benjamín. p. 2.

otorga la memoria entre pasado, presente y futuro. Es la memoria entonces el vínculo fundamental con el pasado y el sistema de orientación básico en el tiempo¹⁴; la memoria es la interpretación del pasado en el presente para el futuro, lo cual, dicho de otra manera, "el presente y el futuro están contenidos en el pasado"¹⁵.

Dicha capacidad de continuidad que otorga la memoria es lo que le brinda unidad y continuidad a nuestra realidad: une la realidad del fragmento -característico de nuestra manera de almacenar los recuerdos- en tiempo y espacio, y esto a su vez, nos brinda el soporte de la unidad e identidad personal: somos en definitiva la sumatoria de nuestros recuerdos, los cuales nos dan el sentido privado y continuo del "yo" · Cambiar de memoria es cambiar de identidad.

¹⁴ Refiere RICOEUR, PAUL En: La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. p. 3.

¹⁵ GUACH, ANA MARÍA. Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. p. 17.

La memoria por lo tanto tiene como función cohesionar y formar la identidad, darle sentido a nuestra existencia, unificar el mundo y nuestra vida.

Somos Identidad y Memoria. Pues no es coincidencia que cada vez que un individuo o una sociedad está en crisis, se vuelva relevante la identidad, y por lo tanto el voltearse hacia al pasado para encontrar en él el sentido de su existencia actual: surge la necesidad de recordar para construir nuestra identidad y alimentar una visión de futuro. Razón por la cual Humberto Eco en el texto de Jorge Mendoza García "El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad" afirma: "cuando se pierde la memoria se pierde la identidad". Identidad en la que se entremezclan memorias autobiográficas y sociales; pues no radica solo en la autoimagen ni en el reconocimiento personal, sino en el sentido de pertenencia a una identidad mayor a nosotros: la colectividad, la sociedad. Por lo tanto, diremos que la identidad rebasa los límites de la individualidad y del presente: "Su (la) historia muestra su identidad y es, a la vez, su

identidad"¹⁶, después de todo "si se pierde el principio termina por perderse el rumbo"¹⁷, principio que inevitablemente está enmarcado en lo colectivo y que al considerarlo de dicha manera, la memoria y la identidad también lo están. Por lo que diremos que "la identidad personal no es sino (en parte) fruto de la identidad colectiva"¹⁸.

Por otra parte "el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de pertenencia"¹⁹ el cual se mantiene gracias a acontecimientos, personas, lugares y objetos que refuerzan los marcos sociales a partir de diferencias y similitudes con otros; pues "la identidad se arraiga en la conciencia que los partícipes de una comunidad tienen con respecto a un pasado común, sea por experiencia o significación: hay un "nosotros"²⁰.

¹⁶ RAMOS. En: MENDOZA GARCÍA, JORGE. El transcurrir de la memoria colectiva: la identidad: p.3

¹⁷ MENDOZA GARCÍA, JORGE. El transcurrir de la memoria colectiva: la identidad: p.3

¹⁸ *Ibid.* p. 5.

¹⁹ JELIN, ELIZABETH. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?: p.7

²⁰ MENDOZA GARCÍA, JORGE. El transcurrir de la memoria colectiva: la identidad: p.2

1.1.4 Memoria Colectiva

Como se expuso anteriormente, la memoria contempla instancias tanto individuales como colectivas y delimitar sus márgenes no es tarea fácil; pues como plantea Maurice Halbwachs²¹ existe una eterna tensión entre lo individual y lo social, pero que bajo su punto de vista se reúnen en una sola memoria colectiva producto de una articulación social: cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, el cual se transforma de acuerdo al lugar que como individuo ocupo y según las relaciones que establezco con otros medios sociales²².

²¹ En: VERGARA ANDERSON, LUIS. El anhelo de una memoria reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado: p. 5

²² Refiere HALWBACHS, MAURICE. En: RAMOS, DAVID. La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes.

En esta oportunidad no se busca establecer la distinción entre ambas esferas de comprensión sobre la memoria, sino más bien exponer la existencia y co-existencia de ambas dimensiones y tener en consideración el constante diálogo y retroalimentación presente entre ellas: sabernos seres con memoria e identidad, pertenecientes a una matriz grupal, dentro de la cual interactúan en un flujo constante y entretelado las memorias compartidas y en donde "los recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas"²³ y éstas últimas a su vez actúan como contenedoras en tiempo y espacio de las experiencias individuales, las cuales se enriquecen producto de dicha interacción y otorgan el sentido a lo social. En definitiva, retomando términos como tiempo y continuidad, y como afirma Paul Ricoeur²⁴ el pasado está ligado al futuro y el hacer memoria implica un dialogo entre ambas, desde un presente vivo en donde convergen la memoria individual y colectiva. Dicha acción de hacer memoria nos

²³ RICOEUR, PAUL. En: JELIN, ELIZABETH. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? p. 4

²⁴ En: VERGARA ANDERSON, LUIS. El anhelo de una memoria reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado.

remite también al concepto de re-construcción -en este caso de memoria colectiva- y el cual garantiza una Continuidad Social²⁵.

Teniendo en cuenta entonces que de considerar la memoria individual como "independiente" a la colectiva, esta última actúa más bien de contenedora y patrón de conducta y en donde la Identificación juega un rol fundamental para con los individuos que la conforman. Es más bien una identificación que se efectúa entre memorias que viene a relacionarnos directamente con nuestro pasado: "para que la memoria de los otros refuerce y complete la nuestra hace falta que los recuerdos de esos grupos estén en relación con los hechos de mi pasado"²⁶. Este sentimiento de identificación colinda y desemboca en un sentido de pertenencia, el cual nace y busca existir desde el momento en que nos reconocemos como seres sociales pertenecientes a cierto grupo humano, ya que los individuos articulamos la memoria en función de la

²⁵ Concepto de RAMOS, DAVIS. En: La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes: p. 4.

²⁶ HALBWACHS, MAURICE. Memoria colectiva y Memoria Histórica: p. 3.

pertenencia a una familia, una religión o una clase social determinada, y las cuales se rigen bajo ciertas lógicas y leyes culturales; la memoria colectiva actúa como mediadora entre la cultura e identidad de un grupo.

Esta pertenencia, al igual que la identificación, apunta directamente a nuestra memoria y experiencia personal que vienen a reconocerse y a activarse gracias a estímulos y detonantes externos²⁷ de una memoria colectiva contenedora y mayor, y que se rige básicamente por un cuadro de semejanzas²⁸, ya que de esta manera conserva la continuidad indispensable para la construcción de identidad: "la memoria se interesa en lo que permanece, en lo semejante y, al interesarse en ello, la memoria colectiva plantea su continuidad e identidad: "en el momento en que considera su pasado, el grupo siente claramente que ha seguido siendo el mismo

²⁷ "entendido esto, la memoria individual se muestra entonces, como una versión de lo colectivo, donde el otro y el grupo social aparecen como detonantes para que los recuerdos "internos" aparezcan". RAMOS, DAVID. La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes. p.8.

²⁸ Definición de HALBWACHS, MAURICE En: Memoria colectiva y Memoria Histórica. p.11.

y toma conciencia de su identidad a través del tiempo. (Y es que el grupo) vive primero y sobre todo para sí mismo, aspira a perpetuar el sentimiento y las imágenes que forman la sustancia de su pensamiento" ²⁹.

Dicha perpetuidad en el sentido de pertenencia e identificación de nuestra memoria respecto a la colectiva, está siempre supeditada a la existencia de Marcos Sociales - tiempo, espacio y lenguaje - los cuales, valga la redundancia, se construyen socialmente y pertenecen a un grupo social determinado y que a su vez se renuevan y actualizan según la sociedad del momento y las infinitas individualidades que recuerdan y la conforman; "Para Halbwachs, cada vez que se recuerda se está haciendo una reconstrucción desde una serie de estructuras implícitas construidas socialmente respecto a la sociedad del momento"³⁰, reconstrucción de la

²⁹ Ibid. p.10

³⁰ RAMOS, DAVID. La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes: p.3.

memoria que es constante debido a la naturaleza cambiante de los Marcos³¹. Diremos entonces que la memoria es inacabada ya que sus múltiples lecturas y re-construcciones dependen siempre del espacio y tiempo diferentes.

1.1.5 Memoria y cotidianeidad.

Al igual que la memoria, la vida cotidiana es social e individual y se basa principalmente en hábitos aprendidos rutinarios que pueden ser transformados mediante la intervención de ciertos estímulos, lo que define a su vez a la Memoria Habitual³².

Es el espacio que sin muchas veces tomar conciencia de él, construimos y alimentamos diariamente, contribuyendo a la necesidad que tiene el recuerdo de operar a partir de un lugar

³¹ Refiere JELIN, ELIZABETH. En: ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?: p.4.

³² Definición de JELIN, ELIZABETH. En: ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?: p.8 y 15.

concreto. Lugares materiales, simbólicos y funcionales que coexisten y se constituyen gracias a un juego de memoria e historia, lo cual muchas veces se nos hace evidente recién al momento en que dejan de existir.

Diremos que son las personas, los espacios y los objetos (aunque existan matices entre ellos y también otras "clasificaciones" más específicas), con los que mantenemos una estrecha relación de cotidianidad, y quienes almacenan, y por lo tanto, nos remiten con mayor intensidad a nuestra memoria, ya que éstos a su vez pertenecen también a la memoria colectiva y por lo mismo actúan muchas veces como detonantes tal como mencionamos en el apartado anterior, y como afirma Ricardo Pinilla y Ana María Rabe en "Los espacios de la Memoria en la obra de Walter Benjamin": "duerme una canción en todas las cosas".³³ Concluiremos entonces que el hacer consiente y activar la memoria presente en los elementos de nuestra cotidianidad,

³³ Se dice respecto al análisis de la obra de Walter Benjamín la existencia de dos tipos de memoria: Einzendorff y Divinatoria. Cuya cita pertenece a la primera de VON EICHENDORFF, JOSEPH. p.10.

es también un acto de despertar. Despertar en una sociedad aparentemente muda e inmóvil pero que en su fondo, en el fondo de los objetos que nos rodean y a veces condicionan, existe un mundo interior y también un significado, cuya existencia es inseparable de nosotros mismos y los cuales a su vez nos proporcionan estabilidad. Son nuestros puntos de referencia³⁴ ya que "todo lugar y objeto que posee un sentido, generalmente ha servido como escenario para un acontecimiento"³⁵, cuyo valor y relación con cada imagen comparten una dimensión individual y colectiva; nuestro medio ambiente tiene nuestras huellas y las de los otros.

³⁴ Define HALBWACHS, MAURICE. En: Espacio y Memoria Colectiva: p.2.

³⁵ RAMOS, DAVID. La Memoria Colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes: p.4.

1.2 La Memoria como motivo en las Artes Contemporáneas.

"La imagen y el arte son siempre un testimonio

Al participar de la producción de la realidad o de realidades:

"es historia y memoria de su tiempo"³⁶.

A lo largo de la historia, el arte ha sido siempre un agente activo que refleja, lo busque o no, a la sociedad a la cual pertenece, dejando entrever de esta manera sus opiniones, necesidades y carencias, entre otros.

³⁶AON, L., y VAMPA, M. S. Arte y comunicación: aportes a la memoria colectiva: p.4.

Es por esto que, en pleno siglo XXI, y ya desde el siglo XX³⁷, vemos como muchos artistas se vuelcan sobre la problemática de la memoria en respuesta a la necesidad de recuperar, conmemorar, registrar, denunciar, archivar y preservar los orígenes y nuestro pasado, que se han visto fuertemente amenazados por una mezcla perfecta de acontecimientos sociales-políticos y modernidad, y la cual permanece por estar constantemente "destinada a convivir (y competir) con la proliferación del entretenimiento instantáneo (por ejemplo) y con la velocidad cada vez mayor con que circulan las imágenes (...) "³⁸, por ejemplo.

Dicha velocidad genera la necesidad de detenerse, de cuestionarse la idea de avanzar sin reflexión alguna y de anclarse al pasado para a través de él, de su continuidad y de su reinterpretación, construir y proyectar nuestra identidad y nuestro presente.

³⁷ Lo cual no quiere decir que antes no fuera de ese modo, sino que, reiterando, es la época escogida a modo de recorte temporal para abordar dicha problemática.

³⁸ BATTITI, FLORENCIA. Arte y Memoria: variaciones sobre una estrecha y antigua relación: p.1

Al estar un artista siempre en contacto, necesitado y atravesado por la realidad que lo rodea, no nos ha de extrañar entonces que su rol se vea transformado en algunos casos, en este afán por recuperar y archivar y que dicha funcionalidad deje de ser meramente artística, estética y sensible, sino que también de investigación. Pues se busca, a través de sus obras y de la representación, un pasado que exige ser interpelado y que por lo demás opera y se inscribe en el campo de la o las memorias que están siempre en conflicto: "algunas de las producciones de los artistas contemporáneos que tematizan sobre la memoria de nuestro pasado reciente se inscriben y operan en el campo de batalla de memorias en conflicto y aportan, por la multiplicidad de sentidos que disparan y su apelación a una experiencia estética activa, un ámbito propicio para socavar certidumbres e inaugurar nuevos espacios de reflexión"³⁹. Dicho conflicto radica en el quiebre y puntuación que se genera directamente en la Memoria Habitual, al abrirse un espacio de discusión sobre las huellas presentes en nuestras vivencias

³⁹ *Ibíd.* p.5.

cotidianas muchas veces no cuestionadas ni percibidas, y en donde "no obstante, para que una obra actúe como disparador de un ejercicio de memoria crítica debe conllevar determinadas características estético conceptuales que la constituyan como efectiva y eficaz para tales propósitos"⁴⁰, y en donde el rol del espectador también es fundamental al dialogar con ella desde su memoria personal.

Diremos entonces que el "arte opera como una herramienta para poner en crisis una memoria habitual, rutinaria, carente de reflexión y análisis"⁴¹. Lo que si bien, es una fuerza motivadora que se ha desarrollado probablemente a lo largo de toda o gran parte de la historia del arte, hoy nos detendremos a observarla en el período contemporáneo a modo de recorte temporal.

⁴⁰ Ibíd. p.3

⁴¹ AON, L., y VAMPA, M. S. Arte y comunicación: aportes a la memoria colectiva: P.10

Es por todo esto, que, observando las últimas décadas, diremos que el arte se ha enfocado en la recuperación de la memoria, muchas veces como fuente principal de inspiración, desarrollando un arte mnémico que pretende vencer al olvido mediante la narración no lineal e inagotable. Yendo así en contra de la pulsión de muerte⁴² y generando una gran apertura a niveles de interpretación tanto del artista como del espectador.

Dicha apertura responde a un orden que Ana María Guasch en sus numerosas investigaciones ha denominado orden de archivo, el cual responde a nuestra manera de relacionarnos con nuestra memoria y los recuerdos.

Para comprender mejor este orden que se nos presenta es importante detenernos un momento en las diferencias y/o similitudes entre memoria e historia, que, si bien ambas articulan el

⁴² Término de Freud utilizado por GUASCH, ANA MARÍA En: Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar: p.2

pasado en el presente, es en parte, de dicho enfrentamiento que se alimenta justamente la necesidad de ciertas corrientes artísticas y artistas de abordar dicho conflicto.

Para esto, cabe destacar que la intención no será delimitar con precisión dichos límites e interacciones desde el prisma de las conceptualizaciones ni de su desarrollo a lo largo del tiempo, sino que más bien, ponerlos sobre la mesa desde una mirada amplia y que apunta más bien hacia su organicidad.

1.2.1 Memoria e Historia

"Mientras la historia, necesariamente, intenta poner orden sistematizando a acontecimientos y estableciendo cortes temporales, la memoria se encuentra atravesada por el desorden y la subjetividad propia de los afectos, los sentimientos y las emociones (...)"⁴³.

⁴³ BATTITI, FLORENCIA. Arte y Memoria: variaciones sobre una estrecha y antigua relación. p.2.

La memoria y la historia, en términos formales, narrativos y estructurales, si bien remiten a un mismo lugar común que es la representación del pasado, este lugar común lo abordan de maneras diferentes. Pues la memoria es múltiple, con vacíos, irregular, simultánea, cambiante, vivida, rizomática, subjetiva y testimonial, mientras que la historia es lineal, continua, totalizante, estática, unificadora, escrita y objetiva; como dice Maurice Halbwachs, la memoria colectiva es vista desde dentro y la historia desde fuera.

Podríamos decir que nuestras sociedades modernas occidentales -y nosotros como integrantes e hijos de ellas- llevamos una vida y una relación con el pasado más bien historicista y en donde ésta, a su vez, se ha convertido en nuestro medio de memoria y en nuestra brújula avaladora de verosimilitud de los hechos y recuerdos, sin comprender ni considerar (u obviando) que de dicha manera se van quedando fuera de todo registro los pequeños hechos, los pequeños recuerdos, las pequeñas historias, los pequeños hombres, y con

esto, muchas veces la esencia y sustento de la memoria: "existe un grado de insomnio y de exceso del sentido histórico que perjudica a lo vivo y acaba por destruirlo, ya se trate de un hombre, de un pueblo o de una cultura"⁴⁴. Responsabilidad de esto, es en parte de la "institucionalidad", la cual se adueña de las verdades y por lo tanto también de la memoria; "la producción indefinida del archivo es la expresión más clara del terrorismo de la memoria historizada"⁴⁵. Esta producción y necesidad de archivo⁴⁶ responde también a la ansiedad de nuestras sociedades unidas a la cultura objetual y a las memorias materiales, por resguardar y acumular la memoria, al verse -y vernos- constantemente amenazados a desaparecer y ser olvidados. Como dice Jacques Derridá en "Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades" de Anna María Guasch: "No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de olvido".

⁴⁴ RICOEUR, PAUL. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido: p.10

⁴⁵ NORA, PIERRE. Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares: p.10

⁴⁶ LEIBNIZ, GOTTFRIED. En: NORA, PIERRE. Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares. Refiere a esta necesidad como una "memoria de papel". p.9.

Es por esto, que tanto historia como memoria son de suma importancia y cuyo enfrentamiento es sumamente enriquecedor, ya que es efectivamente de estas fuerzas y de dicha fusión que se han nutrido ciertos artistas en busca y desarrollo, por ejemplo, del arte mnémico o de archivo.

1.2.2 Arte Mnémico o de Archivo

Vemos entonces como el Arte Mnémico o de Archivo refleja este enfrentamiento y esta reflexión acerca de nuestra sociedad y su relación con el pasado en sus obras. Los aspectos formales se vuelven sumamente importantes ya que el archivo se comporta "como estrategia y estructura visual de una memoria (...)"⁴⁷ "referente documental o bien como fuente de múltiples opciones narrativas"⁴⁸, y en donde, además, esta fuente discursiva refleja y apunta hacia una memoria colectiva.

⁴⁷ HERMOSILLA, DANIELA. La Memoria y la Práctica Artística: hacia un estado de la cuestión: p.6.

⁴⁸ Ibíd. p.11.

Existen artistas cuyos recursos visuales son más bien "historicistas" en el acto de crear la obra y disponerla, y otros que buscan rescatar la esencia "caótica" y fragmentaria de la memoria: "El archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos modus operandi: el que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y el que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)"⁴⁹.

En ambos casos, aunque de maneras muy diferentes, existe una validación del archivo como guiño material para referirse a la intimidad del pasado de una persona o grupo, pero es a éste último modo al cual nos referiremos y el cual además actúa como "una verdadera red o rizoma, refiriéndose a sus infinitas lecturas y conexiones tan lógicas como instintivas. Tan

⁴⁹ GUASCH, ANA MARÍA. Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades: p.16.

reales como ficticias"⁵⁰, el cual, y volviendo al inicio de este apartado, podríamos decir responde más bien a la lógica de la memoria que de la historia; pues existe por sobre todo una validación de la huella, la cual se articula y percibe muchas veces como un material supuestamente residual, incompleto o fragmentario, respondiendo más bien a nuestra relación con la memoria.

Vale mencionar también que "el archivo hoy ocupa un lugar de expansión constante a partir de los múltiples dispositivos de registro, la posibilidad de acceso a medios de información y, sobre todo, teniendo en cuenta los complejos sistemas de almacenamiento con los que uno cuenta"⁵¹, lo cual se ve reflejado fuertemente también en las obras al integrar, por ejemplo, diversos recursos visuales que hoy en día están disponibles tanto para el artista como para el espectador.

⁵⁰ FOSTER, H. En: HERMOSILLA, DANIELA. La Memoria y la Práctica Artística: hacia un estado de la cuestión: p.13

⁵¹ WAIN, ANDREA. León Ferrari: Arte, archivo y memoria: p.1.

El archivo es, en definitiva, una herramienta para referir a la memoria y a su vez un sistema discursivo activo que relaciona (una vez más) pasado, presente y futuro y el cual por lo tanto actúa como un suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido; como se refiere Hal Foster en el texto de Daniela Hermsilla "La Memoria y la Práctica Artística: hacia un estado de la cuestión": "es el gesto del artista un desafío a la temporalidad a través del rescate de sus registros y de sus post-producción artística", encontrándonos entonces frente a un arte activo que de una u otra manera, mediante la asociación y porque no, provocación, abre un espacio en donde confluyen el pensamiento y la memoria activa, interpelando al espectador en un acto de reflexión y búsqueda de sentido.

1.2.3 Recursos Visuales para referir a la memoria

Como mencionamos anteriormente, los recursos visuales o aspectos formales empleados en el arte mnémico o de archivo buscan responder directamente a nuestra manera de relacionarnos

con la memoria personal y/o grupal. Pues si hacemos el trabajo de graficar nuestros sentimientos y pensamientos al momento de recordar, nos encontraremos con una serie de visualidades coherentes empleadas por los artistas que buscan remitir a la memoria y su rescate del olvido.

Al ser innumerables los autores que trabajan con la memoria, quisiera dejar en claro que en esta investigación no se busca clasificar ni indagar en cada uno de ellos, ni mucho menos en los recursos visuales que estos emplean, sino más bien rescatar los elementos comunes que ayuden a comprender y reforzar los términos anteriormente expuestos.

Índices, sistemas modulares, colección, acumulación, secuencia, repetición en serie, elementos encontrados, contruidos, públicos, privados, reales o virtuales, citas, extractos,

restos y yuxtaposiciones⁵², son algunos de los recursos que podemos mencionar a la hora de hablar de arte, archivo y memoria. Muchos de ellos devenidos del collage y el montaje, a modo de herencia vanguardista: "la técnica del collage requirió acciones específicas de búsqueda, selección y clasificación (...)" y por otra parte "(...) el uso del montaje permite la unión de las imágenes"⁵³.

La fotografía ha sido también un elemento sustancial a la hora de referirnos a herramientas utilizadas, pues encuentra su factor denominador con el archivo justamente en su capacidad de documentar y fragmentar. Dicha capacidad se entremezcla con la capacidad de perpetuar un recuerdo, ya que reduce al infinito lo que tendrá lugar una sola vez. De esta manera podríamos decir que pasamos de ser sujetos a objetos, lo mismo que nuestras experiencias, de estar vivas a un papel inerte, el cual se activa y cobra vida con nuestra lectura y rescate

⁵² Enumera GUASCH, ANA MARÍA. En: Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar: p.1

⁵³ WAIN, ANDREA. León Ferrari: Arte, archivo y memoria: p.2.

de la memoria del olvido; "cuando observamos una fotografía que no veíamos desde hace muchos años los personajes nos devuelven los sentimientos que hacia ellos teníamos, los olores, los sonidos, la frase que siempre se repetía o lo que nos hizo sufrir esa persona. Son una forma de volver al pasado que el subconsciente no nos dejaba ver, es la huella que queda de nuestra vida"⁵⁴.

Lo mismo pasa con los objetos, ya que la memoria necesita más de imágenes que de representaciones -ser corporeizada- para existir y para abrir los espacios que sean necesarios dentro de nosotros y así poder acceder a las huellas que nuestra existencia va dejando, transformándose muchas veces de una información histórica perdida o desplazada en una físicamente presente.

⁵⁴ MARTINEZ ROSARIO, DOMINGO. La memoria como construcción de la identidad del sujeto contemporáneo en la práctica artística: p.12.

Todos los recursos visuales, responden en definitiva a una lógica de Símbolo Visual, el cual es considerado por Aby Warburg, en el texto "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" de Ana María Guasch, como potente archivo de memoria, y los cuales sometidos al acto de seleccionar y descontextualizar -operaciones elementales del arte mnémico- actúan como "una operación crítica a partir de una dialéctica de textos e imágenes históricas y contemporáneas que señalan relaciones, desmontan situaciones y producen asociaciones, demostrando así que los documentos, archivos y la propia historia no es historia y que la revisión del pasado es presente, es futuro".⁵⁵

Estamos en definitiva frente a una visualidad del pasado en el presente; una "estética del recuerdo o la memoria frente a un modelo sacralizante, triunfal, y que explicita lo recordado o rememorado a través del ornamento y la retórica de la redundancia y de lo impostado"⁵⁶.

⁵⁵ WAIN, ANDREA. León Ferrari: Arte, archivo y memoria: p.4

⁵⁶ PINILLA, R., y RABE, A. M. Los espacios de la Memoria en la obra de Walter Benjamín: p.8.

1.3 La Objetualidad como contenedora y portadora de Memoria.

"La memoria es un río habitado por peces esquivos (...)

A veces, los recuerdos brincan fuera del agua

Y enseñan su lomo plateado y curvo.

Pero en otras ocasiones necesitamos pescarlos.

Los objetos son anzuelos para pescar recuerdos.

O redes barrederas para lo mismo.

Son despertadores de la memoria."⁵⁷

⁵⁷ Justo Pastor Mellado En: BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria: p.l.

Nuestra vida y nuestras relaciones cotidianas están, querámoslo o no, insertas y contenidas en un universo objetual. Universo que muchas veces pasa desapercibido por la costumbre y por la inercia, pero que a su vez en tiempos como los de hoy, se han transformado en parte sustancial de nuestra existencia, y en donde su valor funcional y monetario ocupan sin duda alguna el primer lugar en importancia.

Cabe mencionar también que la relación del objeto con el sujeto se ha visto transformada a lo largo de la historia en respuesta al cambio de vida y por lo tanto de necesidades. A diferencia de antaño en que los objetos cotidianos y personales acompañaban gran parte de la vida y su elaboración era pausada, muchas veces única y en estrecha relación con el manufactor, hoy, los objetos cotidianos son muchas veces pasajeros y desechables. Se encuentran en constante transformación y expansión, y en donde a su vez, por lo mismo, por sobrevivencia y/o por nostalgia, hoy podemos observar una clara tendencia a la recuperación y re-valoración de los objetos antiguos.

"El objeto antiguo no es simplemente a-funcional ni decorativo, sino que cumple una función muy específica: significar el tiempo"⁵⁸. Al "rescatar" y re-valorar un objeto antiguo interactuamos directamente con el tiempo contenido en este objeto más que con su funcionalidad original. Dicho tiempo no es real, sino que es más bien una dimensión simbólica que nos remite y permite, entre otras cosas, recuperar la cultura del momento en el que fue creado y utilizado; acercarnos al pasado: "Teniendo en cuenta que cada uno de estos objetos es hijo de su tiempo, el lenguaje de los objetos, su exterior, su materia, nos permiten hablar de un momento en específico, de una cultura y el significado de estos como hijos de su tiempo"⁵⁹.

Más allá del nivel de antigüedad que presente dicho objeto valorado en cantidad de años, es el nivel de antigüedad en relación al uso, experiencia (material e inmaterial) y carga emocional contenido en este, lo que nos convocará en esta oportunidad. Pues son en definitiva

⁵⁸ BAUDRILLARD, JEAN. El sistema de los Objetos: p.82 y 83.

⁵⁹ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado: p.71.

testigos de la historia, almacenadores de memorias y portadores de nuestra cultura; "comprender cada objeto antiguo, como esperando de ellos algún relato o historia"⁶⁰.

1.3.1 Objeto y Memoria.

"Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado"⁶¹.

⁶⁰ NOGUERA, JULIA. El Objeto como Memoria: hacia una relación estética del sujeto con el objeto: p.5.

⁶¹ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado: p.107 y 108.

Los objetos personales son un gran reflejo de quienes los poseen: "muestran una geografía detallada de lo que hemos sido"⁶². Son, por lo demás, inherentes al ser humano y es justamente a través de ellos que también podemos dar cuenta del paso del ser humano en la tierra, a través de los vestigios y de la memoria con la que cargan y transmiten.

El objeto personal es portador de mensaje, activador de memoria, más allá de su funcionalidad y aspectos formales. Remite a su dueño, su época, su uso, su cuidado e incluso relaciones afectivas y sentimentales. Los objetos personales son huellas que una vez más nos abren paso hacia el pasado habitado y la memoria: "Los objetos por sí mismos pueden no tener importancia por la materialidad que los compone, es decir, por su tridimensionalidad en sí, sino por su capacidad de almacenamiento de historias en la memoria de quien los posee, por su capacidad de contar o recrear huellas de identidad y adquirir significado y sentido por y

⁶² D'ACOSTA, SEMA. La Memoria de los Objetos que fuimos: p.l.

para el portador de la historia"⁶³ y en donde a su vez este sentido se amplía a tal punto, que un otro puede ser parte de él, identificarse y porque no, apropiarse. Pues después de todo "los objetos no son solo contenedores de memoria individuales, fragmentadas y unitarias, sino que también traen consigo memorias colectivas, sociales, que recuerdan episodios de toda una población"⁶⁴.

1.3.2 Objeto y Tiempo.

Podríamos decir entonces que el objeto está intrínsecamente relacionado con el acto de recordar y que justamente prendidos de ellos es que podemos volver al pasado para enriquecer el presente, la historia personal e historia colectiva. Son también, como mencionamos en el apartado anterior, indicadores de periodos históricos del hombre, transfiriéndonos a

⁶³ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado: p.59.

⁶⁴ Ibíd. p.60.

realidades pasadas desde el presente, ya que tienen por origen, entre otras cosas, el contexto social al que pertenecieron.

Al igual que la memoria y nuestra relación con ella, "los objetos vehiculizan recuerdos individuales del pasado que se definen en el presente con un "horizonte de expectativas" sobre el futuro"⁶⁵. Vale decir, de la relación que obtenemos a través de ellos con nuestro pasado, presente y futuro, generamos y cultivamos nuestra identidad, lo que nos otorga una vez más el sentido y continuidad del yo, y reafirma además la importancia en nuestra relación con el tiempo y memoria.

Entendiendo esto y a la memoria como un pasado que deja su huella, podemos concluir entonces que los objetos no son neutrales, sino que están siempre atados y enmarcados a una

⁶⁵ JELIN ELIZABETH En: BASSO, MARÍA FLORENCIA. El Objeto como vehiculizador de memoria/s y construcción de identidad/es: p.60.

línea de tiempo, de experiencia personal y/o colectiva. Nos revelan historias y espacios específicos que trascienden toda temporalidad, convirtiéndose "en formas de memoria como hilos que mantienen una concordancia temporal entre aspectos, huellas o mojonos del pasado, el futuro y el ahora, como pretextos de presencias, relatos tridimensionales que relacionan los tiempos (...) y ayudan a nombrar"⁶⁶.

Dichas presencias y nombramientos se relacionan estrechamente con la ausencia y el olvido, ya que muchas veces el objeto (antiguo) logra también con su presencia, la ausencia. Pues nos conducen hacia un espacio tangible y/o emocional que en definitiva ya no existe - nuestra niñez, otro país, un ser querido que ya no está, etc.- por lo que se convierten en acentuantes de dicha ausencia concreta pero que vive y re-nace en nuestra intimidad al

⁶⁶ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado: p.106

relacionarse directamente con él: "gracias a los objetos, las personas ausentes vuelven a estar presentes"⁶⁷.

Estamos, en definitiva, frente a perfectos vehículos temporales. Frente a representaciones-huellas tangibles que facilitan y conducen de manera más clara y evidente las operaciones generadas por nosotros mismos al momento de recordar y de acercarnos a nuestra historia personal y/o colectiva; el Objeto y la Memoria se reúnen en torno al pasado y su rescate hacia el presente.

1.3.3 Objeto y Sujeto.

Podemos decir entonces que esta estrecha relación objeto-sujeto se traduce en una relación de afectividad y en donde los sentidos juegan un rol fundamental. Pues interactuamos con

⁶⁷ MACER NESTA, KAREN. *Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos*: p.64

ellos en una primera instancia desde nuestras percepciones sensoriales, siendo la visual una de las protagonistas generalmente. Percibimos sus sonidos, olores, colores y texturas para luego traducir dicha experiencia en propia percepción, sensibilidad y recuerdo; "los sentidos marcan una huella imborrable en la memoria"⁶⁸.

Es justamente desde dicha dimensión que se genera el origen de toda lectura, la cual trasciende y horizontaliza el tiempo y el espacio al remitir, muchas veces, al recuerdo de un sentido anterior; "de su geografía se desprenden historias que salen al encuentro de la imaginación de quien los contempla despertando recuerdos, que finalmente los transfiguran. La mirada descubre, la mirada imagina, la mirada recuerda"⁶⁹.

⁶⁸ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. *Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado*: p.57.

⁶⁹ BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. *Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria*: p.l.

Nuestros sentidos se relacionan entonces con nuestra memoria, ya que son herramientas fundamentales para vivir y registrar en una primera instancia una determinada experiencia, y luego para detectar, descifrar, leer, re-vivir e identificar la contenida en los objetos: "la memoria permitirá identificar los recuerdos y vivencias sobre el espacio habitado a partir de los objetos cargados de tiempo, rememoraciones y emotividades"⁷⁰, y quienes además sostienen con fuerza la estrecha relación sujeto/objeto y la posibilidad de estudiar al objeto desde su biografía y memoria.

El sujeto es quien activa, desde su memoria, la memoria de objetos y quien por lo demás está en constante necesidad de ellos; pues los seres humanos vivimos en gran parte del contacto entre el pasado, presente y futuro. Estamos vinculados constantemente con nuestra historia y por sobre todo, con la emotividad que dicho pasado alberga, y los objetos, al ser

⁷⁰ ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado: p.53.

representaciones/huellas físicas de la memoria, nos conducen de manera directa en un camino regido por lo sensorial y emocional: "Gran parte de las historias familiares se almacenan en las fotografías, en objetos que fueron testigos de un suceso o una época determinada, que a futuro traen consigo la historia, la evocación y se convierten en cuerpos a los que se les atribuye la emoción de una vida anterior"⁷¹.

⁷¹ *Ibíd.* p.68.

1.4 Objeto, arte y memoria.

"Al recoger objetos de la vida cotidiana y despojarlo de su función utilitaria,

Los objetos se vuelven poesía y cobran el sentido del ser amado"⁷²

Podríamos decir, que al igual que en nuestra vida, el objeto ha estado presente desde siempre en el arte. Por más que las motivaciones e intenciones artísticas se han ido cuestionando, rompiendo, transformando y evolucionando, de una u otra manera la Objetualidad se ha manifestado siempre. Ya sea a través de la búsqueda de su representación fidedigna, de su ruptura y fragmentación como con su existencia real, tangible y concreta; tridimensional.

⁷² MACHER NESTA, KAREN. Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos. Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasmas: p.64.

Entendiendo entonces a los objetos como parte de nuestro diario vivir, es que diremos que lo cotidiano ha sido un tema recurrente y en constante actualización en las Artes en general, y en donde veremos se aprecia claramente en las Artes Visuales con la aparición de nuevos lenguajes que giran justamente en torno a la presencia de la vida misma; vida cotidiana traducida en objetos, objetos traducidos en arte.

Es a principios del siglo XX en que se genera el traspaso de la representación del objeto (figurativo o abstracto) a la utilización del objeto en su materialidad sin muchas veces ser incluso modificada, con el fin de instalar la discusión sobre los cánones estéticos y de centrar la mirada en el exterior de la obra más que en su interior. Se fija la mirada en la situación artística contenedora, más que en la obra de arte en sí.

Es en definitiva el paso de la representación a la presentación, siendo Marcel Duchamp el máximo exponente y pre-pulsor de esta nueva inquietud y tensión que se genera entre el arte

y la vida: "Pasar de la representación a la presentación del objeto y sus restos responde a un cambio de discurso"⁷³.

Collage, Pastiche, Fotomontaje, Objeto Surrealista, Pop Art, Arte Póvera, Objet Trouvé, Arte de Archivo... son sólo algunos de los estilos artísticos que se han ido desarrollando desde principios del s. XX. Todos desde el origen cuestionador sobre los cánones estéticos y funcionales del arte que instala justamente Marcel Duchamp en 1913, ubicando también "las bases del arte conceptual y objetual con esta apropiación directa de lo real, donde se respeta el carácter formal y material del objeto"⁷⁴. Éstos a su vez se centran en descontextualizar y asignarles nuevos significados e interpretaciones y en donde, mediante "las acciones que el

⁷³ OLIVEROS, C. AMANDA. El Objeto en el arte contemporáneo: ¿qué lección para el psicoanálisis?: p.2.

⁷⁴ MARTÍNEZ ROSARIO, DOMINGO. La obra de arte como contra-monumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo: p.186.

artista ha desplegado sobre ellos, revistiéndolos de una nueva identidad, les proporciona otra oportunidad al transfigurarlos en objetos de arte"⁷⁵.

Es entonces como los museos y espacios de arte comienzan a llenarse de objetos cotidianos, encontrados y/o descartados. Práctica que se irá volcando cada vez más hacia los sujetos; hacia su relación directa e íntima con los objetos, que como veremos más adelante, comienza a instalarse desde los años 80.

1.4.1 Arte y vida: objetos-sujetos v/s objetos-objetos.

Como mencionamos en el apartado anterior, diremos que la vida se instala y hace evidente en el arte a partir del siglo XX, con la ampliación de sus límites y la incorporación de los

⁷⁵ BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. "Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria: p.2.

objetos y fragmentos extraídos de lo cotidiano, considerados estos últimos como portadores de huellas y presencias de los individuos: "los objetos y las cosas se vuelven indicios de algo que está más allá de la simple presencia, configurando una mitología personal"⁷⁶.

Dicha práctica genera que el concepto, el contexto y la poética de la obra empiece a adquirir mayor relevancia que la propia materialidad de la obra-objeto significando en sí mismo por ser partes de un contexto social determinado: "hacen alusión a una vivencia o experiencia que permanece intrínseca en ellos y al ensamblarse en un todo incorporan sus cualidades temporales y espaciales"⁷⁷, encontrándonos una vez más con el objeto como portador de memoria y por lo tanto, como vehiculizador temporal, y en donde además, "se conecta (y elimina los límites de) lo privado y lo cotidiano, lo subjetivo y objetivo con lo público y lo político"⁷⁸.

⁷⁶ Ibid. p.3.

⁷⁷ MARTÍNEZ ROSARIO, DOMINGO. La obra de arte como contra-monumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo: p.292

⁷⁸ BASSO, MARÍA FLORENCIA. El Objeto como vehiculizador de memoria/s y construcción de identidad/es: p.39

La función de estos objetos se anula al ser presentados en tanto obra. Es decir, se vacían del significado y sentido por el cual fueron fabricados, y "en un movimiento de "vuelta" el objeto se llena otra vez de significado, de aquel que el artista le imprime (...)"⁷⁹, abandonando su vida silenciosa para convertirse en inquietante y bulliciosa. Cualidad que involucra no solo al artista ni a su medio, sino que también al espectador que podríamos decir, está en igualdad de condiciones respecto a las lecturas y significados que se desprenden de dichas descontextualizaciones-objeto al ser todos parte del contexto y entorno social que los contiene; como postula Marcel Duchamp: "los artistas y el arte no son distintos a los hombres y objetos cotidianos"⁸⁰.

⁷⁹ BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. "Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria: p.5.

⁸⁰ SANDOVAL CERVANTES, PAULINA. Iluminarte: p.1.

1.4.2 Objeto, artista y espectador.

Podríamos decir que el objeto es un intermediario entre el artista y el espectador, como también un punto de unión y continuidad importante. Pues al ser ambos sujetos pertenecientes a una matriz grupal y social, con una memoria colectiva determinada, comparten lecturas e imaginarios al enfrentarse a un objeto y/o a una obra; "se apela al universo de referencias y a la capacidad de asociación tanto del creador como del receptor"⁸¹ por lo que "el objeto en la obra plantea una doble dialéctica: la que lo conforma dentro de la obra y una segunda que marca su relación con el exterior, con el mundo"⁸², siendo este último el que resalta la importancia de ambos entes, ya que es efectivamente el espectador el encargado de realizar las lecturas necesarias para que se complete la acción, interrogante y propuesta expuestas por el autor y por la obra. Por lo tanto, la obra debe responder tanto a las narrativas y

⁸¹ HERNÁNDEZ ABASCAL, IBIS. Transferencias: de lo cotidiano al arte, del arte a lo cotidiano: p.4.

⁸² Bonito Oliva, ACHILLE. En: MARTÍNEZ ROSARIO, DOMINGO. La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo: p.192.

reglas del arte, como del ámbito social, ya sea para integrarse o bien cuestionarse desde su posición.

Observar un objeto cotidiano y reconocible, en un espacio diferente y más aún como obra de arte, implica por sobre todo despojarse mentalmente de su universo utilitario para apreciar sus cualidades estéticas, quedando así a disposición su universo material y las innumerables lecturas, historias y rememoraciones que de él se desprenden, requiriéndose para esta operación, por sobre todo, de los recuerdos e imaginación del espectador. Pues reconocen el objeto original transformado en obra, reconocen estos objetos tan propios de la vida cotidiana que precisamente por no presentar en este sentido una distancia física, activan de manera más intensa recuerdos y emociones⁸³.

⁸³ Afirma BERNÁRDEZ SANCHÍS, CARMEN. En: BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria: p.5.

Al activarse dichos recuerdos, emociones e imaginación en el espectador es que nos enfrentamos una vez más al factor tiempo, específicamente al considerar la inclusión de diferentes temporalidades en la obra de arte: el de su fabricación, su uso/historia/huella, su descontextualización y el momento en que se enfrenta al espectador, a su vez con sus propios tiempos y pasado, para ser decodificado. Todo este recorrido es lo que da como resultado un ejercicio de memoria e imaginación por parte del espectador en donde confluye presente y pasado: "en estas obras la memoria y el tiempo son dependientes entre sí. A través de la relación empática del espectador con los materiales de la obra se activa la memoria y una revisión de pasado. Se produce una relación interdependiente entre diferentes elementos: el cuerpo, el espacio y la temporalidad; la presencia de los materiales y la ausencia de los cuerpos y recuerdos; los hechos "reales" y la imaginación del espectador"⁸⁴.

⁸⁴ MARTÍNEZ ROSARIO, DOMINGO. La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo: p.276.

1.4.3 El objeto como elemento narrativo en las Artes Contemporáneas.

La aparición y utilización del objeto en el arte se fue transformando, desde antes y a medida que trascurrió el siglo XX. Como mencionamos, aparece en primera instancia para cuestionar y provocar básicamente los límites del arte, para luego, considerando su materialidad y capacidad biográfica, articularse cada vez más desde ese espacio e ir al encuentro del espectador, directamente a su pasado e imaginación, su memoria personal y colectiva. Imaginación que es indispensable e inevitable a la hora de enfrentarnos a un objeto de nuestra vida e imaginario cotidiano y viajar a través de ellos a nuestro pasado para ser traído a nuestro presente. Como afirma Bernard Stiegler "no hay imagen ni imaginación sin la memoria"⁸⁵ y yo agrego que por lo tanto, no hay memoria sin imagen⁸⁶ ni un trabajo de imaginación reconstructiva.

⁸⁵ Ibíd. p.284.

⁸⁶ Entendiendo Imagen más allá de su acepción puramente visual, sino más bien como una construcción.

Es entonces que, al centrar la mirada a finales del siglo XX, diremos que vemos un profundo interés en esta época, sin pretender quitar desarrollo de épocas anteriores, por el trabajo de biografía, memoria y archivo a través de la utilización del objeto común, entendiendo este último como testigo de nuestra vida cotidiana y por lo tanto portador de huellas dispuestas a ser internalizadas y decodificadas por el espectador.

Con estas obras objetuales-memoria, se propone un gran desafío temporal y espacial al proponer un viaje que trascienda linealidades y lógicas⁸⁷, adquiriendo, tanto espectador como artista un gran compromiso con el rescate y con la preservación de discursos personales y sobre todo, colectivos. Son en definitiva, una gran herramienta para contrarrestar la amnesia y el olvido que producen los cambios vertiginosos tan propios de nuestra sociedad moderna,

⁸⁷ Además de trascender linealidades temporales al permitir y habilitar tránsitos entre pasado, presente y futuro, la incorporación del objeto cotidiano en el arte, y por lo tanto su descontextualización, abre además otra dimensión que inicia de alguna u otra manera la exploración de la obra artística fuera del museo y/o espacio establecido. Pues podría decirse que la obra de arte deja de estar en el museo, aunque físicamente lo esté ya que detectamos a la vida misma como su origen y lugar de pertenencia.

brindándonos la posibilidad de reflexión en torno a nuestra continuidad e identidad, y respondiendo además a la necesidad de preservación en medio de la amenaza constante a desaparecer. De lo contrario serían prácticamente inútiles.⁸⁸ Muchas producciones artísticas del último tiempo, han manifestado además la preocupación por el pasado muchas veces aún abierto (generalmente reciente), por juzgarse, y que se resiste a ser encerrado en un libro de Historia⁸⁹.

El Artista Mnémico-Objetual busca abrir y no cerrar, preguntar y no responder, rescatar y no desechar, valorar y no menospreciar, recordar y no olvidar, permanecer y no transitar. Para esto y más, es que han empleado una serie de operaciones visuales que se distinguen a continuación.

⁸⁸ Existencia por el opuesto. Fuerzas en contaste tensión y necesidad para existir: Memoria-Olvido. Para mayor información revisar texto NORA, PIERRE. Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares.

⁸⁹ Afirman BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S En: Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria: p.2.

1.4.3.1 Operaciones en las Artes Visuales Contemporáneas que a través de la Objetualidad trabajen el concepto de Memoria.

El arte objetual comprometido con el pasado entiende que se necesita de algún tipo de representación concreta para traer al presente recuerdos y acontecimientos pretéritos, por lo que la búsqueda, clasificación, elección, selección y descontextualización de dicho objeto se vuelve una operación indispensable: "al seleccionar el objeto el artista emprende un viaje en el espacio y en el tiempo, un viaje hacia atrás, a los tiempos pasados. Historia y recuerdos surgen como innumerables pequeñas puertas que contienen, a veces, hechos precisos, fechas, datos. Otras puertas se abren a sensaciones en las que aparece el dolor, el miedo. Selecciona, decide qué extraer de la memoria y lo plasma en el soporte. Presenta los datos de la memoria al público. Algunos resultan prácticamente incomprensibles, tan personales... otros despiertan

la sensación de lo conocido, el espectador intuye de qué se trata, hay datos que lo guían y que también están en su memoria¹⁹⁰.

Diversas son las elecciones de dichos objetos, pero en esta oportunidad nos centraremos en aquellos que tienen en común pertenecer a la vida cotidiana, ser personales, públicos o privados, reales, encontrados, desechados, generalmente anónimos y en los cuales, de alguna manera, se evidencie la huella de sus portadores y de su pasado. Siendo entonces el fuerte de la intervención del autor el resaltar dichas características, el hacer uso de ellas, su modo organizacional y relacional, más que la transformación de dicha materialidad (como el arte povera). Ejemplo claro de esto, del objeto vinculado a la memoria, es el artista visual Christian Boltanski.

⁹⁰ Ibíd. p.4.



"Flying Books" de Christian Boltanski.
2012.
Universidad Nacional de Tres de Febrero.
BsAs,
Argentina



"Personas" de Christian Boltanski.
2014.
Museo Nacional de Bellas Artes.
Santiago,
Chile.



Instalación "Holocaust" De Christian Boltanski.
2012.

Es entonces en dicha elección del objeto -y por lo tanto materialidad de la obra- en donde se enfoca la recuperación de la memoria, volviendo por lo tanto nuestra mirada a su exterior (siempre como envoltorio de una historia) para comprender que la activación en el espectador se efectúa primero desde este lugar, desde su impronta corporal, desde sus huellas e insinuaciones.

No deja de sorprender la necesidad imperante de lo externo para hablar de lo interno. La necesidad de consagrarle lugares a nuestra memoria, que si habitáramos consiente y responsablemente de seguro no nos sería necesario, pues "cuanto menos vivida desde el interior sea la memoria, más necesita exteriores"⁹¹.

⁹¹ PIERRE, NORA. Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares: p.8.

Las operaciones utilizadas por los artistas, son en muchos casos, un fiel reflejo de las operaciones realizadas por los sujetos a la hora de recordar y de la forma de existir la memoria en el interior; pues sin la empatía con la memoria de otro se imposibilita la representación de ellas. Tal es el caso de la estética de acumulación de ruinas⁹², restos y huellas principalmente. Inevitablemente generamos y acumulamos con el pasar de nuestra vida vivencias, recuerdos, personas, documentos, fotografías, objetos, espacios... lugares internos que a veces olvidamos, fragmentamos y/o desfiguramos pero que siguen ahí, a la espera de algún detonante para salir a recordarnos su existencia, activándose muchas veces al ser evocadas y contrastadas con la ausencia. De la misma manera ocurre con las obras, convirtiéndose ésta en una "estética nueva del recuerdo o la memoria"⁹³.

⁹² Gérard Wajcman (2001) define ruina como el efecto, la huella, la medida, el emblema: "La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria. (...) es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado a la historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria". En: MANDEL, CLAUDIA. El arte performativo en las artes visuales contemporáneas: Cuerpo y Memoria: p.4.

⁹³ PINILLA, R., y RABE, A. M. "Los espacios de la Memoria en la obra de Walter Benjamín: p.8.



Instalación
"The Pale
Blue Door"
pop-up.
de
Tony
Hornecker.

2012.



Instalación
"Cuando todo
el ruido se
duerma" de
Diego
Figuerola. 2014.

Museo Bellas
Artes René
Brusau.
Argentina

Al tratarse de objetos descontextualizados, es que precisamente el contexto se vuelve también fundamental, entendiendo por él todo ambiente contenedor existente o inventado, que tiene por misión contribuir y enriquecer la narrativa de la obra. No es efecto del azar, sino que una decisión importante asumida por el autor, la cual también se ha visto transformada y fortalecida a lo largo del siglo XX al llevar el arte (sea metafórica o físicamente) fuera del museo.



Instalación
**"Invisible
city"**
de Swoon.
2011.
Bienal Arte
de Venecia.
Italia.



Ready-made
**"La rueda de
bicileta"** de
Marcel
Duchamp.
1913

Diversos son los estilos artísticos y por lo tanto diversas las técnicas y operaciones empleadas que incorporan la Objetualidad en el arte y que se desarrollan fuertemente, sin negar su existencia anterior, desde principios de siglo con las vanguardias (collage, pastiche, fotomontaje, instalaciones fotográficas, prácticas de archivo, arte povera, pop-art), hasta fines de siglo en que se vuelcan más directamente hacia la memoria: "En las obras de arte sobre memoria, las temporalidades se ejecutan o materializan a través de diferentes medios, como son

la fotografía, los objetos banales y encontrados (enseres personales, joyas, prendas de vestir, mobiliario, diarios, fotografías, etc.) , la pintura o el texto, "pero sobre todo cuando se yuxtaponen o ensamblan para configurar una misma obra"⁹⁴.

Por último, hay acciones empleadas por artistas de diferentes estilos mencionados anteriormente, que reflejan también las operaciones exploradas por ellos y que en esta oportunidad serán traducidas a verbos. Tales son: archivar, fragmentar, coleccionar, consignar, unificar, identificar, clasificar, organizar, repetir, insinuar, indicar y reconstruir, solo por mencionar algunos. Todos ellos, en búsqueda de sincronizar los elementos seleccionados para ser articulados dentro de una unidad.

⁹⁴ MARTÍNEZ ROSARIO, DOMINGO. La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo: p.291.



Detalle de obra en proceso de **Mónica Canilao**, en visita a estudio. 2012.

In the Make



Collage "La marcha de las siameses" de **Álvaro Sánchez**.

2013



Instalación **Christian Boltanski**.



Instalación "Camp de la bota" de **Fransec Abad**. 2004. Portada libro "Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades" de Ana María Guasch

Cabe mencionar que el objeto inanimado presente en una obra visual es entendido también como una performance: "Los objetos inanimados no son un performance, pero pueden ser analizados como performance, es decir, en tanto que son producto de una acción creadora, o interactúan con quien los usa y contempla (Schechner 2000 y 2002). Por ejemplo, una imagen religiosa, los instrumentos de tortura, maniquíes de aparador, juguetes, armas de guerra, alimentos... la lista es interminable. En todos los casos, lo que interesa no es la "lectura" o el estudio de un objeto en sí, sino su "comportamiento", es decir, su dimensión performativa"⁹⁵.

⁹⁵ STAMBAUGH PRIETO, ANTONIO. ¡Lucha Libre! Actuaciones de teatralidad y performance: p.14.

1.4.3.2 Operaciones en las Artes Escénicas contemporáneas, que a través de la Objetualidad trabajen el concepto de Memoria.

Las Artes Contemporáneas, como generalidad y consideradas principalmente las que van desde el siglo XX, abrazan entre otras cosas, la fuerte característica de no pertenecer ni definirse claramente un área de otra. Esto quiere decir que los límites entre formatos y técnicas no son tal y que dichos horizontes se han dedicado más bien a expandirse y cuestionarse, que a contraerse e intentar definirse y encasillarse. Lo mismo ha sucedido con los límites entablados con la vida misma, como hemos visto en el desarrollo de este apartado.

Por lo mismo me es importante dejar en claro, que no ha sido fácil determinar por ejemplo el lugar al cual pertenece la Performance, debido también a los innumerables debates, opiniones y fundamentaciones vertidas al respecto, pero a pesar de ello pareciera estar de una u otra manera muy familiarizado con las Artes Escénicas, aunque siempre considerando su naturaleza híbrida y multidisciplinar.

Es por esto que al hablar de Artes Escénicas, si bien nos referimos al teatro, danza, ópera, etc., también estarán incluidas dichas prácticas que de no poder catalogarse del todo, comparten bases que podríamos decir las acercan y vuelven familia; "las artes escénicas se caracterizan tanto por los procesos comunicativos singulares que le son propios, como por sintetizar e integrar otras expresiones artísticas (...) desde las artes literarias a las artes pictóricas"⁹⁶. Por dichas bases entenderemos la presencia del cuerpo, la acción-actuación, la puesta en escena, la espacialidad, el tiempo, la existencia de un espectador activo o pasivo, la presentación y la re-presentación; la teatralidad.

Es efectivamente esta última la cual nos permite entablar una relación directa con las diferentes prácticas artísticas pertenecientes a las artes escénicas y las cuales a su vez

⁹⁶ <http://www.educacion.navarra.es/documents/57308/57787/ARTESCENICAS.pdf/72f9f067-4886-4813-9de5-4e6990da642a> : p.l.
[consulta: 8 de Agosto 2014]

dejaran entrever las operaciones utilizadas que mediante el objeto refieran a la memoria; pues es después de todo, el elemento característico del hecho escénico.

La utilización del objeto ha sido transversal en las artes contemporáneas, al igual que sus múltiples usos y lecturas, y bien podríamos decir que siempre estamos frente a una re-contextualización y re-interpretación del mismo. Re-contextualización que pensaremos, siempre está teñida de al menos un dejo de memoria cuando se trata de objetos comunes, con uso e historia, cotidianos, extraídos de la vida misma... Distinto es si el artista decide o no hacer uso de dicha condición.

En el caso de la Performance encontramos el factor tiempo como un gran elemento que remite a la memoria. Pues sucede a tiempo real, proviene y apunta a la vida misma⁹⁷, y recalca

⁹⁷ "Si aplicáramos el concepto de Marcel Duchamp de que el arte puede venir del propio arte o puede venir de la vida, diríamos, sin temor a equivocarnos, que la performance deriva de la vida." PADÍN, CLEMENTE. La Performance desde la perspectiva latinoamericana: p.5.

dicha cualidad siendo el cuerpo el principal soporte de ésta, cargado de vida, de pasado, de huellas; de experiencia: "El cuerpo del "performer" interviene como elemento o como objeto de relación. Cada cuerpo u objeto recorre en la acción su propia trayectoria, provisto de su propio ritmo y de su propio tiempo. Y así, contemplar una performance, es ver y oír un cruce de tiempos, es sentir simultáneamente diversos ritmos, también desde el cuerpo del espectador, que se desplaza en acciones que, en la mayoría de los casos, no tienen una secuencia lógica de acontecimientos porque no disponen de un hilo narrativo"⁹⁸. El cuerpo es entonces una Objetualidad cargada de memoria dispuesta a ser interpretada y vivida por el espectador. En complemento a esto encontramos también en muchos casos la presencia de objetos propiamente tal, extraídos de la vida cotidiana y que actúan como evocadores de presencias y ausencias. "(...) Los objetos no sólo están en contacto con el cuerpo, sino que forman parte de la historia del cuerpo porque el sujeto hace uso de ellos y en esa función los incorpora como mediadores

⁹⁸ STAMBAUGH PRIETO, ANTONIO. ¡Lucha Libre! Actuaciones de teatralidad y performance.

de comunicación, de conocimiento y de incorporación de experiencias"⁹⁹. "(...) Lo que éstos proponen al espectador es el desenlace de su propio compromiso existencial y en esta medida se incorporan a su propuesta artística elementos de la vida cotidiana"¹⁰⁰.



Performance instalación "Las dos Fridas" de las Yecguas del Apocalipsis. (Pedro Lemebel y Santiago Casas). 1990.



Performance intervención en marcha de Stonewall. Pedro Lemebel. 1994. New York, Estados Unidos.

⁹⁹ ABAD MOLINA, JAVIER. *Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración*: p.12.

¹⁰⁰ *Ibíd.* p.17.



Méta-
Performance
de **Jean
Paul
Tibeau.**
1999.

Halle aux
Poissons de
Perpignan



Performance
"The
Monotone
Symphony" de
Yves Klein.
1960.

Galerie
Internationa
l d'Art
Contemporain
in Paris.

Por otra parte, el Teatro de Objetos, como bien indica su nombre, sustenta su trabajo en la absoluta relación escena-objeto. En esta oportunidad el cuerpo en escena es más bien desplazado en lo que a significados respecta, para darle vida y protagonismo a los objetos-sujetos-personajes que se proponen. Pues estamos más bien frente a un profundo trabajo de observación, consideración, animación y experiencia para con el objeto, el cual se basa principal e inevitablemente en el rescate de su historia y memoria, para desde este espacio re-significar y transformar, ya sea su cuerpo físico como su alma. Como dice Phillipe Genty "el

teatro de objetos es el arte del re-descubrimiento"¹⁰¹ y "Ante el objeto o la materia, es necesario interrogarse sobre sus debilidades, su encanto, sus puntos a favor, sus tensiones, sus deseos, sus secretos, su pasado, sus defectos. Para utilizarlos en la búsqueda de asociaciones de ideas y de metáforas"¹⁰².

Todo elemento, incluso el más casual sobre el escenario, adquiere de inmediato presencia de objeto y se vuelve significante. Todo lo que hay y aparece en el escenario es "semiotizable", es decir, crea signos. Y es justamente el teatro de objetos un buen objeto de estudio para ejemplificar lo antes mencionado; pues si bien es una regla que se aplica para las artes escénicas en general, aquí lo vemos potenciado ya que se desarrolla en específico una dramaturgia del objeto la cual basa sus raíces en la reinterpretación de lo cotidiano. "Esas cosas materiales e inanimadas no existen hasta que su uso se re-inventa y se deshabitúa de

¹⁰¹ GENTY PHILIPPE. Teatro de objetos. [en línea] <<http://gershanik.blogspot.cl/p/teatro-de-objetos.html>> [consulta: 3 de Abril 2014]

¹⁰² Ibíd. p.8.

su funcionalidad cotidiana para dar virtud a su poder poético. Allí nace un Teatro de Objetos. Lo que hace el Teatro de Objetos, es dar vida a esa inactividad¹⁰³, y a su vez, el espectador es responsable y vulnerable a otorgarle dichas lecturas y de empatizar con el juego y poéticas que se proponen. Como cuando niños, en donde todo puede gozar de una condición "animista".



Montaje escénico "La llamada del mar" de Philippe Genty.

¹⁰³ CIA. LOS CHICOS DEL JARDÍN. Teatro de Objetos: Arte del redescubrimiento. Poética visual de los objetos resignificados: p.2.



Montaje escénico
"Xilodrama" de la compañía
Astilla. México.



Montaje escénico
"Las cosas de la vida" de
Tastram Teatre. España



Montaje escénico
"Zoo-ilógico" de la compañía
Trucks. 2004. Brasil

Tadeusz Kantor, por último, es un importante exponente a la hora de hablar de Memoria a través de la Objetualidad. Pues aparte de ser un artista íntegro perteneciente en sus inicios al núcleo Vanguardista del siglo XX (las cuales influyen enorme y permanentemente en sus obras con la incorporación de objetos de desecho en sus puestas en escena y "extrañas" marionetas, por ejemplo), hace de su utilización una evocación a la memoria refiriéndose directamente a la muerte, al olvido. Al pasado, lo que ya fue y por lo tanto murió: "Decidí

abandonar las autopistas de la Vanguardia, para tomar los pequeños senderos del cementerio..."¹⁰⁴.

A diferencia del Teatro de Objetos, sus objetos no se convierten en otra cosa, sino que redundan en sus propias huellas, actúan como receptáculos de memoria y poseen la misma importancia que los personajes y los espectadores. Pertenecen al mundo de la muerte. Son restos del pasado que arrancan los recuerdos y que a su vez resumen la historia de vida de a quien acompañan. Cargando por ejemplo, en "La Clase Muerta", literalmente con el pasado en la espalda de los personajes, formando parte inseparable de éste y una totalidad corpórea, al igual que en nuestra vida cotidiana en que no podemos separarnos de nuestro pasado ni de nuestra memoria: "el objeto de Kantor no es tan solo decorado, sino, tiempo plasmado y memoria. Conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía; es el objeto de la tienda de un

¹⁰⁴ KANTOR TADEUSZ. En: ARAYA, JOSE. El limbo y la memoria inconsciente de Tadeusz Kantor: p.2.

carpintero, el que ya casi no sirve para nada y se amontona en el aserrín. Es el objeto que se convierte, en ocasiones, en un pedúnculo más del personaje creando en esta hibridación un monstruo de carne muerta y materia inorgánica"¹⁰⁵. Dicha descripción es lo que el mismo Kantor denomina Bio-Objeto, haciendo referencia al ensamble y tensión generada entre el sujeto y el objeto.



Montaje escénico "Una clase muerta" de Tadeusz Kantor. 1975

¹⁰⁵ *Ibíd.* p.10.



Performance de Tadeusz Kantor



Escenografía de Tadeusz Kantor



Tadeusz Kantor en montaje escénico
"Una clase muerta".
1988. Kraków.

En todos los casos descritos podemos rescatar como elemento transversal la reiteración, ya sea para insistir sobre una poética, concepto o idea, o bien en su visualidad. Pues con ella hacemos instantáneamente un trabajo de memoria, un no olvido, una insistencia en el recuerdo y volvemos a las bases de nuestra conformación de identidad. Como dice Bachelard "la identidad está hecha de reiteraciones".¹⁰⁶

¹⁰⁶ MENDOZA GARCÍA, JORGE. El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad: p.7.



SOBRE ALEGORÍA

CAPÍTULO 2

De acuerdo a lo visto en el capítulo anterior, al visitar y comprender el modo de operar de la memoria en nosotros y en nuestras sociedades, y los procedimientos artísticos visuales que desarrollan algunos artistas mediante el trabajo de objetualidad cotidiana para traducir y apelar a dichas lógicas y organicidades, es que se ha hecho necesario detenernos en el concepto de Alegoría, al encontrar en él un espacio que nos brinda la posibilidad de identificar operaciones artísticas que reúnen y relacionan, conscientes o no, conceptos como objeto, memoria y por sobre todo recuerdo, de manera concreta, sistemática y especialmente experiencial. Para esto, no será nuestro fin sustentar un análisis exhaustivo sobre aquello¹⁰⁷, sino que más bien tomar instrumentalmente el concepto para de esta manera ir identificando dichos mecanismos visuales que se vinculen a los conceptos ya expuestos, mediante la utilización de lectura suplementaria¹⁰⁸, vale decir ya orientada por autores al objeto buscado,

¹⁰⁷ Importante es dejar en claro que en esta oportunidad se ha tomado la decisión de desarrollar un trabajo más bien "general" y desde la forma del concepto de Alegoría, pero siempre siendo muy consciente y reconociendo en él una complejidad propia y mayor a lo que en este apartado se elabora.

¹⁰⁸ Ver p.4 de la Introducción de esta memoria.

a cerca del trabajo de Walter Benjamín principalmente, quien nos propicia una distancia perceptiva del concepto, una mirada instrumental y nuevamente experiencial, que complementará sin duda el marco teórico en proceso para luego identificar ciertos conceptos específicos en nuestro análisis de la obra en el capítulo siguiente.

Es por todo lo anterior entonces, que revisaremos a continuación, de manera general, nociones de alegoría que nos ayudarán a identificar las operaciones utilizadas para los fines ya expuestos.

2.1 Identificación de operaciones Alegóricas y sus vínculos a la Memoria.

2.1.1 Alegoría, recuerdo y fragmento.

"La alegoría muestra como ruina en el presente
lo que en un pasado fue algo
y del que ahora solo quedan restos"¹⁰⁹.

Al referir a Alegoría, y al basarnos más concretamente en una panorámica general y en su forma, es que podemos detenernos en una serie de conceptos contenidos en ella que nos llevan a hablar sin duda de memoria. Tal es el caso de conceptos como fragmento, presente, pasado y

¹⁰⁹ OLIVÁN SANTALIESTRA, LUCÍA. La Alegoría en El Origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores del Mal de Baudelaire: p.5.

restos, solo por mencionar algunos, que a su vez, nos dirigen hacia el olvido, y por sobre todo, en esta oportunidad, al recuerdo.

"Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle, una época poco amiga de la meditación conserva en el puzzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos"¹¹⁰.

Partiremos diciendo e identificando entonces que al igual que la Memoria, la Alegoría es caótica, se compone de constantes citas-fragmentos¹¹¹, superficies, y el acto de recordar, la

¹¹⁰ BENJAMIN, WALTER. En: GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin: p.14.

¹¹¹ "En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. (...) la falsa apariencia de la totalidad se extingue". GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin: p.9.

operación que realizamos es sin duda una completa y compleja recopilación de éstos, que por nuestra necesidad como seres humanos de continuidad y sentido de pertenencia hilamos y conformamos como un todo. En la alegoría, si bien la intención cambia, la acción es la misma, pese a que en ella no se pretenda profundidad ni significado y muy por el contrario, se proponga justamente distanciarse de ellos: "no es una mera sobre codificación que haría difícil la penetración en la profundidad del misterio: es el trabajo desde la superficie misma de los fragmentos. De allí el paralelo con el trabajo del recuerdo"¹¹². De allí el paralelo con el trabajo experiencial de recuerdo.

La Alegoría genera entonces nuevas lecturas posibles a partir de una imagen y/o idea fija establecida, que se encuentra en su estado vaciado y libre de todo tipo de añadidura. La Alegoría viaja en el tiempo y en el espacio, abre camino mediante la herramienta de la lectura e interpretación que propone y hace emerger lo que muchas veces está oculto. La Alegoría es

¹¹² GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje: Tensiones de la imagen ante la pérdida: p.10.

acción, relaciona y constituye universos a partir de fragmentos y nos brinda la posibilidad de acceder a ellos, muchas veces olvidados y sepultados: "interpretar es desterrar"¹¹³, y desterrar es, consciente o no, respecto a nuestra memoria personal y/o la colectiva, y como vimos en el capítulo anterior, un modo de recordar.

2.1.2 Alegoría y tiempo

Al igual entonces que el acto de recordar, la Alegoría se ha vuelto una necesidad en nuestras sociedades modernas en que el pasado pareciera amenazar con desaparecer, y ante dicha amenaza, la Alegoría y el Alegórico, se han vuelto por qué no, desde este punto de vista, fundamentales. Y pese a la disputa que pueda generarse o haberse generado a su alrededor en sus inicios, en torno a discusiones que remiten por ejemplo y sobre todo a la obra de arte en

¹¹³ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p.216.

sí, su existencia, validez y sentido "profundo" en contraste a las percepciones Simbolistas¹¹⁴., vienen, entre otras cosas, a recordarnos dicha importancia y a hacernos reflexionar acerca del rescate y del estado caduco de nuestras sociedades. La Alegoría, "a lo largo de su historia ha funcionado en la abertura entre un presente y un pasado que, sin reinterpretación alegórica, hubiera permanecido clausurado. La convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para el presente son sus dos impulsos fundacionales"¹¹⁵. "De esa voluntad de preservar los rastros de aquello que estaba muerto o a punto de morir, surgía la Alegoría"¹¹⁶. Este punto, este cruce temporal y este deseo de hacer existir, hacer uso y con esto validar el pasado en el presente, se convierte en nuestro punto de cruce inicial y crucial entre ambos conceptos -Alegoría y Memoria- y se convierte por lo tanto a su vez en el punto de partida para identificar las operaciones que dialoguen entre ellos.

¹¹⁴ Identificaremos respecto al Simbolismo, que este actúa más bien desde una lectura inmediata, siendo que la Alegoría requiere y apela a una distancia perceptiva.

¹¹⁵ *Ibíd.* p.204.

¹¹⁶ *Ibíd.* p.212

Este *cruce temporal*, como vimos en el capítulo anterior, puede ser perfectamente logrado a través de la utilización del objeto cotidiano, pero para ello, debe haber antes una *desfragmentación* -una deconstrucción- convirtiendo sea cual sea el objeto en ruina, rastro y/o fragmento. Objeto que debe ser extraído de la vida cotidiana, ya que para ser vaciado y rescatar de él su superficie, su estado más puro, debe antes contener una historia, un uso establecido socialmente, un contexto, ser reconocible. Una vez más: antagonistas necesarios.

2.1.3 Alegoría y superficie.

Éstos rastros, ruinas y/o fragmentos nos recuerdan también, como vimos en el capítulo anterior, la existencia de una huella¹¹⁷, y cabe mencionar que son rescatadas y adoptadas por numerosos autores y pensadores para conformar en muchos casos una figura literaria, una

¹¹⁷ Ver p.14 y 15 de esta memoria.

herramienta, un estilo artístico, una visualidad a partir de un objeto cotidiano, un individuo y/o una situación concreta, y que al ser puestos en relación tejen un mundo de significados que sucede desde sus superficies, pero que el espectador muchas veces vuelve propia, profunda y perenne; como ya hemos visto, por su constante necesidad de reconstrucción y sentido de pertenencia. A través de ellas se hace posible la transmisión de una idea, conocimiento y/o historia, que se desprenden de sus formas, superficies e interacciones didácticas. Esto luego de ser *vaciado* dicho objeto de su universo de significado, al ser *descontextualizado* de su origen y uso por ejemplo, para abrir nuevas posibilidades y lecturas, distinguiendo entonces en la Alegoría una manera de hacer y pensar, la cual se basaría en *el fragmento concreto capaz de vehiculizar hacia un sentido*, en donde objetos mundanos pueden convertirse en un punto de partida; una filosofía de la imagen dialéctica, la cual se traduciría indudablemente en una forma artística particular.

Dicha percepción, encuentra sus orígenes como es de esperar y como ya hemos mencionado anteriormente, en el estado y carácter de la sociedad de la cual es parte, el Barroco en su momento, conformando ésta entonces una herramienta para representar lo quebrada que se percibía dicha sociedad en la que pregnaban el sufrimiento humano y la ruina, disolviendo así la bella apariencia que reinaba, dando cuenta de lo muerto y del mal a través de representaciones dislocadas como el jeroglífico, la cripta, el cadáver, la prostituta. Percepción que como veremos más adelante, se extendería también a la modernidad, al considerar a ésta muchas veces como una época que si bien podríamos decir se basa en la producción-nacimiento constante, éstos a su vez operan muchas veces desde la superficie: "lo alegórico surge de la desaparición de lo bello y se presenta como transformación del cuerpo vivo en cadáver"¹¹⁸, dando espacio también a una nueva vida, que comienza con el creador de ella, el alegorista, y continúa con la interpretación del espectador-lector.

¹¹⁸ Ibíd. p.10.

2.1.4 Alegoría, escritura y lectura.

El espectador entonces, como es de esperar en toda manifestación artística, es parte sustancial de ella. En esta oportunidad hablaremos de lector ya que la alegoría está intrínsecamente ligada a la escritura: "la alegoría, sea verbal o visual, no es sino una forma de escritura"¹¹⁹. Esto explica que "En la alegoría se plantea una tensión entre escritura que se vuelve imagen, y una imagen que, como pictograma, requiere ser leída (...) una tensión entre imagen y escritura, que según Benjamin es propia también de la alegoría, que testimonia la intrusión de la imagen en el discurso y la tendencia de lo escrito (separado del significado) a con-vertirse en imagen visual. La alegoría empuja a la escritura"¹²⁰. Y por lo tanto, también, a la lectura por parte del espectador. Lectura de una obra fragmentaria que genera el alegórico tomándose de las ruinas, que no se puede prever, entre otras cosas, por la infinidad

¹¹⁹ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 215.

¹²⁰ GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin: p.11.

de posibilidades que otorga toda lectura de esta naturaleza, en donde cada persona, objeto, tensión, relación, puede significar otra cualquiera y generar una posible cadena de interpretaciones, en la cual además interviene la vida personal de cada "lector"; su memoria. Es, al igual que la realizada por nosotros al momento de recordar, una lectura completamente abierta y responde a "una *estética de recepción*"¹²¹.

Estas lecturas, estas relaciones se generan a través de una *superposición de textos*, entendiendo por texto todo significativo puesto a disposición de ser leído bajo una "escritura" alegórica. Pues "es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento (...) la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro. (...) en la estructura alegórica pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación"¹²². Lo mismo sucede con las imágenes y con nuestra memoria.

¹²¹ BREA, JOSÉ LUIS. Nuevas Estrategias Alegóricas: p. 12.

¹²² OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 204 y 205.

Reiterando entonces, el lector es parte fundamental de la alegoría ya que "el lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que componen una escritura sin que ninguna de ellas se pierda: la unidad de un texto no está en su origen sino en su destino"¹²³, siendo en él entonces donde precisamente se abren y reúnen los mundos posibles, y en donde se reúnen también, por lo tanto, los conceptos adoptados en esta investigación.

2.1.5 Alegoría y modernidad

Yéndonos ahora al siglo XIX, y a través de Benjamín, es que resulta importante mencionar a Baudelaire, poeta y crítico de arte de dicha época, quien a través de su trabajo y reflexiones, nos lleva a poner la atención exclusivamente en la vida moderna, lo cual nos ayuda a esclarecer aún más la mirada y el enfoque de la Alegoría y de la prolongación que ha

¹²³ BARTHES ROLAND En: OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p.226.

desarrollado en el tiempo, permitiéndonos seguir encontrando importantes cruces y operaciones para con la memoria y la utilización de objetos cotidianos reconocibles hoy.

La mirada se sitúa en esta oportunidad básicamente en el ritmo de vida propio de la vida moderna y con ello, o por consecuencia, en la producción e incremento acelerado que comienza a reinar de necesidades muchas veces traducidas en objetos, y con ello lógicamente también a la traducción de dichos objetos en mercancía y posteriormente en su acumulación convertida en ruinas: "La alegoría propia-mente moderna es la mercancía"¹²⁴. Mercancía enfocada como mencionamos, en la gran cosificación de la vida, incluso de las relaciones humanas, viendo entonces a "la gran ciudad como una acumulación de desechos (...): el desmembramiento alegórico reconoce estas experiencias y las intenta expresar a su modo".¹²⁵

¹²⁴ GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin: p.12.

¹²⁵ GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje: Tensiones de la imagen ante la pérdida: p.13.

Identifica también y por lo tanto, en el objeto-acción del "*trapero*" una clara representación del gesto del "héroe moderno", entre otras cosas, y por sobre todo, por su paso a tirones por la vida y el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad. Por lo que se percibe a la experiencia moderna como Alegórica, en la medida en que se "construye" a partir de esos *fragmentos "recopilados"*, los cuales, llevados a la memoria, volvemos a la prolongación del acto mismo de preservar, de traer hacia el presente el pasado para construir un futuro; de recordar.

Esta cosificación de la vida que identifica Baudelaire es la que precisamente lo lleva a definir a los objetos del s. XIX como alegóricos, ya que éstos, al igual que el enfoque alegórico Barroco, perdían su significado inicial, se vaciaban de él y quedaban a disposición de significar otras cosas. Tal como sucedía con los objetos de mercado por ejemplo, que significaban tanto el valor comercial que les era otorgado, como el valor cargado de deseo, historia e ilusión que le asignaba el propio consumidor. Ésta es la fantasmagoría de la

modernidad, sumada a la incesante repetición de lo nuevo como si lo fuera cada vez que se nos presenta frente a nuestras vidas, cuando en realidad no es más de lo mismo y sus fantasmas; un eterno retorno¹²⁶. Percepciones que repercuten, como es natural, en operaciones artísticas particulares.

2.1.6 Alegoría, ruina y melancolía.

Como hemos descrito anteriormente, y rescatando una de las imágenes claves a la hora de hablar de Alegoría, la *ruina*¹²⁷, diremos que es el emblema alegórico por excelencia, la operación y el reflejo de una acción artística que nos esclarece con mayor precisión el sentido fundamental de ella. Ésta posee una lógica atracción hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo

¹²⁶ Hacen referencia a dicho término BAUDELAIRE y AUGUST BLANQUI.

¹²⁷ En esta oportunidad no profundizaremos en la imagen de la calavera (imagen también clave a la hora de hablar de Alegoría), ya que ruina nos otorga una herramienta más específica a la hora de rescatar operaciones artísticas y su vinculación a la memoria, pero si debemos dejar en claro su existencia.

incompleto, representado mediante ellas también, a la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia, "como un distanciamiento progresivo respecto al origen"¹²⁸. Distanciamiento que a lo largo del desarrollo de la alegoría, y que por distintas razones, tanto en el Barroco como en la Modernidad, generaba una gran y absoluta melancolía. Melancolía al contemplar lo caduco, el pasado, sin redención, sin posibilidad de volver a obtenerlo ni mucho menos liberado de su dolor. Siendo éste a su vez, un estado recurrente en el Alegorista.

2.1.7 Alegoría, alegorista y arte.

El factor tiempo, al igual que en la memoria y como ya mencionamos, es fundamental entonces, y la percepción de historia-linealidad, pasado-presente-futuro, es completamente desplazada,

¹²⁸ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 206

ya que esto impediría el desprenderse de la eternidad, del perpetuar y de la carga mnémica que como hemos visto en el capítulo anterior, *pregna* y es muchas veces completamente inevitable en los objetos (recordando siempre en tensión con la lectura del espectador), que si bien éstos en la Modernidad podría decirse se vuelven superficiales y desechables al vivir la exacerbación de ellos y la pérdida de exclusividad al experimentarse su producción en serie, esto incrementa también la necesidad de permanecer y perpetuar, de enraizarse y construir desde el pasado. Es así muchas veces para el lector, quien busca constantemente conexiones que construye precisamente desde su memoria y su propia historia, pero el Alegorista toma conciencia de ello y trabaja en la liberación del mismo, negando en definitiva, la concepción idealista del símbolo de la obra de arte como apariencia de una idea más enraizada y de lectura disponible e inmediata.

Podríamos decir entonces que dicho procedimiento obedece a una operación completamente racional y consciente por parte del creador, del alegorista, lo que, complementando al

reconocimiento que hace Baudelaire de la Alegoría en la Modernidad, responde absolutamente al modelo de pensamiento que comienza a reinar en ese periodo.

Este modo racional y concreto de abordar la obra de arte, esta operación de desalojar de toda vida al objeto propiamente tal, volviéndolo prácticamente muerto y entregado a merced del alegorista, es el momento exacto, el punto crucial para la elaboración de su obra de arte: "(...) a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde, es el que le presta el alegorista"¹²⁹.

Para ello, el alegorista se sirve de infinitos géneros artísticos, combinando muchas veces medios artísticos previamente diferenciados, conformando justamente ésta, una importante característica de los artistas alegóricos, atravesando fronteras estéticas, como lo hizo Duchamp en algún momento. Tal es el caso, por ejemplo, de la *reciprocidad* que muchas veces se

¹²⁹ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 206.

propone entre lo visual y lo verbal, en donde palabras actúan como fenómenos visuales y/o imágenes visuales actúan como palabras, como escrituras dispuestas a ser descifradas-leídas. Es éste cruce entonces el que genera básicamente la imaginería alegórica, que es en el fondo una imaginería usurpada, al basar sus operaciones "básicamente" en la *adición de significados* y en la *superposición de sentidos* (a través de la *superposición de textos* como vimos anteriormente).

Es por esto que Craig Owens, al enumerar los tres principales puntos que vinculan la alegoría con el arte contemporáneo, comienza por lo que denomina la *apropiación de imágenes*. Explicando que ésta puede ser una foto, un dibujo, un objeto, una película: a menudo es ella misma una reproducción. Y que los artistas, consiguen *vaciarlas* de sus connotaciones y significados; de su insistente pretensión de significar.

Como siguiente punto, éste mismo refiere a la emblemática *ruina*, la cual, devenida en obra, interacciona con su entorno contenedor. Dicha condición es denominada *site-specificity* y hace referencia a la fusión física -relación dialéctica- que la obra tiene con su espacio, a tal punto de formar parte de él dándose una relación reversible: el espacio forma parte de la obra, como la obra forma parte del espacio, y el cual se une con el concepto de José Luis Brea de *desplazamiento*¹³⁰. En este punto, hace referencia a un espacio sumamente importante, al considerar que mediante esta fusión muchas obras son abandonadas a su suerte, el de *transitoriedad*: "la apreciación de la transitoriedad de las cosas, junto con el interés por rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría"¹³¹.

Por lo mismo, por ejemplo, la fotografía se convierte en una máxima forma alegórica ya que cumple la función de fijar lo transitorio y efímero, preserva lo que amenaza con desaparecer, pero evidenciando su calidad de superficie y brindándonos la posibilidad de apreciarla.

¹³⁰ En: BREA, JOSÉ LUIS. Nuevas Estrategias Alegóricas.

¹³¹ BENJAMIN, WALTER. En: OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 207.

Como tercer y último punto, encontramos las *estrategias de acumulación*, la cual, mediante la *secuencia*, abre una lectura vertical o paradigmática a la cadena de eventos horizontal o sintagmática; abre en definitiva, lecturas posibles. Éste punto viene a recordarnos la estética utilizada en el arte Mnémico o de Archivo¹³², aunque bien, si éste último insiste en un significado y la alegoría en el significante, su visualidad es en muchísimos casos, sino en todos, similar, y esto en definitiva por el trabajo realizado con el objeto cotidiano y por la inevitable lectura, posiblemente mnémica, que como ya mencionamos, realiza el lector.

Podemos encontrar entonces en el cine, la fotografía, los comics, la fotonovela y el montaje, uno de los principales formatos alegóricos del siglo XX, al caracterizarse justamente por el trabajo en torno a la *sucesión de imágenes concretas*, evidentemente extraídas de la vida real, puestas o no, según sea el caso, en relación con más de una de ellas. Siendo precisamente el

¹³² Ver subtítulo 1.2.2 de esta memoria.

Montaje uno de los focos de estudio que más cautivó a los alegoristas, al encontrarse importantes similitudes - y también diferencias- entre ellos:

"si bien ambos son formas de comprensión y de exposición de los deshechos, el dispositivo de representación será diferente en cada caso (...) si ambos parten de la experiencia de una disolución, de una pérdida, la alegoría es el melancólico (anti-) monumento de la destrucción, que es su "absorción meditativa" ante las ruinas se resiste a toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es el método de construcción que el materialista histórico emplea, como ingeniero, para levantar, con esas ruinas de la historia, una "armazón" filosófico para preparar el "despertar histórico"¹³³.

Por tanto, si en la alegoría se trata de ruinas, de muerte, de cadáver, caducidad, en el montaje de trozos-documentos de lo real, de la vida cotidiana, como también podríamos diferenciar entre ellas la intención, siempre a través de los fragmentos, de deconstruir y/o de construir. Diferencia de fondo más que de forma, que veremos también presente en la obra a analizar.

¹³³ Ibíd. p.7.

En definitiva, el arte que trabaja en base a los objetos extraídos de la vida cotidiana, inevitablemente dialoga con la "realidad". Es más, la necesita para completar su verdadero discurso. Por mucho que intente despojarse de ella, ponerlo en relación a otro "arbitrariamente", el espectador, aunque extrañado muchas veces de su descontextualización, con su lectura lo carga constantemente de vida, de su sentido de origen o bien a lo que en su interior remite, y por lo tanto, de su pertenencia a la "realidad". Cuando la verdad es que, al estar ya descontextualizado y desligado de su verdadera utilidad, se convierte sin lugar a dudas en una ilusión de esa verdad. Pues ahora está ahí, en otro escenario y no en el que supuestamente le correspondería, conformando una otra realidad. Ahora bien, vale preguntarse también si hay verdaderos límites-normas para definir una lectura que viene de un espectador-lector común, y por lo tanto de una subjetividad-memoria, que desde cierto punto de vista, conforman todas y cada una de ellas, una válida lectura.

Y es en este punto cuando se genera la verdadera tensión, cuando al enfrentarnos a un objeto devenido en arte, y por lo tanto descontextualizado, el mismo artista es quien pone fin al objeto real y al arte como acto creativo, "produciendo de esta manera una ambigüedad definitiva entre lo real y

el arte. (...) Duchamp -por ejemplo- extrema las dos formas: su porta botellas, que queda sacado de su contexto, de su idea, de su función se vuelve más real que lo real; y el arte se vuelve más arte que el arte (...)»¹³⁴. Y luego está el espectador que decodifica activamente, o simplemente se deja envolver, con toda su experiencia y por lo tanto potenciales conexiones, se quiera o no, a cuestas.

Es así como el espectador y el artista, se ven en constante diálogo con su memoria, siendo para algunos una cualidad para potenciar y para otros, para desplazar. Pero indudablemente, la memoria circunda en nuestra vida cotidiana y junto a ella, en nuestros objetos.

Luego de asomarnos al concepto de Alegoría, y de ver cómo es que también se hace presente en su modo de operar, notamos como se vuelve una importante herramienta artística que vista desde un prisma instrumental y experiencial, nos lleva a identificar posibles operaciones realizadas a la hora de abordar al o los objetos cotidianos devenidos en arte: desfragmentación, vaciamiento, descontextualización, superposición, reciprocidad, apropiación, transitoriedad, entre otros.

¹³⁴ Ibíd. p.15.

Éstas, sumadas también a los conceptos revisados, estrategias, percepciones y/u operaciones en el primer capítulo, nos sitúan en un lugar nutritivo y privilegiado para ser aplicados mediante el análisis de una obra de arte concreta. Ésta será "les Éphémères" de la compañía Théâtre du Soleil, con la cual pude compartir en la realización de una Residencia de Investigación Artística en octubre del año 2014, y que mediante una pequeña entrevista a uno de sus antiguos integrantes, Serge Nicolai, pude entrever la posibilidad de identificar y tensionar en ella todo lo anteriormente expuesto.



APLICACIÓN DE MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 3

3.1 Análisis de obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.

Les Éphémères, obra de la compañía francesa Théâtre du Soleil y dirigida por Ariane Mnouchkine, fue estrenada el año 2006, luego de un intenso e íntimo proceso de creación al interior de la Cartoucherie.

Según conversaciones sostenidas con algunos de sus integrantes, durante una Residencia de Investigación en octubre del 2014, especialmente con el actor Serge Nicolai, pude entrever lopreciado y atesorado que sigue siendo dicho proceso para sus integrantes, hasta el día de hoy. Pues resultó ser que cada uno fue sumergido en sus propios recuerdos, en la vida misma, en sus pequeños detalles... lo que, sin duda alguna, como ya hemos visto, nos llena de sentido, pertenencia y de nostalgia por construir nuestro futuro a partir de ese pasado que a su vez se convierte en presente.

El proceso de creación fue como es tradición en esta compañía de teatro, colectivo. Colectividad en la cual cada persona involucrada tiene en el fondo la oportunidad de explorar en sus rincones creativos, sus deseos, intuiciones, pareceres, etc., y ser puestos a disposición para de esta manera ser retroalimentados mediante el trabajo en grupo e improvisación guiada a cargo de Ariane Mnouchkine. Un verdadero collage de imaginarios, el cual resulta ser un proceso largo e intenso, que según la naturaleza de cada obra, cobra un carácter u otro. Esto, además, está fuertemente reflejado también en la experiencia íntegra teatral que busca compartir la compañía con el público, al acogerlo por ejemplo en su enorme hall siempre acondicionado según la obra en cartelera; "ver una obra en el Théâtre du Soleil no es solo la obra en sí, ésta comienza desde que se pone un pie en la Cartoucherie (...)"¹³⁵.

En el caso de "Les Éphémères", por la naturaleza de la obra que se buscaba fecundar y las motivaciones que de ésta se desprendían, Ariane Mnouchkine orientó dicho trabajo hacia los

¹³⁵ GONZÁLEZ, GABRIELA. Viaje hacia el Centro del Sol, una mirada desde el Diseño Escénico: p.13.

recuerdos íntimos de los mismos integrantes o vidas cercanas de cada uno de ellos, lo cual, y como veremos a lo largo de este apartado, se refleja fuertemente en las decisiones estructurales y estéticas presentes en la obra.

Importante es entonces mencionar que dicho proceso de indagar en la intimidad de los integrantes y en la observación cercana de ciertas vidas y situaciones, que mediante la improvisación iban proponiendo y enriqueciendo, dieron como consecuencia una relación con los objetos a utilizar particular y acorde a lo antes mencionado. Me comenta Serge que: "En esa oportunidad él con un grupo de actores iban a mercados, ferias y recolectaban elementos... además todos llegaban con objetos de sus propias historias. Casi nada se construyó en esa oportunidad, sino que se dedicaron a la "recolección de historias". La idea fue siempre extraer objetos de la vida real para acercar aún más estas historias a la gente y a nosotros mismos".¹³⁶

¹³⁶ *Ibíd.* p.50

Esto sumado a una infinita cantidad de vestuarios que desplegaban las vestuaristas para cada jornada, iniciándose para cada improvisación una verdadera búsqueda del tesoro.

Esta manera de concebir el objeto en la obra es por una parte sumamente simbolista, que como vimos en el capítulo anterior se opone a la Alegorista, pero sin embargo, en la raíz de la acción efectuada por el grupo, de manera consciente o no, encontramos importantes operaciones alegóricas.

Esto, nos lleva sin duda a revisar las motivaciones estructurales y narrativas de la obra, ya que conforman la raíz y el punto de partida muchas veces para finalmente decantar en operaciones visuales, sobre todo en lo que a su espacialidad respecta, como revisaremos más adelante. Diría yo, que estamos frente a una obra que reúne ambos modos de operar, y que dicha condición enriquece enormemente esta investigación, ya que inevitablemente se reúnen bajo aristas comunes que convergen en conceptos como Memoria, Recuerdo y Olvido.

La invitación de este capítulo es revisar y distinguir en esta obra en particular, los conceptos que ya hemos desarrollado a lo largo de los apartados anteriores y en interacción constante con el quehacer del Diseñador Escénico.

2.1.1 Consideraciones sobre su estructura y dramaturgia.

Una narrativa a partir del trabajo de fragmento.

"No hay trama única. Es un espectáculo que está hecho (...) de cosas que surgen espontáneamente de cada uno de los actores, de nosotros, de todos nosotros, que se mezclan, se entretajan (...) Hay una unidad, pero no existe un guion, no hay vínculo (...) Las piezas no encajan, son cosas que emergen en la superficie (...) Son miradas parciales, más que un encadenamiento de sucesos (...)”¹³⁷.

¹³⁷ ALTERNATIVA TEATRAL. *Les Éphémères de Ariane Mnouchkine*. [en línea] <<http://www.alternativateatral.com/obra8499-les-ephemeres>> [consulta: 7 de Julio 2015]

Conceptos como "entretejer", "piezas", "superficie", "sucesos" que ya vimos nos hablan inmediatamente de Alegoría, y que sin duda alguna se vinculan, en este caso también, a la Memoria.

Pues como resultado de una metodología particular de dirección y creación, estamos frente a una obra que en 5 horas y 47 minutos de duración, con dos intermedios, busca compartir momentos de la vida cotidiana -veintinueve exactamente-, unos más cercanos que otros, pero todos trabajados de tal manera que nos permite adentrarnos en la paradoja de la "simple complejidad" de la vida. Por lo mismo, resulta difícil determinar una trama o un hilo conductor lineal para describir dicho montaje, ya que dichos momentos se presentan muchas veces como tal y por lo tanto, de manera fragmentaria entretejida. Es este precisamente también, y como veremos a lo largo de este apartado, uno de los hechos que nos convoca.

Es así como Ariane en sus notas de ensayo habla y refiere a la creación como "un espectáculo que habla de momentos. Un espectáculo hecho de momentos que nos hicieron" ¹³⁸. Momentos simples, efímeros, que se suceden, que conforman un todo llamado "obra" pero que en definitiva se unen una vez más, en nuestro interior, al ser leídos por nosotros y relacionarse con nuestros recuerdos e historias personales. Momentos que nos conforman como seres humanos, ruinas; vehiculizadores de memoria.

Estamos en definitiva, frente a una operación sumamente alegórica, y más aún, posados en sus raíces. Estamos frente a un trabajo puro de fragmento, de deconstrucción de ciertas realidades, de ruinas, los cuales, al vincularse, interactuar y relacionarse entre sí, constituyen universos posibles:

¹³⁸ VAN EGMOND, NEDJMA. 2008. Les Éphémères de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. [en línea] <<http://www.levidepoches.fr/creation/2008/03/les-ephmres-de.html>> [consulta: 7 de julio 2015]

"(...) El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos"¹³⁹.

Y esto es justamente, lo que constituye las bases de esta creación y de sus metodologías de dirección, conformando a su vez y como es de esperar, la matriz de su discursividad y por lo tanto, también de su visualidad.

En primera instancia es el título el que nos instala la naturaleza de la obra: "*Les Éphémères*", "Los Efímeros", que refieren justamente a lo fugaces, cotidianas, familiares que resultan las historias presentadas, tanto vistas en su totalidad, como por cada una de ellas. Éstas, como hemos mencionado, se suceden unas a otras sin búsqueda alguna de ilación, y nos

¹³⁹ BENJAMIN, WALTER. En: GARCÍA GARCÍA, LUIS IGNACIO. Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin: p.14.

hablan por lo tanto de su calidad de extracto, de trozo, que en términos cronológicos, y recordando el modo de operar de nuestra memoria al ser rescatados -recordados- se traducen en nuestro presente: "(...) estamos haciendo un espectáculo que habla del instante: del presente que ya no es presente en el momento en el que pronuncio la palabra presente. Quizás, también, de la belleza de los seres, de lo difícil que nos resulta acercarnos a esa belleza y de que cuando a veces nos damos cuenta de que un instante es bello, entendemos que ya pasó. (...)'"¹⁴⁰. Esto, nos lleva a entender, la comprensión de la compañía sobre el tema convocado y la nostalgia propia de la alegoría que se hace presente en el trabajo con el tiempo y con el simulacro. Tiempo que se abre verticalmente y vincula rizomáticamente, viéndose reflejada en la estructura de la obra, la ruptura con su linealidad y con esto, de perpetuidad. Tiempo que se encarga de rescatar y resaltar lo "sido" y del deseo adherido al alegorista por preservar dichos rastros, -siempre en calidad de rastros-. Pues "(...) de esa voluntad de preservar los

¹⁴⁰ ALTERNATIVA TEATRAL. Les Éphémères de Ariane Mnouchkine. [en línea] <<http://www.alternativateatral.com/obra8499-les-ephemeres>> [consulta: 7 de Julio 2015]

rastros de aquello que estaba muerto o a punto de morir, surgía la Alegoría"¹⁴¹. Conformando con ello además, el ánimo propicio para su melancolía. Melancolía que, sin pretender ahondar en dicho concepto ni determinar su época de origen, vemos presente en el barroco con Walter Benjamin y que se extiende también a nuestras sociedades modernas con Baudelaire, y el cual podríamos decir que "hoy" se vuelca sobre este relato-obra y se vuelve el tinte transversal discursivo a la hora de enfrentarnos a sus realidades presentadas.

Dicha melancolía, dicha nostalgia por recuperar ruinas y/o rastros, conforman también la respuesta a la constante necesidad que tenemos como seres humanos de conservar y perpetuar el pasado, desprendiéndose esto también de las propias palabras de Ariane y sus reflexiones acerca del modo de abordar el tiempo. Éstas, son en definitiva también la del Alegorista, que comprende el estado vaciado del instante vivido propiamente tal, del cual solo nos queda su recuerdo, su rastro, su superficie y cita, y éstos, a su vez, pueden convertirse en el punto de

¹⁴¹ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p.212.

partida tanto para ellos como creadores, como para el espectador una vez que vivencia su "resultado".

Al estar frente a historias que nos identifican de una u otra manera a todos quienes vivimos la obra -ya sea desde el interior, desde un testimonio, desde el espacio del público o desde nuestro televisor al ver su registro audiovisual- es que resulta difícil desprenderse de las propias subjetividades, y por lo tanto de la constante lectura mnémica. Y es que justamente las historias tratadas buscan dichas similitudes e identificaciones y nos hablan de la memoria, si no es personal, colectiva; los momentos presenciados son en definitiva tan cercanos que podrían ser porque no, también los nuestros: la venta de una casa que fue de nuestra madre, revisar un viejo álbum fotográfico, un accidente de tránsito, el apego recurrente por ciertos objetos, ir de vacaciones con nuestros padres, recibir una mala noticia, solo por mencionar algunos. Como indica también Ariane "evidentemente estamos trabajando sobre lo concreto: lo concreto de nuestras vidas; lo concreto de nuestras madres, de nuestros padres, de

nuestros abuelos. Lo concreto de su ausencia, de los momentos en lo que nos hicieron bien y aquellos en los que nos hicieron mal. ¡También de los momentos en los que nosotros les hicimos bien o mal! (...)"¹⁴². Estamos frente a la búsqueda de identificación, de identidad, desde lo concreto, desde la superficie -aunque no conscientemente vaciada como si sucede con la alegoría-, y revisando algunas críticas y entrevistas a espectadores sin lugar a dudas se logra, pese a la falta de ilación -como ya vimos, debido a la apertura del tiempo- que podría situar a la escritura de Ariane en una similitud con la "escritura automática" de los surrealistas, y la cual crece por lo demás por acumulación¹⁴³.

Y es que, no hay que dejar de considerar, que toda obra de arte "termina" en el espectador, justamente luego de pasar por su propia lectura. Más aún al tratarse de una obra con dicha estructura fragmentaria, compuesta de citas, de ruinas, que incita e interpela al espectador a

¹⁴² ALTERNATIVA TEATRAL. Les Éphémères de Ariane Mnouchkine. [en línea] <<http://www.alternativateatral.com/obra8499-les-ephemeres>> [consulta: 7 de Julio 2015]

¹⁴³ ARIAS, JORGE. [s.a.] Ariane Mnouchkine y su coche de bomberos. [en línea] <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/les_ephemeres_las_efimeras.htm> [consulta: 7 de julio 2015]

leer a través de ellas, haciendo uso inevitablemente de su propia experiencia. El espectador, y uno mismo, insiste constantemente en leer, y la lectura, abierta, conserva una estrecha relación también con la Alegoría, conformando lo que se denomina una "estética de recepción": "(...) el lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que componen una escritura sin que ninguna de ellas se pierda: la unidad de un texto no está en su origen sino en su destino"¹⁴⁴. Entendiendo en esta oportunidad por texto, una escena con todos sus ingredientes.

2.1.2 El Diseño Escénico en "Les Éphémères". Un fiel reflejo de su narrativa alegórica.

Es por todo lo anterior que encontramos interesantes traducciones de la estructura dramática de la obra en su resultado estético. El trabajar desde un origen tan íntimo y retrospectivo en conjunto a la falta de ilación transversal entre una historia y otra, generan

¹⁴⁴ BARTHES ROLAND En: OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p.226.

que la visualidad de esta obra, sea de una gran riqueza. Después de todo -o más bien primero que todo- el Diseño Escénico no es, ni debiera ser nunca a mi opinión, meramente decorativo, sino más bien todo lo contrario; debe ir en conjunta complicidad con las áreas que convergen en un montaje escénico. Y lo interesante de este caso en particular es que, pese a la manera colectiva de abordar ciertas propuestas y posibles decisiones estéticas en este caso, pese a la falta de Diseñador Escénico propiamente tal, estamos frente a un montaje en el cual su visualidad es de suma importancia, trascendencia y particularidad. Ésta es un factor decisivo y condicionante para todo el desarrollo de la obra, y por qué no, también un sello indisoluble para todo quien la presencia. Pues como mencionábamos anteriormente, el Théâtre du Soleil, desarrolla a tal punto las atmósferas buscadas de cada obra, que esta traspasa el límite del espacio escénico y abarca también todo su teatro; cada rincón de él se ve afectado por este mundo en construcción, de manera tal que el espectador forme parte, narre y se afecte junto a ellos. Es a mi parecer, una bella manera de hacerse cargo del gran simulacro del cual somos parte al enfrentarnos a un montaje escénico. Pues desde un inicio, desde que ingresamos al

lugar, mucho antes del comienzo del espectáculo, se nos instala la "realidad" que nos guiará y envolverá por unos momentos. Una ilusión, consciente y decididamente olvidada; un acuerdo mutuo de convenciones, entre artistas y espectadores.

Recepción espectador **"Les Naufrages du Fol Espoir"**.
Théâtre du Soleil. 2010. Cartoucherie. Paris, Francia



Recepción espectador **"Le Dernier Caravansérail"**.
Théâtre du Soleil. 2003. Cartoucherie. Paris, Francia



Recepción espectador "Macbeth".

Théâtre du Soleil. 2014. Cartoucherie. Paris, Francia



Recepción espectador "1973".

Théâtre du Soleil. 1972. Cartoucherie. Paris, Francia

Para esto, es siempre muy importante la decisión espacial que se tome, que en conversaciones sostenidas con Serge y con otros integrantes de la compañía, me comentan gestan el origen muchas veces del desarrollo total de la obra. Es un área a desarrollar tan importante como todo el resto de ellas y que surgen simultaneas, y en términos estructurales y técnicos estuvo en esta oportunidad a cargo del escenógrafo Everest Canto de Montserrat, quien solo determinó, en conversaciones e interacciones constantes con Ariane y con el resto del grupo, la

distribución espacial y la disposición del público; en definitiva la transformación del teatro, y sus lógicas de itinerancia, para esta obra en particular.

Luego, todos los elementos utilizados -tanto dispositivos, vestuarios y utilerías- son una consecuencia del proceso creativo colectivo basado en las improvisaciones guiadas y que están a cargo justamente de dicha colectividad, lo que sin lugar a dudas, podríamos traducir como mencionamos al inicio de este capítulo, en un rico collage de imaginarios, el cual se ve por lo demás reflejado al leer los créditos y el reparto de la obra¹⁴⁵, en los cuales notamos cómo cada área relacionada al Diseño Escénico es desarrollada por un numeroso grupo de integrantes de la compañía. Muchos, sino todos, también actores.

¹⁴⁵ LES ARCHIVES DU SPECTACLE. 2008. Les Éphémères [en línea] <http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=2727> [consulta: 7 de julio 2015]

En esta oportunidad, y a continuación, nos detendremos a analizar específicamente la espacialidad de la obra, su objetualidad y relación entre ellas, que conforman la particularidad del montaje que nos convoca.

2.1.2.1 Espacialidad. Una articulación alegórica en movimiento

Como hemos mencionado, la Espacialidad de la obra marca un hito trascendental en este montaje, y es en donde encontramos mayores relaciones con la operación Alegórica y su vinculación a la Memoria.

Por una parte, debemos observar la estructura "arquitectónica" definida que delimita el espacio escénico del público, y por otra, el universo escenográfico en el cual sucede la obra.

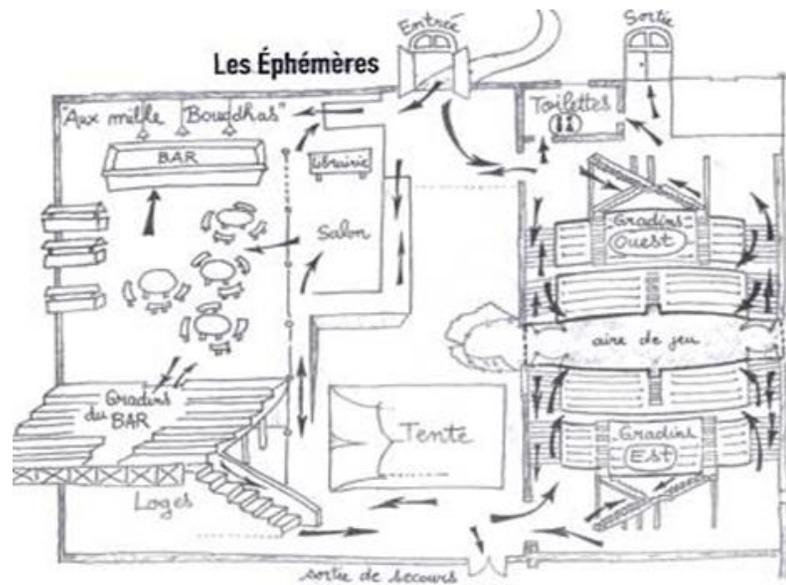
En esta primera, vemos como la decisión de contar con un público bi-frontal, tiene su profunda razón de ser. Tal como me dijo Serge en nuestras instancias de conversación, esta

decisión fue tomada en conjunto al escenógrafo y al resto del equipo con el objetivo de acercar aún más al público los momentos presentados. De esta manera se tendrá la posibilidad de observar las escenas desde diferentes ángulos, de sentirse más partícipes y de generar un efecto espejo entre quienes habiten ese espacio por ese momento en particular. De alguna manera, se vuelven cómplices enfrentados de esta intimidad que se desarrolla entre ellos, acercándolos aún más en su calidad de seres humanos comunes, con historias similares y por qué no, con una memoria colectiva compartida. Los espectadores se vuelven espectadores no solo de esta obra, sino que de la "realidad" misma que transita y que los conduce hacia sus recuerdos: "La magia interdimensional, que nos convierte en el Dios que observa y juzga la escena que pasa ante nosotros, y que se nos ofrece a su vez en toda su actitud (...) cada uno de nosotros a su vez se reconoce en el niño que se duerme con su pez de colores en la mano. Cada uno de nosotros reconoce ser hermana o madre, o el niño que pierde un ser querido. Cada uno de nosotros reconoce un día u otro, un desgarrado realismo. Todo el mundo se siente cerca de

todo.¹⁴⁶ Y a ésta cercanía, a este reconocimiento, aporta y subraya la disposición espacial contenedora escogida.

Una espacialidad que genera una distribución inusual a la hora de enfrentarnos a un espectáculo, en donde los límites del espacio escénico y del espectador interactúan de manera constante y dinámica, en donde las convenciones establecidas cobran sentido y coherencia bajo sus propias leyes de ilusión y simulacro, viéndose a su vez, rotas cada una de ellas, en dos momentos diferentes a lo largo del espectáculo a modo de intermedios, con la invitación del público a comer y compartir en el centro del escenario; el espacio escénico desaparece con esa acción y se quiebran las realidades que eran absolutas momentos atrás.

¹⁴⁶ JOLIE, ESTÉPHANIE. 2008. Les Éphémères, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil. [en línea] <<http://www.pariscilaculture.fr/2008/06/les-ephemeres-theatre-du-soleil-ariane-mnouchkine/>> [consulta: 7 de julio 2015]



Plano esquemático distribución espacial obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.

Espacio escénico y extracto espacio espectador en obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.



La escena por lo tanto sucede en un corredor, con público por ambos costados, en empinadas y cercanas graderías. Corredor en el cual transcurren las escenas de un extremo a otro, con posibilidad de acceso por ambos costados y delimitados, como es de costumbre en el Soleil, por elegantes telones de seda que obtienen movimiento y peso según la intención de la manipulación de éste por su lado posterior.

Por ellos aparecen y desaparecen numerosas plataformas móviles, la mayoría circulares y que giran lenta y constantemente manipuladas por el mismo elenco. Éstas contienen las escenas previamente montadas y perfectamente detalladas; espacios móviles que resultan ser una verdadera "síntesis" -sin serlo en su cantidad de cosas necesariamente- de la realidad que los habita y busca representar. Son en definitiva, dispositivos-escenografías en movimiento y transitoriedad.

Este uso de plataformas, por lo tanto, nos presenta la obra como un gran y constante tránsito. Un tránsito que responde a una operación Alegórica al ser de una u otra manera los

elementos reunidos en ellas, de ruinas de historias, extractos de ellas, citas, fragmentos... unas al lado de la otra, otorgando al lector-espectador una experiencia completamente abierta y dispuesta a ser leída por él, a unir cada trozo como le plazca y si, con algunas señales, algunos guiños, pero que según sea el caso, pueden ser tomadas o no. La espacialidad se dibuja generosa, no totalizante; está en constante movimiento, al igual que la Memoria.

Dichas plataformas actúan, al igual que en la alegoría, como perfectos fragmentos extraídos de diferentes vidas y realidades, los cuales mediante su constante transitar, generan un verdadero trabajo de secuencia, remitiéndonos a su vez a un elemento clave al referir a las operaciones alegóricas vinculadas al arte: la de estética de acumulación. La cual, por lo además, nos conduce a la estética de archivo revisada en el primer capítulo de esta memoria.

Con todo lo revisado anteriormente, notamos como este montaje despierta en el espectador su memoria, y su espacialidad hace honor a su modo de operar. Al igual que el acto mismo de

recordar, en "*Les Éphémères*" las historias se suceden, transitan por delante de nosotros, no siempre de manera lineal ni coherente -pese a que en términos espaciales concretos si transitan de manera lineal- y despiertan inherentemente una necesidad de vincular y tejer relaciones; se convierten en huellas que nos transportan a nuestro pasado, en vehiculizadores de memoria. De esta manera la memoria se activa, al ser todas ellas, rescatadas de la vida cotidiana, y por lo tanto ser reconocibles. El espectador activa su memoria, al mismo tiempo que la obra sucede y los dispositivos transitan, generándose así, como vimos anteriormente, una relación por acumulación, al igual como muchas veces sucede en el arte mnémico. El total -aunque sin ser finito- se construye a través de estos fragmentos-dispositivos de espacios "reales" -el todo por la parte-, actuando de esta forma estos espacios como textos y objetos, conformando un gran mosaico, un gran collage, un gran fotomontaje, que como ya hemos revisado, colinda en muchos aspectos con los buscados por los alegóricos: "la visión integral ofrece una dimensión especial a este mosaico, y cada uno de los sketches, cosido a otro, tiene una

resonancia muy fuerte. Estos mini-mundos, familiares, nos hablan del gran mundo'¹⁴⁷. Mundos que a medida que aparecen por un costado del escenario, por el otro va desapareciendo el anterior; estamos frente a un constante fluir que nos lleva tanto al recuerdo como también al olvido, al dejar pasar y estar abiertos a recibir al que viene.



Montaje tras bambalinas obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil. 2009.

Lincoln Theater Festival. Park avenue Armony. New York

¹⁴⁷ VAN EGMOND, NEDJMA. 2008. Les Éphémères de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. [en línea] <<http://www.levidepoches.fr/creation/2008/03/les-ephmres-de.html>> [consulta: 7 de julio 2015]

Montaje tras
bambalinas obra
"Les Éphémères" del
Théâtre du Soleil.
2009.

Lincoln Theater
Festival. Park
avenue Armony. New
York



Fotografía función
obra **"Les Éphémères"**
del **Théâtre du**
Soleil.
2009.

Lincoln Theater
Festival. Park
avenue Armony. New
York

Una cocina, un dormitorio, un living, una playa, un comedor, un refugio, una clínica... son algunos de los fragmentos que se nos presentan; la escenografía entonces es un gran relato espacial. Pasa una "página" detrás de otra¹⁴⁸, una palabra seguida de otra, una imagen que aparece, se instala y luego se desvanece, es lo que nutre y da sentido al total de la obra. El Diseño y la utilización de estos dispositivos responde estrechamente al discurso y al proceso creativo de la obra, llevándonos además directamente a la alegoría moderna por sobre todo, con la acción y movimiento que se despliega en estos dispositivos. Esto, nos conduce indudablemente a la imagen del "trapero", nuestro héroe moderno que define y utiliza Baudelaire para representar la imagen alegórica de aquellos tiempos, y que considero se extienden sin lugar a dudas hasta nuestros tiempos. El "trapero", vinculado absolutamente con la estética de acumulación que revisamos anteriormente, hace aparición en esta oportunidad con la activación de los dispositivos escénicos, con las plataformas, las cuales con su

¹⁴⁸ Tal cómo me comentaron durante mi residencia junto a ellos "los cambios de escena, son como el cambio de página de un libro".

movimiento, aparición y salida, parecieran de una u otra manera barrer y arrasar con lo anterior, desplazándolo y acumulándolo fuera de escena, en un verdadero vertedero de presencias ahora ausentes, de cadáveres, de desechos. Y es que en mi experiencia junto a ellos el año 2014, tuve la gran suerte de presenciar funciones -de "Macbeth" en esa oportunidad-, desde tras bambalinas, justamente en el espacio físico en el que todo se prepara, entra y sale de escena, y además de acotar la maravillosa experiencia que eso resultó ser para mi e imagino que para todo quien trabaje en las artes escénicas, cabe señalar que efectivamente quedan ahí depositados una inmensidad inimaginable de elementos que me consta sea en esta oportunidad de la misma manera¹⁴⁹.

Cabe destacar también que este movimiento escénico que se desarrolla a lo largo de toda la obra, esta composición a través de fragmentos-sucesos, genera sin lugar a dudas también, la aparición de un elemento importantísimo a la hora de referir a la alegoría: la "superposición

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, GABRIELA. Viaje hacia el centro del sol, una mirada desde el Diseño Escénico: p.42.

de textos". Textos entendidos como todo significativo puesto a disposición de ser leído, tratándose en este caso, de estas imágenes en plataformas. Pues la superposición de textos "(...) es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento (...) la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro. (...) en la estructura alegórica pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación"¹⁵⁰.

Paradójico resulta pensar, al llevar a cabo este análisis, la inexistencia de Diseñador Escénico propiamente tal, como estamos de una u otra manera acostumbrados en nuestra realidad nacional o bien, de escuela, pero cabe dejar claro, que pese a ello, todos los integrantes o la gran mayoría, maneja en profundidad conceptos que de alguna manera los vuelve líderes del trabajo de visualidad, o muchos incluso, lo han estudiado con anterioridad; es una compañía, en su mayoría, compuesta por artistas multidisciplinarios. Como lo es Serge, que si bien hoy

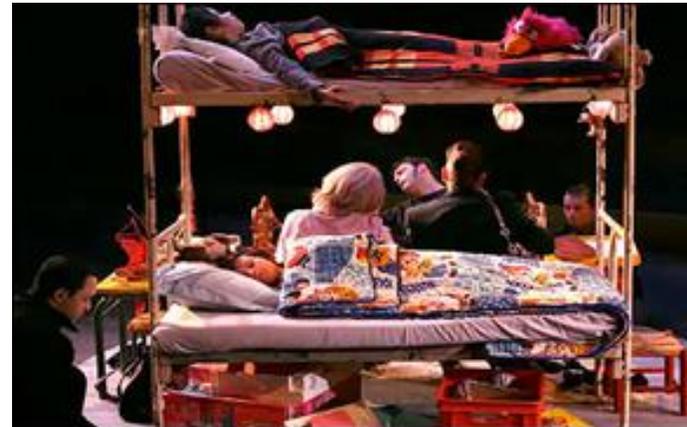
¹⁵⁰ OWENS, CRAIG. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación: p. 204 y 205.

protagoniza Macbeth en su último espectáculo, es también un gran e importante escenógrafo en Francia en proyectos anteriores y paralelos al Soleil.



Fotografía
función
obra "Les
Éphémères"
del Théâtre
du Soleil.
2007.

Sao Paulo,
Brasil.



Fotografía
ensayo
obra "Les
Éphémères"
del Théâtre
du Soleil.
2006.

Paris,
Francia



Fotografías
ensayo
obra "Les
Éphémères"
del Théâtre
du Soleil.
2006.

Paris,
Francia



En muchos momentos de la obra también, las historias mismas apelan por ejemplo a un recuerdo de algún personaje -la "historia de la historia", "capa sobre capa"- y éstos son representados en un dispositivo aparte, que entra, a otro ritmo muchas veces y que por la tensión espacial que se genera entre el dispositivo-presente y el dispositivo-pasado, dibujan un tránsito espacial-temporal que grafica lo que sucede con nosotros al momento de recordar: los personajes se detienen, muchas veces el movimiento de las plataformas también, éstos se bajan de ellas, caminan por el espacio "inerte" y se suben a la plataforma que trae la vivencia físicamente representada del pasado al presente, el recuerdo. De esta manera el pasado se hace presente, el personaje es su propio espectador y vuelve a vivir dicho recuerdo con cierta nostalgia. Como si fuera hoy, una re-presentación de nuestra intimidad y una vez más, tiempos que convergen, se abren y dialogan envueltos en un aire melancólico.

Por otra parte, la mayoría de las veces, sino todas, las plataformas dejan de girar, de moverse, de estar vivas, una vez que los personajes hacen abandono de ellas. Podríamos decir

entonces que es la vida del hombre la que las hace existir, de lo contrario, los mismos espacios, cargados de vida e historia, se vuelven inertes, acentuándose su calidad de extracto y superficie. Al igual como sucede con los objetos y espacios mnémicos, que son en definitiva los que están representados en estas plataformas, están, existen, dispuestos a ser leídos, con sus huellas o no y en relación a otros tejiendo redes de significados, pero que de no relacionarse con su escritor y/o lector, carecen de actividad y sentido, así como nuestros recuerdos olvidados.

2.1.2.2 Objetualidad. Reconciliación alegórica



Fotografía ensayo obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2006. Paris, Francia



Fotografía función obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2009. Lincoln Theater Festival



Fotografía ensayo obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2006. Paris, Francia



Fotografía ensayo obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2006. Paris, Francia



Fotografía ensayo obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2006. Paris, Francia



Fotografía función obra "Les Éphémères" del Théâtre du Soleil.
2009. Lincoln Theater Festival

Por otra parte, y en complemento a lo mencionado, las plataformas que componen el gran dispositivo escenográfico, están conformadas por una serie de objetos que a su vez conforman escenarios absolutamente "realistas". Todos ellos, compuestos de tal manera, que dan la sensación de ser extraídos fidedignos de la realidad de la cual supuestamente son parte. Es como si tras el telón que las hace desaparecer, estuviera el resto del puzzle al cual pertenecen.

Gran responsabilidad de otorgar dicha lectura, la tienen los objetos. Todos ellos relacionándose de una manera tan natural y lógica, que el espacio se habita inmediatamente. Esto se debe también en parte a lo que los alegoristas definen "site-specificity", que refiere específicamente a la relación reversible que se da entre el objeto y su entorno contenedor. En este caso, una fusión física y conceptual tanto con el micro espacio conformado en las plataformas, como con el resto de los objetos que interactúan en ese instante.

Si bien, existe una relación de profundo apego a ellos en muchos casos, como lo es en la historia llamada "*Le Merveilleux Jardin*" -"El Maravilloso Jardín"- en la cual el conflicto central es vender la casa de su madre recién fallecida, y por lo mismo deshacerse de ese vínculo que representa la casa en sí y sobre todo su jardín, por lo que podríamos denominar más bien simbolista, los objetos han pasado si o si, por un proceso que refiere más bien a la Alegoría. Pues cabe reiterar, que la existencia de ellos en este montaje, proviene de un detallado trabajo realizado por todo el grupo en el proceso mismo de creación, de recolección e identificación, y por lo tanto, mediante el trabajo indudable de descontextualización, que como ya sabemos, es propio también de la alegoría. Si bien, no existió aparentemente un trabajo consciente de vaciar dichos objetos para ser puestos en relación al resto de los elementos como si realizan los alegóricos propiamente tales, el hecho de llevar a cabo una descontextualización del objeto para ser parte y conformar una obra de arte, lleva intrínseca una operación de vaciado. Pues la historia que vienen a contarnos no es su historia original, su contexto no es en lo absoluto el suyo y viene a relacionarse y ser puesto a disposición,

desde su superficie y huellas, para ser leídos ampliamente en relación a otros, en un importante e interesante juego de relación que en comunión conforman otra realidad, no originaria. Vale decir, los objetos son puestos en una nueva relación por el autor -en este caso los autores- sin haberse relacionado necesariamente en su origen, y este hecho de descontextualización y selección premeditada, es ya un hecho Alegórico. Y para esto, la mirada inevitablemente fue puesta también en su superficie.

Sumado a esto, cabe destacar que todos los elementos utilizados, son concretos y mundanos, tal como dice Walter Benjamín, conformando un punto de partida para filosofar, para leer y tejer nuevas y posibles relaciones. Punto de partida que en un inicio lo fue para las improvisaciones; alegóricamente desde lo que sus superficies ofrecen, y simbólicamente desde el significado de dichas superficies, huellas. De esta manera, el objeto, mediante otra importante característica de la alegoría, "la apropiación de imágenes" se sirve ahora de las

relaciones que teje el artista al vincularlos con otros ajenos a ellos, aunque muchas veces el espectador los vuelva con su lectura, a su origen.

Todo esto, al notar la insistencia en la utilización del objeto y espacio reconocibles para hablar de la vida cercana y cotidiana, nos lleva una y otra vez a lo que Baudelaire postula acerca del pensamiento y alegoría moderna: la eterna necesidad que tenemos de los objetos para identificar nuestras vidas, lo que sin duda alguna es también reflejo de la mirada de sus propios artistas, todos ellos pertenecientes a esta matriz moderna de la cual somos parte.

Existe por lo tanto, una combinación de operaciones en este hecho en particular -simbolista y alegorista- ya que la superficie observada fue más bien la de la huella, esa huella que vincula hacia una memoria personal y/o colectiva, y por lo tanto hacia un contenido que de alguna manera la Alegoría reniega, pero que no por eso se aleja de las operaciones alegóricas que hemos revisado.

Por otra parte, los objetos en sí, se relacionan bajo una finalidad comunicativa en particular, por ejemplo la de referir a la vida de un personaje, contribuir a su construcción, de manera tal que al ser casi todos los ambientes contruidos de interiores de casa, estamos frente a supuestamente objetos personales, pero que no lo son en su origen. En esta oportunidad, en este gran fotomontaje, ambos modos de abordar la objetualidad, se relacionan y reconcilian generando dicha lectura, como vehiculizando hacia un recuerdo que no existe ni es nuestro, pero que adentro de nosotros activamos haciendo que exista. Ambos modos contribuyen a esta narrativa de memorias.

Tal como sucede por ejemplo también con el factor tiempo que demarcan los objetos utilizados, y según son dispuestos en el espacio. Como sucede en la escena "*La nuit au foyer*" en la que en primera instancia los objetos están ordenados de dicha manera, y luego, cuando esta historia vuelve a aparecer escenas siguientes, fueron modificados y todos los elementos están revueltos; entendemos que hubo un conflicto, que pasó por ahí una historia, de violencia en este caso, y

por lo tanto el tiempo en dicha realidad, aunque no la hayamos presenciado, pasó. Esta sensación, de ser cómplices y espectadores de pequeños instantes y no de toda la realidad que transcurre en las vidas presentadas, nos hacen comprender, una vez más, que estamos frente a un trozo, a un fragmento.

Por otra parte, y para finalizar, debemos mencionar que como es de esperar, al estar frente a personajes e historias cotidianas, muchas de ellas evocadoras de memoria, se vuelve recurrente entre los personajes-historias el uso de fotografías, tal como sucede con el apego hacia algunos objetos, o los objetos en general. Éstas actúan como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, como máximos ejemplificadores tanto de un objeto mnémico como de una operación alegórica. Son a su vez, la representación fidedigna de nuestro modo de recordar y de traer nuestro pasado a nuestro presente, y son a su vez, la evidencia más fidedigna del

actuar de la superficie; "fija lo transitorio y efímero, preserva lo que amenaza con desaparecer, evidenciando su calidad de superficie".¹⁵¹

Hay escenas que se desarrollan por personajes que nos comparten su importancia hacia la fotografía, siendo ésta última la que acentúa aún más esta reflexión, al, luego de los personajes vivir el encuentro con estas imágenes y desde ahí su propia nostalgia por lo vivido, finalizar proyectando por sobre el rostro de los espectadores éstas imágenes, de manera tal que de un lado del espacio del público, los espectadores mismos se vuelven mera superficie - en este caso de proyección-, contenedores y parte de estas historias reflejadas en las imágenes mientras que la otra mitad sigue en su calidad de espectador, para luego ser invertidos los roles. Éste hecho, este acto performático por decirlo de alguna manera, este único quiebre que hace la obra en términos espaciales y en el cual impone la distancia escena-espectador; nos

¹⁵¹ Ver p.85 de esta memoria.

hace ver de que pese a los juegos de realidades que se vienen planteando, no es propiamente tal por mucho que nos sintamos dentro de ella y que todo esté construido para contribuir a dicha sensación, sino que es una construcción, un simulacro, y que por lo demás cada uno de nosotros la genera y conforma con su presencia y decodificación. De lo contrario no sería posible.

Tal como sucede con el afiche de esta obra, el cual además de ejemplificar esto último mencionado, resume a la perfección todo lo revisado en este apartado, y vale mencionarlo a modo también de cierre; las diversas versiones que existen de él nos dejan entrever la falta de jerarquía-prioridad que hay de una situación ante otra. Todas son de suma importancia para conformar esta realidad presentada. Cada historia es única, valiosa e irrepetible.

Por otra parte, y en complemento a esto, cada una de ellas, si nos acercamos bien, notamos está conformada por el resto de las escenas que dieron vida a esta obra. Todas las historias están al fin y al cabo contenidas en las otras. Todas y cada una de ellas nos conducen en este viaje

de familiaridad y cotidianeidad y cada uno de nosotros a su vez, conforma parte importante de ella. De una u otra manera estamos frente a "*site-specificity*" descrito anteriormente.

Este recurso gráfico, que expresa precisa y delicadamente el mensaje resultado y gestacional de la obra, se ha servido por lo tanto del trabajo en serie, de apropiación, de superposición de textos y de acumulación, tal como vimos en los artistas mnémicos, tal como vimos en la alegoría, tal como vimos también en el collage y en el fotomontaje; tal como ya sabemos funciona nuestra memoria, modo de almacenar sus recuerdos y más aún, de ser recuperados.



Afiche obra "**Les Éphémères**". Théâtre du Soleil. 2006. Realizado por Thomas Félix-Francois.



Afiche y detalle affiche obra "Les Éphémères". Théâtre du Soleil. 2006.
Realizado por Thomas Félix-Francois.

CONCLUSIÓN

Es entonces, después del desarrollo de estos capítulos, que han significado un viaje que ha atravesado desde nuestra intimidad a las artes visuales y escénicas, que veo cómo muchas de las preguntas formuladas en el inicio de esta investigación, cobran forma, fuerza y sentido. Noto como efectivamente es la Objetualidad un verdadero punto de encuentro tanto de historias, recuerdos y realidades, como de tiempos posibles. Pues son justamente ellos en esta oportunidad quienes albergan las huellas de nuestra existencia, por lo tanto nuestros recuerdos, y los cuales a su vez y por lo mismo, se convierten en una nutritiva herramienta narrativa y visual volcada también hacia las artes escénicas.

Es a través de ellos, en conjunción a diferentes operaciones visuales, como nos convocó en esta oportunidad la Alegoría, que podemos viajar en el tiempo y en el espacio. Esto en perfecta

comunidad -y condición- a la imperante necesidad del espectador de reconstruir dichos tiempos mediante la ilación de sus historias, sea o no la intención inicial del artista. Y es que al parecer es inherente al ser humano vincular constantemente las experiencias con nuestras vivencias personales y el arte pareciera, a mi opinión, no ser siempre capaz de alejarse de dicha condición. Por mucho vacío que se busque y comenzar una nueva narrativa desde la descontextualización del objeto, al pertenecer a nuestra vida cotidiana, están en constante diálogo con ella, y por lo tanto el espectador inevitablemente lo reconoce, lo decodifica y lo vincula. Si, en otro lugar, espacio y contexto y con esto, abriendo nuevas narrativas posibles y tiempos verticales paralelos, pero pongo en duda, al menos bajo mi experiencia personal de espectador, que seamos capaces de alejarnos del todo a ellas. Siempre nos enfrentamos a una obra de arte en calidad de ser humano compuesto de sus propias huellas, y que al citar nuestra existencia, nuestras identificaciones y hablar de memoria, permanecen a la mano.

Pienso que este punto, crucial y determinante, se vuelve una verdadera herramienta a utilizar y una potencial poética a desarrollar como artistas escénicos -diseñadora en mi caso-

, ya que al ser conscientes de ellos, podemos servirnos de dicha condición, potenciarla si así deseamos, quebrarla, cuestionarla, tensarla, criticarla... todas y cada una de ellas, solo por mencionar algunas, se vuelven discursos en sí mismos y que al ser puestos en relación a otros elementos y herramientas propios de un montaje escénico como el espacio, el cuerpo, la sonoridad y la acción, van cobrando a su vez nuevas combinaciones y lenguajes posibles.

Por otra parte, si bien, de manera metódica y por decirlo de alguna manera, consciente, podría aparentemente resultar más común encontrarlo en el campo de las artes visuales, sobre todo en lo que a la instalación respecta y en donde muchas veces se complementa esa experiencia con un boletín informativo, las artes escénicas y en particular el diseño escénico, resultan ser un escenario igualmente propicio para su desarrollo, más silencioso quizás, pero igualmente en constante desarrollo y búsqueda.

Es cierto que el diseño muchas veces se aborda como un elemento que viene a obedecer a un discurso previamente definido, o bien a ideas predefinidas ya sea por el texto o por algún condicionante por ejemplo de dirección, pero la verdad de las cosas es que por sí mismo, pese

a que comparto la idea de la comunión de las partes en un montaje escénico en pos de una obra determinada, encontramos capacidades discursivas visuales que podrían, tal como dice Walter Benjamín, ser "el punto de partida para filosofar".

Es posible claro está, que el origen de una creación escénica se geste en nuestras manos, los diseñadores. Podemos sin lugar a dudas ser el punto de partida para una creación determinada, y más aún en dinámicas de creación colectiva en donde todas las áreas son puestas sobre la mesa y la experimentación fluye transversalmente. Y entonces resulta interesante plantearse una metodología visual en particular para emplear en una realidad narrativa determinada, como podría serlo y como vimos en "*Les Éphémères*", la alegoría y su trabajo de memoria.

Esta, nos otorga innumerables herramientas para disponer y abordar los elementos visuales de un montaje, desde sus principios gestacionales hasta sus operaciones técnicas propiamente tales, desarrollándose a veces unas más que otras naturalmente, pero facilitando operaciones artísticas que a través del objeto cotidiano, a través del proceso al que lo "somete",

pueden ofrecernos a nosotros, diseñadores escénicos, un abanico de posibilidades comunicativas-visuales.

Posibilidades que como vimos, comienzan en el artista y terminan en el espectador, conformando la ya mencionada "estética de recepción" siendo entonces éste último el encargado de completar dichas lecturas. ¿Es acaso posible controlar las lecturas que realice el espectador de nuestras creaciones? Para mí, es sin duda alguna, este punto, esta imposibilidad y riesgo inevitable, donde se encuentran uno de los mayores desafíos y finales riquezas de toda obra de arte, y lo que pone en absoluto y constante tensión las decisiones metodológicas que como creadores tomemos. Esto, sumado a la condición de que cada elemento puesto en escena significa por sí mismo, y a su vez dialoga tanto con el resto del mundo planteado, como con el espectador siempre deseoso de identidad y reconocimiento.

Comprendemos entonces que hay una estética compuesta de objetualidades y objetividades, que, mediante por ejemplo la Alegoría, podemos construir mundos posibles a partir de los

fragmentos y las superficies, por ejemplo, de determinado universo objetual. Tal es el caso por ejemplo de la obra "Juan Salvador Tramoya" de la compañía nacional Mona Ilustre, que si bien algunos objetos se cargan de simbolismo por el mismo interprete, todos ellos son de origen cotidiano y puestos en relación por el artista siendo previamente descontextualizados para referir a una presencia ausente de un personaje, a una memoria, y siendo a su vez manipulados por el personaje de manera aislada brindando relaciones por acumulación. O también, la obra "Nómadas" de la compañía hispano-chilena La Llave Maestra, en la cual mediante el objeto reconocible y real, se rescata de ellos justamente su superficie para abrir nuevas posibilidades. Posibilidades que al pertenecer a nuestra matriz reconocible-memoria colectiva, como espectadores la decodificamos y enriquece enormemente la descontextualización tanto del mundo al cual pertenecen como en la misma escena.

Para concluir, acotar lo importante que fue en el desarrollo y destino que tomó esta investigación, mi experiencia junto al Théâtre du Soleil y con ello la creación de mi Bitácora

"Viaje hacia el centro del sol, una mirada desde el Diseño Escénico". Pues en dicha experiencia, tuve la oportunidad de no solo compartir y conocer desde la intimidad de su trabajo, a una de las compañías a mi parecer más importantes a nivel mundial, y que no olvidemos, gesta también ciertas bases de nuestro desarrollo nacional a través de Andrés Pérez, sino que también situarme como Diseñadora Escénica y observar desde ese lugar metodologías insertas en dinámicas de creación, en este caso colectivas. Esta experiencia, además de nutrirme con nuevas preguntas y también respuestas respecto a lo antes mencionado, me brindó la posibilidad de acercarme a la creación y manera de percibir el montaje *"Les Éphémères"* y con ello, producto de todo lo compartido y analizado en esta investigación, noto como el arte al fin y al cabo, se alimenta de creadores, inquietudes personales y/o colectivas, en donde muchas veces se encuentran también metodologías y operaciones -visuales en mi caso-, que más que ser excluyentes entre sí, son más bien inclusivas. Tal cual noto, a pesar de negarse entre sí, que la alegoría puede actuar de manera correlativa a percepciones que, por así decirlo, son más bien simbolistas, y que reflejan para mí, al igual que lo es por ejemplo la memoria y el olvido,

los preciados antagonistas necesarios de la vida. Antagonistas que al contrario de lo esperado, abren caminos y dimensiones posibles.

BIBLIOGRAFÍA



1. ABAD MOLINA, JAVIER. [s.a.] Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración. [en línea] Centro Universitario La Salle, Universidad Autónoma de Madrid. España. <http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf> [consulta: 15 de agosto 2014]
2. ALTERNATIVA TEATRAL. 2015. *Les Éphémères de Ariane Mnouchkine*. [en línea] <<http://www.alternativateatral.com/obra8499-les-ephemeres>> [consulta: 7 de Julio 2015]
3. AON, L., y VAMPA, M. S. [S.a.] Arte y comunicación: aportes a la memoria colectiva. [En línea] Universidad Nacional de La Plata. Argentina. <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/454/378>> [consulta: 22 de marzo 2014]
4. ARAYA, JOSE. [s.a.] El limbo y la memoria inconsciente de Tadeusz Kantor. Trabajo presentado a la Universidad de las Américas. Santiago. Chile. 21p

5. ARIAS, JORGE. [s.a.] Ariane Mnouchkine y su coche de bomberos. [en línea] <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/les_ephemeres_las_efimeras.htm> [consulta: 7 de julio 2015]
6. ARROYAVE RUÍZ, MARTA. 2013. Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado. Tesis para optar al título de magíster el hábitat. Universidad Nacional de Colombia. Medellín. 113p. [en línea] <<http://www.bdigital.unal.edu.co/9575/1/43586175.2013.pdf>> [consulta: 26 de mayo 2014]
7. BAHNTJE, M., BIADIU, L., y LISCHINSKY, S. 2007. Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de memoria. [en línea] II jornadas Hum. H.A. Argentina. <<http://es.scribd.com/doc/161225459/Despertadores-de-La-Memoria-Los-Objetos-Como-Soportes-de-La-Memoria-Myriam-Bahntje-Laura-Biadiu-Silvina-Lischinsky#scribd>> [consulta: 27 de mayo 2014]
8. BASSO, MARIA FLORENCIA. 2011-2013. El objeto como vehiculizador de memoria/s y construcción de identidad/es. Un acercamiento a la obra de Mercedes Fidanza. [en línea] Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata Boletín de Arte. Año 13 N° 13. <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34862>> [consulta: 29 de mayo 2014]
9. BATTITI FLORENCIA. [s.a.] Arte y memoria: variaciones sobre una estrecha relación. [En línea] <https://larc.sdsu.edu/humanrights/flashDocs/ART/DH_ART_02.html> [consulta: 21 de marzo 2014]

10. BAUDRILLARD, JEAN. 1969. El sistema de los objetos. [en línea] México. <http://monoskop.org/images/1/18/Baudrillard_Jean_El_sistema_de_los_objetos_1969.pdf> [consulta: 4 de septiembre 2013]
11. BREA, JOSÉ LUIS. 1991. Nuevas estrategias alegóricas. [en línea] Ediciones Creative Commons. <www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/nea.pdf> [consulta: 7 de mayo del 2014]
12. D'ACOSTA, SEMA. 2009. La memoria de los objetos que fuimos. [En línea.] Blog tanto monta, monta tanto. <http://salonkritik.net/09-10/2009/08/la_memoria_de_los_objetos_que.php> [consulta: 29 de mayo 2014]
13. GARCÍA, LUIS IGNACIO. 2010a. Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. [en línea] Constelaciones: Revista de Teoría Crítica. Vol. 2, 2010. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743667>> [consulta: 9 de marzo 2014]
14. GARCÍA, LUIS IGNACIO. 2010b. Alegoría y montaje: tensiones de la imagen ante la pérdida. [en línea] Centro cultural de la memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-26/garc%3A%20Da_mesa_26.pdf> [consulta: 14 de marzo 2014]
15. GENTY PHILIPPE. [s.a.] Teatro de objetos. [en línea] < <<http://gershanik.blogspot.cl/p/teatro-de-objetos.html>> [consulta: 3 de Abril 2014]

16. GONZÁLEZ, GABRIELA. 2014. Viaje hacia el centro de sol, una mirada desde el diseño escénico. [en línea] Asociación Nacional de Diseñadores Escénicos. <<http://descenicos.com/index.php/documentos/>> [consulta: 28 de junio 2015]
17. GUASCH ANA MARÍA. 2005. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. [en línea] Universidad de Barcelona. España. <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>> [consulta: 2 de febrero 2014]
18. GUACH ANNA MARÍA. 2011. Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. [en línea] Madrid, España. Ediciones Akal S. A. 44p. <http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/01/AnnaMariaGuasch_ArteyArchivo_1920-2010.pdf> [consulta: 16 de enero 2014]
19. HALBWACHS MAURICE. 1968. Memoria colectiva y memoria histórica. *En: la mémoire collective*. París, Francia. Pp 209-219. [En línea] < http://ih-vm-cisreis.cmad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf > [consulta: 6 de julio 2013]
20. HALBWACHS MAURICE. 1990. Espacio y memoria colectiva. *En: Collective Memory*. Pp 11-40. [En línea] Estudios sobre las culturas contemporáneas Universidad de Colima. México. < http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2013/11/Halbwaks_espacio_y_memoria_colectiva_2_.pdf > [consulta: 16 de enero 2014]

21. HERMOSILLA, DANIELA. 2012. La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión. En: Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo. [en línea] Universidad de Barcelona. España. <http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2013/04/Memoria-y-la-practica-artistica-Hacia-un-estado-de-la-cuestion.pdf> [consulta: 16 de marzo 2014]
22. HERNÁNDEZ ABASCAL, IBIS. 2004. Transferencias: de lo cotidiano al arte, del arte a lo cotidiano. [en línea] Artes la revista. N° 8/ Volumen 4/ julio-diciembre 2004. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22980> [consulta: 6 de julio 2013]
23. JELIN ELIZABETH. 2001. ¿De qué hablamos cuándo hablamos de Memorias? En: Los trabajos de la memoria. [En línea] España, Siglo Veintiuno editores. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.pdf> [consulta: 4 de febrero 2014]
24. JOLIE, ESTÉPHANIE. 2008. Les Éphémères, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil. [en línea] <http://www.pariscilaculture.fr/2008/06/les-ephemeres-theatre-du-soleil-ariane-mnouchkine/> [consulta: 7 de julio 2015]
25. LES ARCHIVES DU SPECTACLES. 2008. Les Éphémères [en línea] http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=2727 [consulta: 7 de julio 2015]

26. MACHER NESTA, KAREN. 2008. Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos. Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasmas. Proyecto final de master. Universitat politécnica de Valencia. 89p. [en línea] <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13236/Proyecto%20Final%20de%20M%3Aalster.pdf?sequence=1>> [consulta: 29 de mayo 2014]
27. MANDEL, CLAUDIA. [s.a.] El arte performativo en las artes contemporáneas: cuerpo y memoria. [en línea] Red de repositorios latinoamericanos. Universidad de la Plata. Argentina. <<https://d7653309564d66815a26649006adcb17c42efe8a.googleusercontent.com/host/OBzZXhkyQV3refnRpmVpwaDQ5NlctXlJPS3FHdHBaNHc3UnMtMU9ZdWZwSm44NkJJUjF5Rk0/ponencias/ponencias%20eje%20mandel%20ponencia.htm>> [consulta: 10 Marzo 2014]
28. MARTINEZ ROSARIO, DOMINGO. 2007. La memoria como construcción de la identidad del sujeto contemporáneo en la práctica artística. Máster Universitario en Producción Artística. Universitat Politècnica de Valencia. 69p [en línea] < <https://riunet.upv.es/handle/10251/12432>> [consulta: 21 de marzo 2014]
29. MARTINEZ ROSARIO, DOMINGO. 2013. La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el Arte Contemporáneo. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Valencia. 626p. [en línea] <<https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>> [consulta: 21 de junio 2014]

30. MENDOZA GARCÍA JORGE. [s.a.] El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad. [en línea]
<http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_59_68.pdf>
[consulta: 27 de marzo 2014]
31. MONTIEL, URANI. 2008. Barroco: conceptos/teorías. [en línea] < <http://barroco-conceptos-teorias.blogspot.cl/2008/02/alegora.html>> [consulta: 5 de julio 2015]
32. NOGUERA, JULIA. 2012. El objeto como memoria: hacia una relación estética del sujeto con el objeto. Trabajo como requisito parcial para optar al grado de licenciado en artes plásticas. Universidad centroccidental Lisandro Alvarado. Venezuela. 134p. [en línea]
<<http://bibhumartes.ucla.edu.ve/DB/bcucla/edocs/repositorio/TEGNX180S46N652012.pdf>> [consulta: 29 de mayo 2015]
33. NORA PIERRE. 1984. Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. *En: Les Lieux de Mémoire; 1: La république*. Pp 17-49. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. Universidad Nacional del Comahue. [en línea] París, Gallimard
<http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf> [consulta: 16 de junio 2013]
34. OLIVAN SANTALIESTRA, LUCÍA. 2004. La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en las flores del mal de Baudelaire. [en línea] A Parte Rei: revista

de filosofía. N° 36, 2004. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4180227>> [consulta: 13 de junio 2014]

35. OLIVEROS C., AMANDA. 2003. El objeto en el arte contemporáneo: ¿qué lección para el psicoanálisis? [en línea] Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis. Año 2003, número 3. <<http://www.revistas.una.edu.co/index.php/jardin/article/view/8282/8926>> [consulta: 20 de junio 2014]
36. OWENS, CRAIG. 1980. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En: WALLIS, BRIAN. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid, España. Editorial Akal. Pp 203-235.
37. PADÍN, CLEMENTE. 2011. La performance desde la perspectiva latinoamericana. [en línea]. Blogspot Performancelogía, todo sobre el arte de performance y performancistas. <<http://performancelogia.blogspot.cl/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>> [consulta: 16 de agosto 2014]
38. PINILLA, R., y RABE, A. M. 2010. Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin. En: SEMINARIO LOS espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamín 12p. [En línea] Madrid, España. Sede central de universidad pontificia Comillas. <http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_18.pdf> [consulta: 4 de febrero 2014]

39. POLIVANOFF, SOFIA. 2011. Historia, olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida". [En línea] <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/historia-olvido-perdon-nietzsche-ricoeur.pdf> [consulta: 29 de enero 2014]
40. RAMOS DAVID. 2013. La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. Realitas, revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes. 1(1): 37-41.
41. RICOEUR, PAUL. 1999. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. El cuidado de lo inolvidable. [en línea] Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España. http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf [consulta: 29 de enero 2014]
42. RIOUX JEAN PIERRE. 1997. La Memoria Colectiva. En: Para una historia cultural. Pp 341-373. [En línea] México, Taurus. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Rioux.pdf> [consulta: 16 de enero 2014]
43. SANDOVAL CERVANTES, PAULINA. [s.a.] Iluminarte. Tesis para obtener título en licenciatura en artes plásticas. Colección de tesis digitales. Universidad de las Américas Puebla. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sandoval_c_p/capitulo_2.html [consulta: 3 de agosto 2014]

44. STAMBAUGH PRIETO, ANTONIO. 2009. ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. [En línea]. Archivo virtual artes escénicas. Universidad Veracruzana. México. <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=250>> [consulta: 16 de agosto 2014]
45. VAN EGMOND, NEDJMA. 2008. Les Éphémères de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. [en línea] < <http://www.levidepoches.fr/creation/2008/03/les-ephmres-de.html>> [consulta: 7 de julio 2015]
46. VASKES SANTCHES, IRINA. 2008. La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. [en línea] Revista estudios de filosofía. n°38 agosto de 2008. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12703/11458> [consulta: 22 de marzo del 2014]
47. VERGARA ANDERSON, LUIS. 2000. El anhelo de una mirada reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado. En: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 13p. [en línea] Francia. <<http://www.filosofiayliteratura.org/Lindaraja/ricoeur/sobre%01a%0historia.%01a%0memoria%0y%20el%0olvido.pdf>> [consulta: 29 de enero 2014]
48. WAIN, ANDREA. 2009-2013. León Ferrari: arte, archivo y memoria. [en línea] Instituto hemisférico de performance y política. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e91-ferrari-intro>> [consulta: 16 de enero 2014]

49. ZAMORANO MORIAMEZ, FRANCISCA. 2008. Una visión sobre el teatro de objetos. Memoria para optar al título de diseñador teatral. Repositorio académico de la Universidad de Chile. Departamento de teatro de la Universidad de Chile. 301p [en línea] <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101447>> [consulta: 10 de julio 2014]

ÍNDICE IMÁGENES PORTADAS

Ubicación	Fuente	Pág.
Portada Capítulo 1	http://www.shop-antique.com/Antique_Furniture.aspx	18
Portada Capítulo 2	http://www.shop-antique.com/	102
Portada Capítulo 3	http://www.shop-antique.com/Curiosidades-Antiguedades.aspx	131

