



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

FACULTAD  
DE ARTES



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

Universidad de la República

Facultad de Artes

**Vestigios de la memoria: un estudio productivo, hermenéutico y  
simbólico del obrar de las estrategias conceptualistas locales en la  
década de los noventa**

Soledad BETTONI LEMAS

Tesis presentada con el objetivo de obtener

el título de magíster en Arte y Cultura Visual

Directora de tesis: profesora Magalí Pastorino Rodríguez

Montevideo, Uruguay

2023

## **Agradecimientos**

A mi tutora y amiga Magalí Pastorino Rodríguez por haberme acompañado en este trayecto de investigación con dedicación y paciencia aportando sus saberes generosamente y orientando este camino de indagación.

A los amigos que acompañaron y colaboraron en las diferentes fases de la investigación: Juan Fernández, José Benítez, Leonardo Goday.

Al Museo de la Memoria por abrir sus puertas para emplazar el dispositivo artístico y dialógico.

A Juan Ángel Urruzola, Gabriel Peluffo y Nicolás Guigou por haber participado del conversatorio aportando sus saberes generosamente y generando un espacio dialógico y polifónico en torno a la memoria social.

A la Facultad de Artes por haber ofrecido un programa de posgrado con la Maestría en Arte y Cultura Visual, inaugurando un espacio para desarrollar la investigación en arte en el ámbito local.

A mis compañeros de generación de la Maestría en Arte y Cultura Visual por haber enriquecido el camino de indagación con sus aportaciones.

A mi compañero Juan Goday por haberme acompañado en estos años de indagación con paciencia y amor.

## Resumen

Esta investigación en arte se centró en la elaboración de un lenguaje poético en diálogo hermenéutico y simbólico con aquellas producciones de las artes visuales locales que en la década de los noventa se sirvieron de las estrategias conceptualistas para reformular el campo de la memoria social ante un panorama cultural signado por los efectos de lo que fue el régimen autoritario de la dictadura cívico-militar (1973-1984).

Para esta investigación se hizo uso del enfoque hermenéutico y simbólico —en la línea de pensamiento de Agamben, Heidegger, Nietzsche, Gadamer, Durand y Warburg— con el propósito de establecer un diálogo comprensivo y de implicación existencial con el obrar de las estrategias conceptualistas locales de los años noventa y la cuestión de la memoria social. Asimismo, dicho enfoque permitió problematizar la perspectiva de la estética formalista moderna para abordar el estudio del obrar del arte y su dimensión *poiética* y la perspectiva racionalista de la imagen simbólica y lo imaginario en relación con la memoria social.

Desde este enfoque productivo, hermenéutico y simbólico se elaboró un dispositivo artístico y dialógico interviniendo el Museo de la Memoria (*Vestigios de la memoria*, Montevideo, Uruguay, del 8 de octubre al 5 de noviembre de 2022), con el propósito de generar una apertura de sentidos a la cuestión de la memoria social y su vigencia en clave poética.

La investigación pretende realizar aportes de interés para seguir indagando en los procesos que hacen a la memoria social desde el lenguaje poético del arte y su articulación con otros saberes, así como profundizar en el enfoque hermenéutico y simbólico aplicado al campo de lo poético.

Palabras claves: investigación en arte, memoria social, estrategias conceptualistas locales, enfoque hermenéutico y simbólico, *poiesis*.

## Abstract

This research in art focused on the elaboration of a poetic language in hermeneutic and symbolic dialogue with those productions of the local visual arts that in the 1990s used conceptualist strategies to reformulate the field of social memory, in the context of a cultural landscape marked by the effects of the authoritarian regime of the civic-military dictatorship (1973-1984).

For this research I have made use of the hermeneutic and symbolic approach -in the line of thought of Agamben, Heidegger, Nietzsche, Gadamer, Durand and Warburg- with the purpose of establishing a comprehensive dialogue which involves an existential implication with the work of the local conceptualist strategies of the 90s and the issue of social memory. Furthermore, this approach has enabled me to problematize the perspective of modern formalist aesthetics to approach the study of the work of art and its poetic dimension, and to problematize as well as the rationalist perspective of the symbolic image and the imaginary in relation to social memory.

From this productive, hermeneutical and symbolic approach, I have produced an artistic and dialogical device intervening the Museum of Memory (*Vestigios de la Memoria* [*Traces of Memory*], Montevideo, Uruguay, October 8 to November 5, 2022), with the aim of generating an opening of meanings to the issue of social memory and its timelessness in a poetic key.

The research aims to generate contributions of interest to continue inquiring into the processes that are to do with social memory from the poetic language of art and its articulation with other fields of knowledge, as well as delve into the hermeneutic and symbolic approach applied to the field of poetry.

Keywords: art research, social memory, local conceptual strategies, hermeneutical and symbolic approach, *poiesis*.

# Índice

Resumen .....	2
Abstract.....	3
1. Introducción.....	6
1.1. Presentación del tema y dimensiones de análisis .....	6
1.2. Presentación del campo de las problemáticas.....	9
1.3. Preguntas y objetivos de la investigación .....	13
1.4. Justificación y relevancia de la investigación.....	14
1.5. Organización y estructura de la tesis .....	14
2. Fundamentos teóricos .....	17
2.1. Memoria social y estrategias conceptualistas locales, un devenir histórico ....	18
2.1.1. Memoria social y lenguaje poético del arte .....	18
2.1.2. Estrategias conceptualistas locales .....	20
2.2. Concepto ampliado de arte y restricciones estéticas.....	23
2.2.1. Concepto ampliado de arte y <i>poiesis</i> .....	24
2.2.2. Época moderna y restricciones estéticas.....	26
2.3. Memoria e imagen, una hermenéutica simbólica .....	30
2.3.1. Herencia racionalista y alternativas hermenéuticas .....	31
2.3.2. Enfoque hermenéutico-simbólico y método warburgiano.....	33
3. Marco metodológico .....	41
3.1. Lo hermenéutico como una vía de investigación .....	42
3.2. Investigación en arte: un dispositivo para pensar el mundo .....	45
3.3. Diseño, estrategias y fases de la investigación .....	47
3.3.1. Fase exploratoria.....	49
3.3.2. Fase analítica .....	50
3.3.3. Fase productiva.....	54

3.3.3.1. Dispositivo artístico y dialógico: <i>Vestigios de la memoria</i> .....	57
4. Consideraciones finales .....	62
Referencias bibliográficas .....	64
Anexo.....	68

# **1. Introducción**

En este apartado se presentan el tema y las problemáticas de esta investigación en arte, las preguntas guías y objetivos que dieron lugar a la constitución del lenguaje poético, la relevancia social y académica de la investigación, así como la estructura del texto de la tesis y su organización.

## **1.1. Presentación del tema y dimensiones de análisis**

El proyecto de investigación se propuso constituir un lenguaje poético desde el diálogo con aquellas producciones artísticas basadas en estrategias conceptualistas de las artes visuales que abordaron la cuestión de la memoria social en Montevideo en la década de los noventa. Para esta indagación se realiza una investigación en arte (Vilar, 2021) en la que se estudian las producciones antedichas desde el propio ámbito productivo de las artes visuales.

Asimismo, siguiendo la línea de pensamiento de Agamben (2005), Nietzsche (2000), Heidegger (1994), Gadamer (1996), Durand (1981) y Warburg (2010), se opta por un enfoque hermenéutico y simbólico para establecer un diálogo comprensivo y de implicación existencial con aquellas producciones que en la década de los noventa abordaron la memoria social como cuestión. En este sentido, se establecen dos dimensiones de análisis principales: las estrategias conceptualistas locales y la memoria social.

Siguiendo las investigaciones históricas de Peluffo (2014), las estrategias conceptualistas locales son un tipo de producción emergente en las décadas de los ochenta y de los noventa que tienden a utilizar los lenguajes de las tendencias conceptualistas de los años sesenta —en especial la instalación y la performance— con el fin de actualizarlos a las problemáticas locales del momento y usarlos como un modo de posicionamiento estratégico ante un panorama cultural fuertemente marcado por la estética moderna y la censura provocada por la última dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1984).

Tomando en cuenta las reflexiones psicoanalíticas de Ulriksen de Viñar (2001), la memoria social es un entramado complejo de fuerzas en pugna simbólica que hacen a la vida de una comunidad y sus diferencias, pues, definiéndose en ámbitos de negociación que continuamente se reformulan y enfrentándose a visiones hegemónicas, la memoria social posee un carácter móvil y estratégico. Como curiosa mezcla de asuntos viejos y nuevos en estado de tensión, su construcción es un proceso abierto en continuo cambio y elaboración.

No obstante, cabe destacar que la memoria social como campo de estudio ha sido un territorio prolífico de investigación para diversas ramas del saber al correr del siglo xx.

En este sentido, y en el marco de estudios de las ciencias sociales, los aportes del pensador francés Halbwachs (2004) en torno a la memoria social son un antecedente ineludible. Indagando en los procesos colectivos que hacen a la memoria, el sociólogo y psicólogo francés, entiende que ésta, lejos de referir a una facultad ligada a los procesos biológicos e individuales de la vida humana, posee un carácter social y colectivo. Así, al establecer un diálogo entre el legado filosófico bergsoniano (Bergson, 2006) sobre el carácter espiritual de la memoria y el legado sociológico durkheimiano sobre los *marcos sociales* (Durkheim, 1982) que hacen a la construcción de la misma, Halbwachs formula su concepto fundamental de *memoria colectiva* (2004).

Por esta misma línea, son interesantes las investigaciones recientes de la socióloga argentina Jelin (2017) al abordar la cuestión de cómo pensar lo social en los procesos de memoria en contextos latinoamericanos de dictadura militar y represión política.

En la línea de investigación historiográfica sobre la memoria social se destaca como antecedente los aportes renovadores del historiador francés Nora (2008) realizados en la década de los ochenta. Cuestionando las pretensiones objetivistas de la historiografía clásica y presentando una propuesta innovadora para historizar la memoria y su actualización en el presente, Nora acuña la noción de *lugares de la memoria* (2008) para designar los espacios donde ésta se cristaliza y resguarda.

Por esta misma línea de indagación de la memoria social y su localización, se destacan las investigaciones locales de Achugar (2003) y Hojman (2018). Ambas manifiestan la importancia de la relación existente entre las configuraciones del espacio público con sus monumentalidades urbanas y los procesos de construcción de la memoria social.



En el marco de la investigación filosófica a nivel local, se destacan los aportes de Rico (1995) en la historización de la crisis democrática que supuso la última dictadura cívico-militar uruguaya, y su construcción de la memoria del pasado reciente.

Al mismo tiempo, en la revisión de antecedentes se halla que la cuestión de la memoria ha sido un campo de exploración continua para las artes visuales en el correr del siglo XX (Guasch, 2005) y un eje conceptual clave para las producciones artísticas locales que en la década de los noventa desplegaron sus estrategias críticas.

En este sentido, siguiendo las investigaciones de Peluffo (2014), los dos ejes discursivos más notorios de las producciones artísticas de los noventa fueron la identidad y la memoria, no como temas, sino como lugar donde operar transacciones éticas y estéticas desde el campo poético de las artes visuales, puesto que, luego de los años de dictadura militar, estos artistas manifestaron la necesidad de reformular el campo de la memoria social frente a un contexto cultural distópico y cínico signado por el ocultamiento de su historia reciente y sus vacíos traumáticos.

Así, operando en clave estratégica y conceptual, las producciones de aquellos artistas, entre ellas, las de Nelbia Romero, Mario Sagradini, Luis Camnitzer, Clemente Padín, Pablo Uribe, Ricardo Lanzarini, Rimer Cardillo, Juan Ángel Urruzola, Mario D'Angelo, Ernesto Vila, Lacy Duarte, Ana Tiscornia, Ignacio Iturria, Cecilia Vignolo, Patricia Bentancour, Pablo Conde, Carlos Capelán, Raquel Bessio, entre otras y otros artistas, mantuvieron un discurso complejo en torno a la memoria desde la ruptura con los lenguajes tradicionales y los sistemas de representación oficial y operaron reflexivamente en la combinación de diferentes medios —objetos, imágenes, textos— y en referentes diversos —lo cotidiano y lo político, la historia del arte y la historia nacional— (Peluffo, 2014).

Como un modo de cuestionar las identidades hegemónicas, Peluffo (2014) nos dice que algunos de los artistas mencionados encontraron en el relato autobiográfico un soporte confiable donde instalar los nuevos rituales de socialización de la experiencia personal dentro de un entramado social fragmentado y en tensión con los relatos oficiales.

Asimismo, se inclinaron a explorar la complejidad de los imaginarios colectivos desde la formulación contradictoria de las cuestiones que hacen a la identidad y los mitos

nacionales como estrategia de reconstrucción de una memoria crítica y creativa de imaginarios posibles.

En este sentido ampliado de arte, que se expande en sus lenguajes e indagaciones hacia otros territorios y manifiesta, en clave poética, implicancias éticas y políticas, en el presente proyecto de investigación se indaga en el obrar de las estrategias conceptualistas locales que en la década de los noventa abordaron la memoria social como cuestión con el fin de ponerlo a dialogar con el propio proceso productivo en la constitución de un lenguaje poético.

## 1.2. Presentación del campo de las problemáticas

Para comenzar, entre algunas de las nociones y cuestiones problemáticas que dieron lugar a la investigación, es pertinente destacar que para referir a las producciones antedichas, siguiendo las sugerencias de Camnitzer (2008)<sup>1</sup> y las investigaciones de Peluffo (2018), se utilizará el término *estrategias conceptualistas locales* en lugar de *arte contemporáneo uruguayo*.

El motivo de esa elección no resulta arbitrario, sino que responde a la problemática que supone circunscribir un conjunto de producciones simbólicas, diversas y heterogéneas, a una categoría de análisis historiográfica —como ser, *arte contemporáneo*— o pretender reducir dichas producciones a un territorio nacional con referencias fijas —como, por ejemplo, Uruguay—, pues la tendencia a tejer una compleja trama dialógica de territorialidades y extranjerías que estas producciones heterogéneas presentan rehúsa ser categorizada en un estilo histórico o circunscrita a un territorio claramente delimitado.

Otro tanto podemos decir de la problemática del uso de la expresión *arte ideológico o político* para referir a dichas producciones. Siguiendo las investigaciones de Puchet (2014), se puede observar que esta terminología —que emerge de una preocupación de la historiografía del arte por definir en un estilo específico las producciones artísticas de

---

<sup>1</sup> Luis Camnitzer (n. 1937) es un artista, docente, crítico y teórico del arte que representa al conceptualismo uruguayo y al latinoamericano.

la periferia latinoamericana en relación con las producciones artísticas surgidas en los centros de poder internacional de Europa y Estados Unidos— resulta problemática, pues implica reducir el sentido de estas producciones a un mero instrumento para la divulgación de un mensaje político.

A su vez, esta lectura instrumental, que responde a la separación analítica moderna entre forma y contenido, no se corresponde con el carácter existencial de aquellas producciones.

Al respecto, jugando en tensión crítica con los centros de poder de la institucionalidad del arte, Camnitzer (2008, p. 14) dice que «a la periferia no le importan las cuestiones estilísticas, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas».

En este sentido, si bien las producciones de aquellos años se apropiaron de algunos lenguajes y modalidades de las tendencias conceptualistas emergentes en Estados Unidos y en Europa en la década de los sesenta, lo hicieron como un modo móvil de posicionamiento estratégico ante un contexto local fuertemente dominado aún por la estética moderna y tendiente a censurar todo tipo de manifestación diferente al orden establecido.

También, en cierta medida, con el gesto del concepto estas producciones efectúan una inversión del imaginario convenido del arte moderno, tendiente a ubicar el quehacer artístico en el ámbito de la sensibilidad subjetiva y del hacer en contraposición al ámbito del pensamiento, la razón y el concepto.

En este sentido, hablar de estrategias conceptualistas es un modo de invertir los fundamentos de la lógica metafísica moderna, que opera por dualidad en la separación de los sentidos y la razón, la cabeza y el cuerpo, el hacer y el pensar.

Siguiendo esta línea de interpretación, para referir al obrar de aquellos artistas se usará el término *producción* en lugar del término *práctica* con el fin de marcar una distinción con el *canon moderno de arte*, pues dicho canon, tendiente a reducir el obrar al hacer práctico en el manejo técnico de los elementos formales con el fin de producir una obra dispuesta para la contemplación estética, olvida y oculta la dimensión poética.

En este aspecto, el término *producción*, en su sentido amplio y originario (*poiesis*), siendo algo más que una práctica asociada a una técnica, está ligado a un saber y una

verdad que emerge en el propio proceso productivo y ofrece al productor una forma de habitar el mundo (Agamben, 2005).

Por este mismo motivo, se elige el término *dispositivo artístico* (Vilar, 2021), en lugar de la expresión *obra de arte*, para referir al proceso productivo que hace a este lenguaje poético, pues ofrece una mirada abierta que se corresponde con el carácter amplio de las estrategias conceptualistas locales.

Al mismo tiempo, se opta por utilizar el término *memoria social*, y no solo la palabra *memoria*, porque permite alejarse del sentido racionalista, que ve en ella una mera actividad cognitiva del sujeto, y del sentido historicista, que ve en ella la posibilidad de objetivar e inmovilizar el pasado. Por el contrario, tomando la interpretación psicoanalítica de Ulriksen de Viñar (2001), la memoria social es un entramado complejo de fuerzas en pugna simbólica en continuo cambio y en proceso de elaboración.

En este sentido, la memoria social es una construcción humana contradictoria que se corresponde, como expresa Durand (1981), al orden simbólico de los regímenes de lo imaginario.

Desde estas consideraciones fue que en el presente proyecto de investigación se encontró necesario revisar, por un lado, el sentido restrictivo que la estética formalista moderna imprime al obrar del arte, entendiéndolo como un mero hacer técnico desligado de la dimensión existencial, y, por el otro, el sentido restrictivo que el lenguaje simbólico del arte, la imagen y lo imaginario asumen en el devenir de una herencia racionalista que los concibe como ámbitos carentes de todo estatuto de verdad.

Así, el camino hermenéutico de Nietzsche (2000), Heidegger (1994) y Agamben (2005) ofrece una línea de interés para indagar en el concepto ampliado de arte que estas manifestaciones *habitan* (Navia, 2008), así como su relación con el sentido originario de *poiesis*, puesto que permite atender a la dimensión existencial propia del saber del arte y la verdad que emerge en el proceso productivo.

Asimismo, el camino hermenéutico-simbólico que abre el Círculo de Eranos en la línea de Durand (1981) y sus líneas derivadas contemporáneas (Garagalza, 2005; Solares, 2006), así como el camino que abre el método warburgiano (Warburg, 2010), ofrecen

una vía heurística de interés para indagar en torno a la imagen simbólica, lo imaginario y su relación con la cuestión de la memoria social desde las artes visuales.

Desde allí y en el ámbito productivo, se elige realizar una investigación en arte (Vilar, 2021) emplazando la propuesta en el «Área de concreción: creación en arte y poéticas visuales», del reglamento de la MACV (Maestría en Arte y Cultura Visual) del IENBA (Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes) de la Udelar (Universidad de la República), desde una perspectiva filosófica con enfoque hermenéutico y simbólico —Agamben (2005), Heidegger (1994), Nietzsche (2000), Gadamer (1996), Durand (1981), Warburg (2010)—, y en la «Línea de investigación: arte y prácticas interpretativas» (reglamento de la MACV [IENBA, Udelar]).

Al respecto, resulta pertinente aclarar que, si bien la propuesta se emplaza en el área mencionada, para realizar el trabajo escrito se integró un formato afín al «Área de abordajes teóricos del arte y de la cultura visual» (reglamento de la MACV [IENBA, Udelar]), puesto que permitió no solo dar continuidad a lo formulado en el proyecto de tesis, sino también una forma analítica propicia para comunicar al lector este trayecto investigativo.

Al mismo tiempo, integrar los dos formatos ofrece un modo de evidenciar las tensiones propias de la labor investigativa aplicada al territorio del arte. Pues, al decir de Hernández (2008), habitar el proceso creativo en dicho marco investigativo supuso navegar en una continua tensión puesta en juego en dos dimensiones antagónicas, aunque no excluyentes: una vital, atravesada por la inevitable irrupción del acontecimiento, y una racional, donde prima el orden, la claridad y la estructura. Entre acontecimiento y estructura, dicha indagación afrontó el desafío de navegar en medio de esta duplicidad en estado de tensión.

Como una forma de integrar los formatos, se correspondieron las pautas de ambas áreas de concreción; así, el apartado «Fundamentos teóricos» propone abordar algunos elementos que sirvieron para definir los *conceptos intrínsecos* que hacen a la *constitución del lenguaje* poético y el dispositivo artístico, y el apartado «Marco metodológico» propone abordar los *procesos de realización* y la *problemática de su formalización* en el despliegue de los procedimientos heurísticos, estableciendo, asimismo, *sus especificidades y diferencias con otras producciones artísticas*.

### **1.3. Preguntas y objetivos de la investigación**

Las preguntas fundamentales que guiaron la investigación fueron las siguientes:

- ¿Qué producciones artísticas locales operaron en clave estratégica y conceptual al abordar el tema de la memoria social en la década de los noventa y cuáles resultan ser las más relevantes en el marco de esta investigación en arte de enfoque hermenéutico y simbólico?
- ¿Qué vigencia tiene hoy la cuestión de la memoria social en clave productiva?
- ¿Cuáles son los alcances del enfoque hermenéutico y simbólico aplicado a una investigación en arte que se propone revisar la cuestión de la memoria social desde sus imaginarios?

A partir de dichas preguntas guía se establecieron los objetivos del proyecto de investigación.

#### **Objetivo general:**

- Construir un lenguaje poético a partir de una investigación en arte que establezca un diálogo hermenéutico y simbólico con aquellas estrategias conceptualistas locales que en la década de los noventa abordaron la cuestión de la memoria social.

#### **Objetivos específicos:**

- Problematizar desde el enfoque hermenéutico la perspectiva de la estética formalista moderna para abordar el estudio del obrar del arte y su dimensión productiva.
- Problematizar desde el enfoque hermenéutico-simbólico la perspectiva racionalista de la imagen para profundizar en los regímenes de lo imaginario y su relación con la memoria social.
- Producir un dispositivo artístico y dialógico que, sirviéndose del enfoque hermenéutico y simbólico, aborde la cuestión de la memoria social y pueda actualizar su vigencia en clave poética.

## **1.4. Justificación y relevancia de la investigación**

A modo de justificación, esta investigación en arte resulta de interés al generar aportes tanto en el plano social y cultural como en el académico.

En el plano social y cultural, esta investigación, al abrir el tema de la memoria social en los años posteriores a la dictadura desde el ámbito productivo, puede ofrecer nuevas miradas desde el pensamiento crítico y creativo del arte. Siendo la memoria social un proceso abierto y en continua transformación, necesita ser actualizada periódicamente; en este sentido, reabrir la discusión de la memoria social desde cierta distancia temporal y desde el lenguaje poético del arte puede colaborar a reinterpretar sus sentidos.

En el plano académico, esta investigación aporta un estudio de los lenguajes poéticos de las prácticas artísticas contemporáneas locales al campo de los estudios del arte y la memoria social. El enfoque hermenéutico y simbólico para abordar el territorio del arte se encuentra poco desarrollado en el ámbito académico local y, en este sentido, resulta pertinente abrir un espacio a su profundización.

## **1.5. Organización y estructura de la tesis**

La organización textual de la tesis está dividida en tres grandes apartados: «Fundamentos teóricos» (apartado 2), «Marco metodológico» (apartado 3) y «Consideraciones finales» (apartado 4).

Tomando en cuenta las dos dimensiones de análisis de la investigación (estrategias conceptualistas locales y memoria social) el apartado «Fundamentos teóricos» se organiza en tres subapartados: «Memoria social y estrategias conceptualistas locales, un devenir histórico» (subapartado 2.1); «Concepto ampliado de arte y restricciones estéticas» (subapartado 2.2); «Memoria e imagen, una hermenéutica simbólica» (subapartado 2.3).

Dichos elementos conceptuales, tomados del enfoque hermenéutico y simbólico, colaboran en el desarrollo de la constitución del lenguaje poético y en la indagación en sus conceptos intrínsecos.

En el subapartado 2.1 se presenta la cuestión de la memoria social, su relación con el lenguaje poético del arte (Ulriksen de Viñar, 2001) y la emergencia de las estrategias conceptualistas locales en su devenir histórico (Peluffo, 2014) con el fin de visibilizar un tipo de obrar que se abre, en clave poética y conceptual, a sus estrategias vitales.

En el subapartado 2.2 se expone el concepto ampliado de arte que habita en las tendencias conceptualistas (Navia, 2008) a la luz del pensamiento nietzscheano (Nietzsche, 2000) y heideggeriano (Heidegger, 1994), revisando el sentido originario de *poiesis* en el mundo antiguo de los griegos.

También se examinan en dicho subapartado algunos elementos claves que emergen en la época moderna en relación con el territorio del arte y su ingreso al horizonte de la estética (Agamben, 2005), visibilizando las restricciones que ella presenta para abordar un estudio productivo del arte y, específicamente, el de las estrategias conceptualistas locales.

En el subapartado 2.3 se plantea la cuestión de la memoria, así como su relación con la imagen simbólica, se revisa la desvalorización de la imagen que supone la herencia racionalista y se presenta el enfoque hermenéutico como una vía que ofrece una alternativa para revalorizarla.

En este sentido, se expone el valor del enfoque hermenéutico-simbólico propuesto por el Círculo de Eranos y Durand (1981) —y sus derivados contemporáneos (Garagalza, 2005; Solares, 2006)— y el método de Warburg (2010) como vías productivas que permiten abordar desde las artes visuales la cuestión de la imagen y su relación con la memoria social. En este aspecto, dichas nociones brindan herramientas heurísticas para profundizar en las problemáticas que hacen a la formalización de nuestro lenguaje poético.

El apartado 3, «Marco metodológico», se organizó en tres subapartados: «Lo hermenéutico como una vía de investigación» (subapartado 3.1), «Investigación en arte: un dispositivo para pensar el mundo» (subapartado 3.2) y «Diseño, estrategias y fases de la investigación» (subapartado 3.3).



En el 3.1 se exponen los fundamentos hermenéuticos de la investigación desde la propuesta de Gadamer (1996) y su idea de alteridad dialogal para abrir una vía de comprensión existencial al abordaje de las estrategias conceptualistas locales.

En el 3.2 se desarrollan algunas características de esta investigación en arte desde las consideraciones de Vilar (2021) y se visibilizan los diferentes usos del término en la actualidad y la complejidad de la inclusión del arte dentro de los estándares académicos universitarios con el fin de dar cuenta de las especificidades y diferencias que constituyen este lenguaje poético.

En el apartado 3.3 se presentan algunas características del diseño de esta investigación desde la noción de performatividad (Hernández, 2008), así como las estrategias utilizadas para desarrollar la investigación.

Organizándose en tres fases consecutivas —«Fase exploratoria» (subapartado 3.3.1), «Fase analítica» (subapartado 3.3.2) y «Fase productiva» (subapartado 3.3.3)—, se exponen en ellas las diferentes técnicas heurísticas utilizadas para realizar la exploración y el análisis de las estrategias conceptualistas locales, así como los procesos de realización del «Dispositivo artístico y dialógico» (subapartado 3.3.3.1), que auspicia de cierre de esta investigación.

En el apartado 4, «Consideraciones finales», se desarrollan algunas reflexiones en torno al trayecto, el cumplimiento de los objetivos y las respuestas a las preguntas de investigación, así como algunos elementos de interés para seguir desarrollando en futuras indagaciones con relación a la línea de pensamiento hermenéutica y simbólica aplicada al territorio del arte y su saber productivo.

## 2. Fundamentos teóricos

Los fundamentos teóricos de la investigación parten, principalmente, del campo de la filosofía y se estructuran a partir de las dos dimensiones de análisis elegidas para desarrollar la indagación, a saber: las estrategias conceptualistas locales y la memoria social como cuestión.

Para comenzar, en un primer apartado se ubicarán las estrategias conceptualistas locales en su devenir histórico (Peluffo, 2014) y su relación con la cuestión de la memoria social (Ulriksen de Viñar, 2001) con el fin de visibilizar un modo de obrar que, ante un panorama sociocultural complejo y en conflicto, se abre, en clave poética, a sus estrategias vitales.

En ese sentido poético, en un segundo apartado se presenta el concepto ampliado de arte (Navia, 2008) a la luz de los pensamientos de Nietzsche (2000) y Heidegger (1994) con el fin de incursionar en un enfoque hermenéutico y existencial para el abordaje productivo de las estrategias conceptualistas locales.

Este enfoque y las líneas de pensamiento de Heidegger (1994) y de Agamben (2005) motivan a revisar los orígenes antiguos del sentido del arte y del obrar artístico a la luz del concepto griego de *poiesis*.

Asimismo, se presentarán algunas transformaciones claves que emergen en la época moderna en relación con esa noción originaria de *poiesis* y con el ingreso del arte dentro del horizonte de la estética (Agamben, 2005), visibilizando las restricciones que esta tiene para abordar el estudio productivo del obrar del arte y, específicamente, el de las estrategias conceptualistas locales.

En un tercer apartado, se planteará la cuestión de la memoria social en relación con la imagen simbólica, en el sentido de que la imagen es un órgano fundamental de la memoria social (Warburg, 2010) y que esta es un campo de fuerzas en pugna simbólica (Ulriksen de Viñar, 2001).

En este sentido, se abordará la desvalorización de la imagen desde la herencia racionalista y sus implicaciones culturales (Solares, 2006), encontrando en la hermenéutica una vía que ofrece una alternativa para revalorizarla (Garagalza, 2005).

Se abordará, además, el valor del enfoque hermenéutico-simbólico propuesto por el Círculo de Eranos y por Durand (1981), para visibilizar los regímenes simbólicos de lo imaginario, y el valor del método warburgiano (Warburg, 2010), para encontrar una vía productiva que nos permita abordar desde las artes visuales la cuestión de la imagen y su relación con la memoria.

## **2.1. Memoria social y estrategias conceptualistas locales, un devenir histórico**

Ante un estado crítico de los espacios dialógicos que hacen a la construcción de la memoria social luego de la dictadura militar, algunos artistas de la década de los noventa operaron estratégicamente y en clave conceptual sobre el campo de la memoria social con el fin de reformularla.

En este sentido, este apartado presenta algunas consideraciones iniciales en torno a las posibilidades que ofreció el lenguaje poético del arte a la construcción de la memoria social en los años posteriores a la dictadura (Ulriksen de Viñar, 2001) para luego ocuparse de la emergencia de las estrategias conceptualistas locales y su devenir histórico (Peluffo, 2014) con el fin de visibilizar un tipo de obrar que se abre, en clave poética y conceptual, a sus estrategias vitales.

### **2.1.1. Memoria social y lenguaje poético del arte**

A través de las reflexiones psicoanalíticas de Ulriksen de Viñar (2001), se entiende que la memoria social es un entramado complejo de fuerzas en pugna simbólica que hacen a la vida de una comunidad y sus diferencias. Pues, definiéndose en ámbitos de negociación que continuamente se reformulan y enfrentándose a visiones hegemónicas, la memoria social posee un carácter móvil y estratégico.

En este sentido, se puede visualizar que los años posteriores a la dictadura, en particular, los años noventa, estuvieron determinados por una crisis de los espacios culturales que, legitimando la pluralidad de visiones y su convivencia, hicieron a la construcción de la memoria social.

Luego de once años de dictadura cívico-militar (1973-1984), en el marco de un proceso lento y difícil de recuperación democrática y sus espacios de diálogo, la sociedad uruguaya manifestó una tendencia general a querer olvidar los años del terror.

Ahora bien, dicha tendencia estuvo determinada por los efectos de una violencia extrema ejercida por un régimen autoritario cuyos dispositivos represivos de poder —la prisión arbitraria, la tortura sistemática y la desaparición forzada, entre otros— operaron desde la intimación y la parálisis de las fuerzas vitales de toda la sociedad, desgarrando, con ello, la posibilidad de construir sus memorias (Ulriksen de Viñar, 2001).

A partir de ese estado de intimación y amenaza continua, la sociedad uruguaya aprobó en el año 1986 la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y estableció, con ello, la imposibilidad de realizar procesos judiciales y penales a los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Al respecto de este gesto electoral, Ulriksen de Viñar (2001) vislumbra la prescripción y la condena de la memoria del terror de aquellos años.

En esta línea de interpretación, la autora (Ulriksen de Viñar, 2001) señala que estos años estuvieron marcados por un fuerte maniqueísmo tendiente a establecer —por medio de la sospecha— una clara línea divisoria entre los que adhirieron al orden vigente y los que se opusieron. Mas este estado de polarización del cuerpo social no es más que otro de los efectos producidos por la persecución política y la interiorización del terror en la vida cotidiana.

Ahora bien, junto con esa actitud de querer olvidar los años del terror, emerge otra que es resistente y tiende a elaborar el crimen padecido en aquellos años y a dar sentido a los acontecimientos. Así, ante un panorama social fuertemente signado por el silencio y la ausencia de sentido, estas fuerzas resistentes encontraron en el lenguaje poético del arte una posibilidad de decir lo indecible. Pues

Con frecuencia son primero los poetas y los escritores quienes dan cuenta de la experiencia del terror, como si el pasaje por la lengua de la poesía permitiera por un lado la aguda penetración en el dolor y en el sufrimiento extremo, y a la vez un rodeo, una cierta distancia del traumatismo mismo. (Ulriksen de Viñar, 2001, p. 9)

Dicho estatuto intermedio del lenguaje poético permitió a la sociedad uruguaya comenzar a anudar el eslabón que hace a la construcción de sus memorias en el reconocimiento de los hechos padecidos y el otorgamiento de sus sentidos, así como

entender que omitir ese eslabón resulta problemático porque instala la amnesia activa y el sinsentido como pauta social y subjetiva (Ulriksen de Viñar, 2001).

A este respecto, las producciones artísticas locales de los noventa, al contraponer a la tendencia del olvido la fuerza vital del querer recordar, colaboraron a restablecer un equilibrio ante los efectos de fragmentación y polarización del cuerpo social luego de la dictadura cívico-militar.

Así, a través de una puesta en funcionamiento del poder de lo imaginario —el ser una rebelión de la existencia contra el sinsentido y la muerte (Durand, 1981)—, aquellos artistas operaron estratégicamente reformulando y dinamizando el campo de la memoria social.

### **2.1.2. Estrategias conceptualistas locales**

En este sentido, siguiendo las investigaciones de Peluffo (2014), los dos ejes discursivos más notorios de las producciones artísticas de la década de los noventa fueron la identidad y la memoria, pero no como temas, sino como lugar donde operar transacciones éticas y estéticas.

Pues, entendiendo que «la construcción de la memoria social se define en ámbitos de negociación que continuamente se reformulan, enfrentándose contra [*sic*] visiones hegemónicas» (Ulriksen de Viñar, 2001, p. 5), el obrar de aquellos artistas manifestó la necesidad de reformular el campo de la memoria social frente a un contexto cultural distópico y cínico, signado por el ocultamiento de su historia reciente y sus vacíos traumáticos.

Como se dijo antes, operando en clave estratégica y conceptual, las producciones de dichos artistas mantuvieron un discurso complejo en torno a la memoria desde la ruptura con los lenguajes tradicionales y los sistemas de representación oficial y, como manifiesta Peluffo (2014), operaron reflexivamente en la combinación de diferentes medios —objetos, imágenes, textos— y en referentes diversos —lo cotidiano y lo político, la historia del arte y la historia nacional—.

A modo de cuestionar las identidades hegemónicas, Peluffo (2014) señala, además, como se expresó más atrás, que algunos de los artistas encontraron en el relato

autobiográfico un soporte confiable donde instalar los nuevos rituales de socialización de la experiencia personal dentro de un entramado social en conflicto.

Dichos artistas también se inclinaron a explorar la complejidad de los imaginarios colectivos desde la formulación contradictoria de las cuestiones que hacen a la identidad y los mitos nacionales como una estrategia para la reconstrucción de una memoria crítica y creativa de imaginarios posibles.

Si bien los lenguajes de las prácticas artísticas contemporáneas encontraron en la década de los noventa un perfil propio y local, la emergencia de estos nos remite a décadas anteriores, en consonancia con lo que Peluffo (2014) llamó una *voluntad disidente*.

Así, en los años ochenta, luego del desmantelamiento de los espacios para la enseñanza y socialización de la producción artística en el ámbito local por el régimen dictatorial — en el año 1973 se produjo el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes—, emergió una tendencia a formar pequeños grupos de artistas que, operando en clave colaborativa e interdisciplinaria, realizaron un cuestionamiento ético y político a las figuras modernas del individuo artista y la obra única.

Encarnando verdaderas estrategias de sobrevivencia y autogestión frente a un clima de censura y represión social, estos grupos —entre los que se destaca a Octaedro, Axioma y Los Otros— configuraron una «red cultural alternativa del insilio» (Puchet, 2014, p. 21) que encontró en los lenguajes de la instalación y la performance un modo de afrontar los problemas emergentes.

En este sentido, y manteniendo un discurso fuertemente contracultural y antinstitucional, dichos grupos funcionaron al margen de los lenguajes tradicionales — pintura y escultura— y de los espacios oficiales de circulación del arte —salones de arte, nacionales y municipales—.

Operando en espacios alternativos —entre los que se destacan las ferias, las cooperativas, las bibliotecas barriales, la sala de Cinemateca, la Galería del Notariado y el Espacio Universitario (Puchet, 2014)—, estas producciones encontraron en las tendencias conceptualistas una estrategia para subvertir los valores de mercado asociados a un prototipo de artista profesional emergente en aquellos años e incentivado, según expresa Peluffo (2014), por el surgimiento de concursos de arte.

Patrocinados por empresas privadas y organismos diplomáticos, dichos concursos dan cuenta de la trama que en la década de los ochenta comienza a tejerse entre el arte y el capital, reflejando, así, las evidentes inclinaciones empresariales de la configuración de un Estado neoliberal.

Peluffo (2014) sostiene que, como un modo de resistir a ese clima de competitividad emergente, los artistas manifestaron una clara *voluntad disidente* y operaron estratégicamente en clave conceptual.

Ahora bien, dicha voluntad de operar por fuera de los lenguajes y los espacios establecidos por el Estado y la tradición del arte encuentra eco en un momento previo a la dictadura y en efervescencia de la cultura: la década de los sesenta.

Así, con el fin de visibilizar el devenir de las estrategias conceptualistas locales de los años noventa, se coincide con Peluffo (2018) en que las producciones artísticas de la década de los sesenta operaron en el marco de una atmósfera social que entiende lo cultural como político y encuentra en el lenguaje del arte un modo de resignificar el sentido del vivir colectivo.

En este sentido, se destaca el obrar en red de la nueva poesía visual emergente en el Cono Sur encabezada por algunas editoriales experimentales como Diagonal Cero, dirigida por Antonio Viggo, en La Plata (Argentina), y Ovum 10, representada por la figura de Clemente Padín en Montevideo (Uruguay).

En su afán de resignificar el sentido de lo colectivo, como dice Davis (2016), las producciones de estas editoriales se presentaron como una forma nueva y colaborativa de activar la mirada de la vida cotidiana.

Al mismo tiempo, esta expansión del arte a las formas de vida encuentra manifestación global en las expresiones conceptualistas emergentes a mediados del siglo XX en Europa y en Estados Unidos (ver el anexo «Tendencias conceptualistas de los años sesenta»).

Con antecedentes en los gestos críticos de vanguardia y como arma contra las convenciones, se entiende, siguiendo a Pastorino (2014), que algunos artistas de la década de los sesenta hallaron en la idea y la acción dos direcciones para desplazar las prácticas del sistema de representación convencional y encontraron en la instalación y la

performance dos modalidades propias y propicias para desplegar un tipo de obrar que se abre, en clave poética, a sus manifestaciones vitales.

Así, con antecedentes que, de modo inmediato, parecen remitir al movimiento Fluxus<sup>2</sup>, las tendencias conceptualistas de los años sesenta más que proponerse como una nueva orientación artística se presentaron como una postura de vida o una visión del mundo.

Desde estas consideraciones, se entiende que las producciones de las estrategias conceptualistas locales de los años noventa, apropiándose de las modalidades de las tendencias conceptualistas de los años sesenta, a través de los lenguajes de la instalación y la performance, y actualizándolas a sus contextos específicos y sus problemáticas de la época, manifestaron una expansión del territorio del arte a las formas de vida y encarnaron verdaderas estrategias de sobrevivencia.

## **2.2. Concepto ampliado de arte y restricciones estéticas**

Entendiendo que las estrategias conceptualistas locales expandieron el territorio del arte a las formas de vida en clave poética, se abordan dichas producciones a la luz del concepto ampliado de arte y estética propuesto por el filósofo Navia (2008).

En este sentido, en este apartado se presentan el concepto ampliado de arte (Navia, 2008) y las incidencias de Nietzsche (2000) y Heidegger (1994) en su *despliegue*, así como una revisión del mundo antiguo y del concepto amplio y originario de *poiesis* (Agamben, 2005).

Asimismo, se exhiben algunas transformaciones claves que suceden en la época moderna en relación con el sentido originario de *poiesis* y el ingreso del arte dentro del horizonte de la estética (Agamben, 2005), visibilizando las restricciones que esta

---

<sup>2</sup> Fluxus (del latín flujo) fue un movimiento artístico emergente en Estados Unidos y Europa en la década de los sesenta del siglo XX, en diálogo con los postulados del Dada. Alguno de los artistas más reconocidos del movimiento fueron John Cage, Yoko Ono, Joseph Beuys, entre otros.



manifiesta para abordar el estudio productivo del obrar del arte<sup>3</sup> y, específicamente, el de las estrategias conceptualistas locales.

### **2.2.1. Concepto ampliado de arte y *poiesis***

Procurando visibilizar las influencias del pensamiento nietzscheano y heideggeriano en las tendencias artísticas contemporáneas, Navia (2008) establece algunas incidencias directas en determinados artistas, como ser la de Nietzsche en Beuys<sup>4</sup> a través de Steiner,<sup>5</sup> o la de Heidegger en Chillida.<sup>6</sup>

No obstante, la incidencia más notable de ambos pensadores en las tendencias artísticas de los años sesenta se estableció de manera indirecta en la gestación de una atmósfera cultural propicia para el despliegue del concepto ampliado de arte.

Al respecto, Navia (2008) dice que el primero en abrir la reflexión del arte al ámbito de la vida es Nietzsche. En *El nacimiento de la tragedia* (2000) y, específicamente, en el «Ensayo de autocrítica», que realiza doce años después de haberlo publicado, establece una tesis fundamental para comprender el concepto ampliado de arte. Allí dice que la existencia se fundamenta en principios estéticos y propone un juego de ópticas e inversiones: «[...] ver la ciencia con la óptica del artista, y ver el arte con la de la vida» (Nietzsche, 2000, p. 28).

Realizando un primer movimiento inverso y, con ello, estableciendo una crítica al cientificismo moderno, invita a ver la ciencia como algo problemático y, por primera vez, como discutible; un problema “con cuernos” consagrado a los artistas (Nietzsche, 2000).

En un segundo movimiento, invita a ver el arte con la óptica de la vida. Visibilizando que la existencia se fundamenta en principios estéticos que constituyen pulsiones

---

3 Al respecto se realizaron en los años 2021 y 2022 los siguientes cursos de educación permanente: Lecturas Heideggerianas y La Cuestión Técnica en la Producción Artística desde una Lectura Heideggeriana (IENBA, Udelar).

4 Joseph Beuys (1921-1986), artista alemán integrante del movimiento Fluxus.

5 Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo austríaco, artista, escritor y educador.

6 Eduardo Chillida (1924-2002), escultor y grabador español.

vitales, Nietzsche (2000) ve en las figuras arquetípicas del dios Dionisos y del dios Apolo una duplicidad que encierra el enigma de la vida y su visión trágica.

Como expresa Navia (2008), mientras que la pulsión apolínea crea individuando lo real en las apariencias —el mundo como representación—, la pulsión dionisiaca disuelve ese mundo abriéndolo a un fondo informe y abismal más allá de los entes individuales.

Visto desde la óptica de estas dos pulsiones, el arte se amplía en dos direcciones.

Por un lado, con la pulsión apolínea se comprende que la realidad es producida poéticamente y, con ello, lo poético se expande a las formas de vida. Por otro lado, con la pulsión dionisiaca, se entiende el poder destructivo y crítico del arte, pues, como dice Navia (2008), al ser lo dionisiaco una forma de infracción al principio de individuación, presenta la posibilidad de ser una crítica radical ante la realidad, el saber y las formas del conocimiento establecido.

Desde esta mirada crítica y dionisiaca y siguiendo las consideraciones de Vilar (2021), el arte puede ser entendido como productor de desorden y vacilaciones del conocimiento. Desde allí, en la generación y destrucción que constituye la duplicidad de estas dos pulsiones en movilidad, el arte se abre a la vida en devenir, al ser mismo.

Siguiendo estas pistas nietzscheanas, Heidegger verá en el arte la forma suprema de la voluntad de poder: *ese querer que, queriéndose a sí mismo, quiere también el devenir de sí* (Navia, 2008). Al respecto, y en la línea de pensamiento nietzscheano, el filósofo Fink (en Navia, 2008, p. 103) dice lo siguiente:

[...] solo allí donde el nacimiento y la desaparición de las figuras finitas y temporales son experimentadas con baile y danza, como juego de dados de contingencias recubiertas por el ciclo inocencia y el cielo azar, solo allí decimos puede el hombre[,] en su productividad lúdica, sentirse semejante a la vida del todo, sentirse entregado al juego del nacimiento y de la muerte de todas las cosas e inserto en la comedia y la tragedia del existir humano. El mundo juega con el fondo dionisiaco que produce el aparente mundo apolíneo de las formas existentes, y con un golpe de látigo lleva las cosas finitas hacia el perecer.

Ahora bien, comprendiendo que la realidad es producida poéticamente y adentrándose en ese sentido amplio de la palabra *poesía*, para Heidegger el arte expresa la esencia fundamental de todo ente: el ser creado; a través de él asistimos, observando su esencia, al ser del ente (Navia, 2008).

Ese poder producir, que se despliega en el ámbito de lo poético, lo lleva a Heidegger a retornar al sentido originario de *poiesis*. En *El banquete*, de Platón, encuentra la siguiente significación: «Toda acción de ocasionar aquello que, desde lo no presente, pasa y avanza hacia la presencia es *poiesis*» (Heidegger, 1994, p. 4).

Lejos de remitir a un mero género literario o referir exclusivamente al mundo del arte, la palabra *poesía* encuentra su origen etimológico en la palabra *poiein* y significa «llevar a ser». Pensada en toda su amplitud, la poesía como *poiesis*, nos dice Heidegger (1994), es un traer-ahí-delante el ente desde el estado de *des-ocultación*.

Para ese estado, los griegos tenían una palabra: *alétheia*. En nuestra lengua, esta palabra la traducimos como «verdad» y la entendemos como corrección del representar, pero en la lengua antigua de los griegos la palabra *verdad*, como *a-létheia*, refería a un modo de *des-ocultar* lo oculto, de traer el ente a la presencia.

En ese mundo antiguo se originó la idea de arte como ámbito *pro-ductivo* (Agamben, 2005). Los griegos usaban la palabra *technites* para nombrar a los artistas y artesanos, puesto que ellos eran poseedores de *téchne*.

Ahora bien, siguiendo la interpretación de Agamben (2005), la técnica como *téchne* no era un mero instrumento para lograr un fin o el nombre para decir el hacer del obrero manual, era un saber hacer perteneciente al amplio ámbito de lo poético y, en este sentido, un modo propio del *des-ocultar*, es decir, de la verdad. La técnica, como género de la poesía, es un saber que involucra una verdad y funda, en palabras de Heidegger (1994), un modo de ser en el mundo.

En la época moderna, el sentido originario de estas palabras, que involucran a la dimensión productiva del hombre, ha sufrido grandes transformaciones, modificando, con ello, el sentido productivo del arte, como se desarrollará a continuación.

### **2.2.2. Época moderna y restricciones estéticas**

Siguiendo a Heidegger, Agamben (2005) encuentra que en la época moderna el sentido de la palabra *poiesis* se equiparó al de la palabra *praxis*, olvidando la distinción griega, que las separaba en distintas esferas. Pues

la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la pro-ducción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. (Agamben, 2005, p. 112)

Mientras que en el centro de la praxis estaba la idea de una voluntad que se expresa en la acción. Así, el carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto práctico y voluntario, sino en ser una forma de la verdad.

En la época moderna, el hacer productivo toma la forma del hacer práctico y, asociado al trabajo, sufre la degradante división entre trabajo manual e intelectual. Asistimos, así, a la esencia alienada de la *poiesis* (Agamben, 2005).

Asimismo, la técnica moderna olvida su condición originaria de *téchne* y asume un carácter instrumental e impositivo. Esa voluntad de dominio, propia del hombre moderno, desfigura la *poiesis* y

ahuyenta toda otra posibilidad del hacersalir lo oculto [...] en el sentido de la *poiesis*, hacer venir-delante, deja aparecer lo presente [...]. Llega a hacer incluso que su propio rasgo fundamental, a saber, este hacersalir lo oculto, no aparezca ya como tal. (Heidegger, 1994, pp. 14-15)

En ese marco de transformaciones, donde toda actividad humana se interpreta como práctica —en oposición a la teoría—, la experiencia central de la *poiesis* cede sitio a la consideración del cómo es producido el objeto, a la cuestión práctica.

Para la obra de arte, ello significa que el acento se desplaza de su esencia poética —«el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio de la verdad (*alétheia*) y edificando un mundo para el habitar del hombre sobre la Tierra» (Agamben, 2005, p. 114)— al operar creativo del artista.

Ingresando en la dimensión práctica del hacer, la producción artística se entiende, a partir de allí, como expresión de la voluntad creadora del artista. Ese modo de entender la producción olvida y oculta su sentido originario.

Ahora bien, ese olvido de la condición poética se enmarca en el proceso que introduce la actividad del arte dentro del horizonte de la estética. Este ingreso, según Agamben (2005), no es natural ni inocente e introduce un desgarramiento en el productor que se corresponde con la esencia alienada de la *poiesis* y la condición nihilista del proyecto

estético de occidente. Al respecto, es pertinente destacar, tomando a Agamben (2005), algunos elementos que hacen al devenir estético de ese desgarró.

Primero, en el marco del proceso moderno de autonomía del arte emerge la estética como disciplina filosófica. Encargada de abordar el análisis del conocimiento sensible, la estética vincula el estudio de las obras de arte con el ámbito de la sensibilidad.

Asimismo, hacia mediados del siglo XVII surge un interés por lo bello, manifiesto en la figura naciente del *hombre de gusto*, quien —guiado por cierto ideal de belleza— establecerá la línea divisoria que separa el buen gusto del mal gusto.

En ese entramado que configura el nacimiento de la estética y el interés por lo bello, emerge el juicio estético, que, como expresa Agamben (2005), es una marca de la sensibilidad moderna. Tomando como fundamento la analítica trascendental kantiana, que imprime la negatividad del desinterés, el juicio estético aparece, desde ese momento, como el medio privilegiado para establecer lo que es arte y lo que no lo es.

Ahora bien, el juicio estético define no solo la actitud de mirar la obra de arte desde sus cualidades sensibles y formales, sino también la actitud de comprender la obra como única competencia del artista, siendo el espectador —o no artista— un mero acompañante pasivo del proceso productivo.

Esta actitud, según Agamben (2005), causa una escisión que domina veladamente la estética de occidente: la separación entre el artista y el espectador, que ubica de un lado la subjetividad del artista y del otro el juicio estético desinteresado.

Pero, al mismo tiempo que la dimensión productiva es definida exclusivamente por la figura del artista, la estética moderna obliga al productor a asumir la posición de espectador desinteresado para juzgar su propia obra, generando, con ello, un desgarró —o alienación del sujeto— ante el obrar productivo. Pues, como dice Pastorino (2022), al asumir una distancia afectiva ante su obra, el juicio estético obliga al productor a *denegar* su inquietante vivencia del proceso.

Ahora bien, ya en el siglo XIX, con el romanticismo, esa actitud estética de desinterés ante la obra de arte es cuestionada desde el propio ámbito productivo, pues en dicho movimiento los artistas se encargaron de exaltar la experiencia vital que implica el proceso productivo del arte.

En el siglo XX pueden visualizarse dos momentos claves de esa ruptura ante el canon moderno que las producciones artísticas manifiestan. Un primer momento de ruptura fue operado en la primera mitad del siglo XX desde el obrar de las vanguardias históricas. Formando grupalidades y estableciendo un diálogo con el campo exógeno del territorio —lo político—, estos artistas pusieron en cuestión la autonomía moderna de arte y, al mismo tiempo, la primacía de la razón moderna.

Un segundo momento de ruptura se llevó a cabo a mediados del siglo XX, con la emergencia de las tendencias conceptualistas. Con carácter polimorfo y estableciendo diálogos entre diferentes disciplinas y territorios, las producciones de los años sesenta se amplificaron de tal forma que ya no fue posible aplicar en ellas el juicio estético para diferenciar claramente lo que es arte de lo que no lo es.

Al respecto, Agamben (2005) plantea que esa tendencia a incorporar elementos no artísticos al mundo del arte puso en evidencia la condición de desgarró que la civilización occidental había asumido en la modernidad.

Por este motivo, Agamben (2005) encuentra en el obrar de Marcel Duchamp y sus *ready-made* un antecedente paradigmático. Pues, al proponer como obra un elemento que procede del ámbito del producto industrial, el *ready-made* estalla toda delimitación posible y evidencia, con ello, la alienante división del trabajo que, como telón de fondo, determina nuestra condición moderna.

Desarmando las limitaciones categoriales que separan el arte de la artesanía o del producto industrial, las producciones de los años sesenta se convierten en una reflexión crítica sobre el territorio del arte y abren su campo productivo al ámbito del pensamiento crítico. Dicha apertura cuestiona fuertemente la reducción moderna, que hace del territorio del arte un dominio exclusivo del campo de la mera práctica.

Desde ese desplazamiento duchampiano y en un juego de resonancias con dicho obrar, se entiende que el gesto del concepto que las producciones locales de la década de los noventa operaron habilita a abrir el imaginario que hace al territorio del arte más allá del dominio práctico y técnico del hacer.

Asimismo, visibilizando en el campo del arte un lugar donde desplegar verdaderos procesos de subjetivación, las producciones de aquellos años, en especial las tendencias

conceptualistas, más que proponerse como una orientación artística, se presentaron como una postura de vida o una visión del mundo (Pastorino, 2014).

Desde estas consideraciones, se interpreta que las categorías que ofrece la estética moderna para abordar el estudio del obrar artístico y su devenir histórico poseen un carácter restrictivo, puesto que omiten la dimensión existencial propia del proceso productivo del arte y olvidan, con ello, su sentido poético. Pues, desde estas producciones, el obrar del arte

no se puede concebir como un mero hacer manual, práctico, ni como realización de una voluntad ni un fabricar. Pues el arte lleva a la instalación de un mundo, es decir, posibilita que algo que antes no estaba cobre presencia y *sea* en el juego de una verdad hermenéutica, en una relación significativa. (Pastorino, 2022, pp. 17-18)

En este sentido ampliado y poético, que excede y cuestiona las limitaciones de las categorías estéticas modernas, se decide abordar el estudio productivo de las estrategias conceptualistas locales de los años noventa.

### **2.3. Memoria e imagen, una hermenéutica simbólica**

En el entendido de que la memoria en el correr del siglo XX ha sido un campo problemático y de continua exploración llevada a cabo por las producciones en artes visuales (Guasch, 2005) y que las producciones artísticas locales de la década de los noventa encontraron en la cuestión de la memoria un eje conceptual indispensable para desplegar sus estrategias críticas (Peluffo, 2014), en esta investigación se decide profundizar en el vínculo que hace al entramado de la memoria social y el ámbito de la imaginación simbólica.

Dicha decisión, a su vez, se sostiene en la idea de que la imagen es un órgano fundamental de la memoria social (Warburg, 2010) y que esta es un entramado de fuerzas en pugna simbólica (Ulriksen de Viñar, 2001).

Así como en el apartado anterior se señalaron las restricciones que presenta la estética formalista para abordar un estudio productivo de las estrategias conceptualistas locales —lo que motivó a indagar otra vía de interpretación más amplia y originaria—, también se puede indicar que el modo de interpretar el lenguaje simbólico del arte y la imagen en

la herencia de pensamiento racionalista presenta limitaciones para visibilizar su valor en relación con la cuestión de la memoria social y su indagación productiva.

En este sentido, al comienzo de este apartado se mostrará la desvalorización de la imagen en la herencia racionalista y sus implicancias culturales, encontrando en la hermenéutica una vía que ofrece una alternativa para revalorizarla (Solares, 2006; Garagalza, 2005).

Asimismo, en una segunda parte, se abordará el valor del enfoque hermenéutico-simbólico propiciado en el Círculo de Eranos a través de Durand (1981) y el valor del método warburgiano (Warburg, 2010) para encontrar una vía heurística que permita establecer una comprensión hermenéutica de la imagen y lo imaginario en relación con la memoria social desde el campo productivo de las artes visuales.

### **2.3.1. Herencia racionalista y alternativas hermenéuticas**

Con el fin de visibilizar el estatuto de inferioridad de la imagen y lo imaginario en nuestra herencia cultural racionalista, se encuentra que en el gesto platónico (Platón, 1988) de expulsión de los poetas de la ciudad —como productores de apariencias de verdad en la inmediatez de la fascinación— hay una clara manifestación. Pues dicho gesto evidencia los presupuestos epistémicos que fundan la cultura de occidente y su relación con la imagen, lo imaginario y el arte.

Así, en la estratificación de un mundo que separa y valora como inferior el ámbito sensible respecto del ámbito superior y verdadero de lo inteligible —y operando por antítesis y exclusión de esos mundos—, la teoría platónica funda un logos separado de la *physis*.

Dicho orden metafísico, regido por la razón, encuentra en la mutabilidad de los fenómenos que aparecen en el ámbito sensible un lugar de sospecha para el conocimiento, pues, al apartarse de la inmutabilidad de lo que es, el mundo de las ideas, serán considerados como carentes de ser.

Al mismo tiempo, Aristóteles funda la base del pensamiento sistémico y categorial que organiza ese logos metafísico. Sobre la base de ciertos principios lógicos y axiológicos fundamentales —los principios de identidad, de no contradicción y del tercero



excluido— establece lo verdadero en la imposibilidad de la coexistencia de los contrarios en el ámbito de lo que es.

Desde esa concepción dualista del mundo, el lenguaje de la imagen, correspondiente al mundo sensible en devenir, carece de todo estatuto de verdad. Asimismo, la facultad de la imaginación carece de la capacidad de producir conocimiento verdadero y, al decir de Solares (2006), suele remitir o bien al ámbito de la irrealidad patológica, como fantasmagoría, o bien al ámbito de lo banal y subjetivo, como ficción y arte.

Así, desde este campo epistémico y racionalista, el arte aparece como el dominio propio del lenguaje de la imagen y la facultad de la imaginación y ocupa, por ello, un lugar marginal respecto de la ciencia. Pues, fundada en leyes causales que le otorgan su autoridad lógica, la ciencia se instituye como ámbito objetivo por excelencia y rechaza la verdad de la ficción y del arte al ser ámbitos que desbordan los límites del encadenamiento deductivo (Solares, 2006).

Ahora bien, dominada por la ciencia, el positivismo, el materialismo, la explicación determinista, nuestra herencia racionalista, hoy, hace de la objetividad, paradójicamente, un culto fantástico y apasionado (Durand, 1981). Culto que, por lo demás, es necesario cuestionar explorando otras vías que permitan desmitificar la pretendida objetividad de su lenguaje.

En este sentido, ante el privilegio que goza el discurso tecnocientífico y su estatuto de objetividad, Garagalza (2005) visualiza en la época actual una pérdida de la capacidad del lenguaje de articular y comunicar las inquietudes vitales de las nuevas generaciones. Dicha pérdida parece responder a un estado de desconexión entre las formas fragmentadas que asume el conocimiento en su devenir moderno y el mundo propio de la vida; una desconexión entre el lenguaje disciplinado y el sentido de la existencia.

Ese carácter nihilista que asume la cultura en su estado actual ha conducido a los pensadores del siglo XX a revisar el sentido del lenguaje. Pues, dominada por la literalidad y la arbitrariedad del signo, la herencia racionalista tiende a reducir y cristalizar su sentido a mero instrumento de consenso social y olvida que el lenguaje, como dimensión constitutiva de lo humano, puede dotar de sentido a nuestra existencia (Solares, 2006).

Por este camino reflexivo, algunos filósofos encuentran una vía hermenéutica para visibilizar la desconexión de las ciencias con el mundo de la vida (Husserl, 1992) y advierten que el saber no se produce jamás en ámbitos separados de la vida misma, de las contingencias propias de la existencia.

En este sentido, en su pensamiento temprano, Heidegger (2000a) propone una hermenéutica de la facticidad como vía fenomenológica que permita reconducir el pensamiento al ser mismo, a las contingencias de la vida fáctica.

Visibilizando, más tarde, que el pensamiento metafísico occidental ha reducido el sentido del ser al ámbito de lo ente —objetivándolo—, advierte que el ser no puede pensarse sin relación al tiempo y al lenguaje. De allí, su conocida frase: «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre» (Heidegger, 2000b, p. 1).

A través de esta vía hermenéutica, Gadamer (1991) propone sacar el pensamiento de su reclusión habitual en lo intelectual-abstracto y volverlo a conectar con las fuerzas de la vida, abriendo la reflexión filosófica al cuerpo y a la existencia en todas sus dimensiones. Desde allí y entendiendo que «el ser que puede ser comprendido es lenguaje» (Gadamer, 1996, p. 9), advierte que es en él y a través de él cómo se realiza el sentido unitario de nuestra existencia.

Desde esas interpretaciones, la palabra, más que un medio de comunicación útil para establecer acuerdos sociales, se presenta como un ámbito propiamente antropológico, donde tiene lugar, aunque el hablante no lo sepa, una primera interpretación sintética y totalizadora del mundo en la apertura de un horizonte de comprensión para la existencia (Garagalza, 2005).

Ahora bien, ante este panorama de fragmentación y separación del saber con la vida, estas reflexiones filosóficas, dice Garagalza (2005), no proponen meramente liberarse de la razón —empresa por lo demás inverosímil—, más bien proponen reformularla, abriéndose a un modelo de racionalidad más flexible.

### **2.3.2. Enfoque hermenéutico-simbólico y método warburgiano**

Afín a este espíritu de apertura, a mediados del siglo XX nace el interés por indagar en la naturaleza simbólica del pensamiento a través del abordaje mítico de lo imaginario. Así, cuestionando el devenir unilateral de la razón abstracta, que opera por separación y

antítesis, emerge el Círculo de Eranos,<sup>7</sup> una colectividad llamada a dar respuestas diversas al carácter nihilista de occidente mediante una exploración simbólica de otros pueblos y cosmovisiones.

Como espacio de encuentro polifónico y ocupado en edificar un puente que comunique el pensamiento mítico con el pensamiento racional, el Círculo de Eranos ofrece una hermenéutica que señala la cualidad del símbolo como un elemento sintético y holístico capaz de aunar los opuestos.

En este sentido, Durand (1968), ahonda en la experiencia fenomenológica del símbolo y, más que proponer un antagonismo entre los sentidos y la razón, establece que la conciencia humana oscila entre dos polos representativos opuestos: el signo y el símbolo. Cuando la relación entre el significante y el significado se establece en la conciencia de forma directa, nos encontramos en el territorio del signo, cuando esta relación se establece en la conciencia de manera indirecta, estamos en presencia del símbolo.

Así pues, al presentar signos compuestos y complejos, el símbolo es irreductible a una univocidad del sentido y, por ello, requiere de interpretación, es decir, un trabajo de comprensión para descifrar el significado esquivo que habita en su doble sentido. Asimismo, por ese carácter de apertura, el símbolo nos pone en relación con una realidad fundamental, compleja y, en cierto sentido, inefable:

Su contenido alude [...] a todas aquellas cosas ausentes y difíciles de presenciar que, por definición, son la materia del arte, la religión, el mito: causa primera, fin último, finalidad sin fin, alma, dioses, espíritu. [...] En el símbolo, más que por el significado, hay que preguntarse por el sentido inalcanzable, límite de lo humano y resultado de un inagotable proceso de elaboración sobre lo que se consideran las cuestiones vitales de la existencia. (Solares, 2006, p. 15)

En este sentido, siguiendo las pistas de Durand y el Círculo de Eranos, Ortiz-Osés (en Garagalza, 2005) elabora una interpretación simbólica de la metafísica clásica a la luz

---

7 El Círculo de Eranos (1933-1988) fue una colectividad internacional que emergió en el período de entreguerras y encuentra su sede de reunión en Suiza. Presenta un crisol de ideas y convoca, así, a diversos pensadores, como Gustav Jung, Mircea Eliade, Josep Cambell, Gerschom Sholem, Kerenyi, Piere Hadot, Gilbert Durand.

del concepto de ser y la estructuración del lenguaje filosófico en una serie de oposiciones en estado de subordinación. De esa manera, el pensamiento ha separado y subordinado el devenir del ser, el cuerpo del espíritu, la materia de la forma, lo mutable de lo permanente, lo contingente de lo necesario, lo sensible de lo inteligible.

Dichas oposiciones, que perviven en el lenguaje metafísico, remiten, expresa Ortiz-Osés (en Garagalza, 2005), a una oposición más básica y antropológica: la presencia de dos cosmologías o formas de vida que coexisten jerarquizadas en el interior de la cultura griega.

Por un lado, la tradición cultural autóctona (emergente de la cultura minoica de Creta y heredera de la cultura neolítica), que encuentra en la mitología matriarcal-terrestre —y en el culto a la Gran Diosa— su expresión simbólica. Por otro lado, la tradición de las diversas poblaciones indoeuropeas a orillas del Mediterráneo, que encuentra su expresión simbólica en la mitología patriarcal celeste del dios Zeus, mitología que, por lo demás, se impone —oprimiendo y reprimiendo— a la herencia neolítica de la Gran Diosa.

En este marco de primacía olímpica surgen la filosofía y el pensamiento metafísico. Elevando el concepto de ser sobre el devenir, el logos naciente se impondrá sobre el simbolismo del mito. Dicho estado de subordinación del lenguaje mítico ante el lenguaje filosófico resulta ser un síntoma temprano del devenir unilateral de la razón moderna.

Ahora bien, esta interpretación, que revisa el pasado con el fin de abordar el devenir de una civilización racionalista en estado de desequilibrio, es prefigurada por el pensamiento de Durand (1981). Allí, el autor señala las incidencias de la imaginación simbólica sobre la emergencia del pensamiento filosófico y metafísico y establece que el devenir de nuestra herencia racionalista es prefigurado por la imposición del régimen diurno de lo imaginario sobre el régimen nocturno.

Afirmando que lo imaginario se organiza en relación con estos dos regímenes estructurales, Durand (1981) da cuenta de dos actitudes diferentes que la imaginación asume ante el devenir, el tiempo, la alteridad y la muerte.

Mientras que el régimen diurno de lo imaginario —tendiente a la polarización y la exclusión de los contrarios— devalúa el devenir y el cuerpo por miedo a la consumación en su tumba, el régimen nocturno de lo imaginario —que opera por inversión de los valores diurnos— vincula afectivamente las contradicciones de la vida y adopta, por ello, una actitud totalmente diferente ante el cuerpo, el devenir y la muerte (ver el anexo «Durand y los regímenes de lo imaginario»).

En el devenir de nuestra civilización occidental, el régimen diurno de la imagen se ha impuesto sobre el régimen nocturno (Durand, 1981) y encuentra en la tradición filosófica dos caracteres esenciales para su consolidación: el pensamiento por dicotomías y la estabilidad del conocimiento, es decir, el triunfo de los valores diurnos de la antítesis y la negación del devenir.

Así, en su afán de hacer del conocimiento algo estable, el iluminismo de la ciencia reduce todo lo existente a lo explicable. Ahogando y negando la existencia primordial de lo desconocido —lo otro, el misterio, lo sagrado—, tiende a desplazar la condición simbólica del lenguaje hacia la literalidad del signo lingüístico.

Asimismo, dicho afán de estabilidad encuentra manifestación cabal en la época moderna con el *cogito* cartesiano. Al entender lo verdadero como lo certero y lo certero como las ideas claras y distintas que un sujeto tiene de un objeto por medio de un método racional, el *cogito* sentará las bases para el predominio del proceder científico moderno.

Fundamentando lo desconocido por medio de lo conocido y garantizando lo conocido por medio de lo desconocido (Heidegger, 2000c), el proceder de la ciencia niega el misterio de la existencia y su carácter simbólico.

Hoy, dice Durand (1981), nuestra imaginación, sin saberlo, ha abusado de un régimen exclusivo de lo imaginario —el régimen diurno de la antítesis— y ha llegado a olvidar incluso que ese operar racional se corresponde con el mundo de lo imaginario.

«Demasiados hombres en este siglo del “esclarecimiento” ven cómo se le usurpa su imprescindible derecho al lujo nocturno de la fantasía» (Durand, 1981, p. 407). Este diagnóstico de desequilibrio de la cultura occidental permite a Durand no solo visibilizar la dimensión ética de lo imaginario, sino establecer una terapéutica a través del uso de la imaginación simbólica.

En este sentido, así como en la puesta en funcionamiento de ambos regímenes, el arte ofrece un ámbito compensatorio al predominio del pensamiento abstracto de la ciencia y, como lugar donde vehicular y dinamizar el amplio repertorio de lo imaginario, posibilita activar el pensamiento simbólico.

Desde allí, en una apuesta por revalorizar su lugar, la imaginación simbólica presenta un potencial crítico y creativo para nuestro pensamiento: es crítico porque interroga el consenso social —desmitificando la objetividad y la razón como culto fantástico de lo imaginario— y es creativo porque permite desplazarnos de las significaciones habituales y liberar al lenguaje de las determinaciones literales de lo dado (Solares, 2006).

Activando pensamientos abiertos y complejos y reorientando a la razón hacia territorios inéditos, Solares (2006) vislumbra en el enfoque hermenéutico-simbólico los alcances ontológicos de lo imaginario, a saber: habilitar la experiencia humana de apertura y de novedad.

Así, abocada al estudio del hombre como productor de símbolos y al estudio de la imaginación simbólica como factor equilibrante del psiquismo humano, a mediados del siglo XX emerge —a contrapelo del logos dominante— la investigación hermenéutico-simbólica (Solares, 2006).

Dicha investigación sintetiza una multiplicidad de disciplinas, métodos y teorías y encuentra, de esa forma, acuerdos convergentes en torno al sentido de lo imaginario: al ser un resultado visible de las energías psíquicas primordiales y antagónicas (Eros y Tánatos, es decir, la pulsión de vida y la pulsión de muerte), lo imaginario obedece a una lógica estructural que, en la organización de dichas fuerzas, puede llegar a restablecer el equilibrio psicosocial (Solares, 2006).

Por la misma línea de interpretación que nos ofrece el Círculo de Eranos y su enfoque hermenéutico-simbólico, a continuación, se abordará la propuesta warburgiana en el entendido de que ofrece un enfoque crítico al modelo racionalista de la historiografía del arte, así como creativo, para pensar en clave heurística la cuestión de la memoria y su relación con la imagen simbólica.

Warburg, si bien desarrolla sus investigaciones unas décadas antes de que emergiera el Círculo de Eranos, propone un proyecto afín al espíritu de dicha colectividad. Funda una biblioteca que albergaba un gran archivo de imágenes y materiales en torno a temas históricos, artísticos, religiosos, filosóficos y míticos y convoca el interés y la reunión de diversos pensadores de la época. Dicha biblioteca hoy constituye el Instituto Warburg y acopla, entre otros elementos, los archivos de la comunidad de Eranos.

Ahora bien, se coincide con Agamben (2007) en que lo esencial de la propuesta de Warburg es su rechazo a la consideración puramente formal de la imagen. A contrapelo de la historiografía clásica y de la herencia racionalista e inspirado en Nietzsche —y sus estudios del arte griego—, Warburg (2010) se propone prestar atención a la fuerza de las imágenes y encuentra en el concepto de *pathosformel* —fórmulas del *pathos*— un modo de manifestarlo.

En dicha figura, la imagen no es tanto aspecto, forma, *eidolón*, sino más bien fuerza y polaridad, símbolo. Para Warburg (2010), imágenes y símbolos poseen la función de cristalizar una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como herencia transmitida por la memoria social y se vuelven efectivas a través del contacto con una determinada época.

De allí que la imagen sea entendida como un órgano fundamental de la memoria social (Warburg, 2010) y la cultura se interprete como un proceso de *nachleben*, de sobrevivencia de las imágenes y su carga emotiva.

Sobre la base de estas dos nociones (*pathosformel* y *nachleben*), Warburg (2010) emprende su proyecto fundamental: el *Atlas Mnemosyne*. Como un amplio repertorio de imágenes que plasman, en la larga duración, el proceso histórico de transmisión de las configuraciones fundamentales del *pathos* de occidente (García, 2014), el *Atlas Mnemosyne* reúne las corrientes energéticas que animaron —y animan— la memoria de Europa y que toman cuerpo en sus fantasmas.

Siguiendo la línea de indagación de Nietzsche (2000) y ocupado en dilucidar la supervivencia del paganismo —y sus fuerzas dionisiacas— en los orígenes de la Modernidad, Warburg (2010) encuentra que los artistas renacentistas se apoyaban en una *pathosformel* clásica para representar el movimiento intensificado: la figura femenina de la Ninfa (ver el anexo «Warburg y el Renacimiento»).

Como símbolo de un profundo conflicto espiritual en la cultura renacentista, la Ninfa, expresa Agamben (2007), debía conciliar la carga orgiástica de la *pathosformel* griega con el cristianismo, en un equilibrio cargado de tensión.

Sin embargo, si bien el *Atlas Mnemosyne* encuentra allí su línea de indagación principal, dicha investigación se inscribe, según Agamben (2007), en un horizonte de comprensión más amplio donde las soluciones formales de los artistas se presentan como decisiones éticas que definen su posición en una época respecto a su herencia cultural.

En este sentido, el método que guía al proyecto warburgiano tiende a configurar un problema que es, a la vez, histórico y ético, pues la interpretación del tema histórico se convierte en diagnóstico del hombre occidental en su lucha por sanar las contradicciones de su herencia cultural.

Así, operando como un dispositivo *mnemotécnico-iniciático* (Agamben, 2007) de la cultura occidental, el *Atlas Mnemosyne* permite tomar conciencia de la problemática de nuestra tradición abriendo una vía para sanar el psiquismo humano.

El método warburgiano convoca a una multiplicidad de campos del saber (historia, filosofía, antropología, psicología, mitología, arte), pero para sustraerlos de sus especificidades y abrirlos a lo que circula entre ellos —ese espacio abierto e irreductible que hace a la actividad del pensar—, y se presenta como un modo de resistencia a la compartimentación moderna del conocimiento (García, 2014).

Pero para ello, dice Agamben (2007), hay que hacer saltar las falsas divisiones y jerarquías entre las disciplinas, pues la fractura que divide la poesía y la filosofía, el arte y la ciencia, la palabra cantada y la palabra que recuerda no son más que un aspecto de aquella esquizofrenia que Warburg (2010) encuentra en la cultura occidental y su naturaleza escindida.

Desde estas consideraciones, al prestar atención a la fuerza de las imágenes y su transmisión simbólica por medio de la memoria social, la propuesta de Warburg (2010) ofrece una vía heurística de interés para esta investigación en arte, al tiempo que permite visibilizar que las decisiones formales de los artistas locales —en el uso de las nuevas modalidades de las tendencias conceptualistas— se presentaron como decisiones



éticas que definen su posición respecto a una herencia fuertemente dominada por el racionalismo y la estética formalista.

En este sentido, el enfoque hermenéutico-simbólico del Círculo de Eranos ofrece una vía crítica a dicha herencia racionalista y habilita otros caminos de indagación posibles. Desde allí y estableciendo un diagnóstico de desequilibrio cultural en la primacía del régimen diurno de lo imaginario sobre el régimen nocturno, este enfoque permite visibilizar la naturaleza escindida del proyecto civilizatorio de occidente, al tiempo que propone una vía terapéutica a través del uso de la imagen simbólica y el territorio del arte como un modo de conciliar el saber y las fuerzas de la existencia.

### 3. Marco metodológico

Para realizar la presente indagación se adopta una metodología cualitativa de producción heurística afín a la investigación en arte (Vilar, 2021) y al enfoque hermenéutico y simbólico (Agamben, 2005; Heidegger, 1994; Nietzsche, 2000; Durand, 1981; Gadamer, 1996).

Para comenzar se expondrán los fundamentos hermenéuticos de la investigación<sup>8</sup> con apoyo en la idea gadameriana de alteridad dialogal y abrir así una vía de comprensión hermenéutica al obrar de las estrategias conceptualistas locales y la cuestión de la memoria social.

En una segunda parte se mostrarán algunas características propias de esta investigación en arte desde las consideraciones de Vilar (2021) y se visibilizarán los diferentes usos del término *investigación artística* en la actualidad y la complejidad de la inclusión del arte dentro de los estándares académicos universitarios.

En una tercera parte se expondrán algunas características del diseño de esta investigación en arte desde la noción de *performatividad* (Hernández, 2008), así como las estrategias utilizadas para desarrollar la investigación.

Organizándose en tres fases consecutivas —exploratoria, analítica y productiva— se presentan en ellas las diferentes técnicas heurísticas utilizadas para realizar la exploración y el análisis de las estrategias conceptualistas locales, así como la elaboración y las características del dispositivo artístico y dialógico que auspicia de cierre a esta investigación en arte.

---

<sup>8</sup> Al respecto, ver *El enfoque hermenéutico en la investigación del obrar artístico en las décadas del ochenta y noventa del siglo pasado en Uruguay*, (Bettoni y Pastorino, 2022) en el marco del VI Coloquio Internacional de Hermenéutica Gadameriana (Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino [UNSTA]), disponible en <<https://www.unsta.edu.ar/hermeneutica2022/>>.

### **3.1. Lo hermenéutico como una vía de investigación**

Tomando en cuenta que la perspectiva de la herencia racionalista y la estética formalista presentan ciertas limitaciones para abordar el estudio del obrar artístico de las estrategias conceptualistas locales, puesto que tienden a omitir la dimensión existencial propia del proceso productivo e interpretativo del arte, es necesario encontrar una vía alternativa que atienda a dicha dimensión existencial.

En este sentido, es pertinente revisar el valor del enfoque hermenéutico y simbólico aplicado al territorio del arte e indagar, por ello, en la propuesta hermenéutica gadameriana.

Desde esta propuesta, el vínculo con una obra de arte —ya sea del pasado o del presente— produce un sentido que no se agota en la valoración de sus cualidades formales ni en el análisis de las condiciones contextuales en las que esta fue producida, ni tampoco en las explicaciones dadas por el artista al producir dicha obra. Más allá de todos estos sentidos posibles, la obra de arte siempre dice algo que nos es contemporáneo (Gadamer, 1996).

Así, la comprensión de la obra de arte siempre está mediada por nuestro modo de entender el pasado y no podemos desligarla de nuestro presente histórico en busca de una reconstrucción objetiva de los hechos y su significación.

Ahora bien, puesto que la obra nos dice algo, ella es objeto de la hermenéutica, cuya tarea es comprender lo que dice y hacerla comprensible para nosotros mismos y para los otros. Pero, al mismo tiempo que la obra de arte es comprensible, lo que ella dice nos es, de algún modo, extraño.

Así, pues, la comprensión no se reduce al discurso literal de lo dicho por la obra, sino que es, según Gadamer (1996), la realización del sentido unitario de ese decir, y dicho sentido unitario —que configura nuestro horizonte de comprensión como seres finitos e históricamente situados— siempre sobrepasa lo meramente enunciado por ella (Gadamer, 1996).

Desde allí, la hermenéutica es un puente que «penetra la extrañeza del espíritu extraño» (Gadamer, 1996, p. 8), y dicho carácter puede vislumbrarse en su sentido etimológico.

Al referirse a Hermes —intérprete del mensaje divino enviado a los hombres—, la hermenéutica se presenta como el arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña al entendimiento del otro. Ese acontecimiento lingüístico de traducción presupone, para Gadamer (1996), de forma fundamental, la experiencia de la comprensión.

De esta manera, la investigación hermenéutica gadameriana estudia el acontecimiento de sentido que se produce en el fenómeno de la comprensión y, más que proponer un método para comprender algo —ya sea una obra o un texto—, se presenta como una forma de dilucidar las condiciones propias por las cuales comprendemos, es decir, nuestros presupuestos.

En este sentido, Gadamer (1991) retoma algunas consideraciones heideggerianas desplegadas en sus investigaciones tempranas en torno a la hermenéutica de la facticidad (Heidegger, 2000a). Entendida como lo ocasional del existente, la facticidad es, según Heidegger (2000a), objeto y suelo de partida de la investigación hermenéutica.

Ahora bien, para Heidegger (2000a), la vida fáctica, lejos de ser neutra, se encuentra en un estado de interpretación heredado que llama *haber previo*: un entramado de significaciones históricamente determinadas que configuran el modo en que nos relacionamos con el mundo y que definen nuestro trato con los entes.

Más aún, según Heidegger, a ese horizonte de presupuestos que operan como guías de nuestra praxis cotidiana hay que llevarlo a la intuición y apropiárselo para poder desplegar lo que él llama *cuestionamiento hermenéutico*. Dicho cuestionamiento —momento crítico-terapéutico de la hermenéutica— es el desmontaje de nuestros presupuestos, «desgaje de las capas históricas acumuladas por la tradición en la noción preconcebida» (Catoggio, 2009, p. 55).

Siguiendo estas pistas, Gadamer (1991) entiende que es primordial clarificar los prejuicios para desplegar la experiencia de comprensión; no obstante, explica que el conjunto de prejuicios que conforman la tradición posee como característica fundamental ser indistinguibles y, por ello mismo, estar indisponibles.

En este sentido, no hay una accesibilidad plena y transparente a los propios prejuicios y la única forma de clarificarlos es en el encuentro con la alteridad. Así, es en ese otro que

sale a mi encuentro con su propio horizonte de comprensión que mi horizonte de comprensión alcanza sus límites y, al exceder sus límites, lo ensancha.

Desde allí, el acontecimiento hermenéutico, más que ser el producto de un sujeto o el trabajo concluido de un individuo, es un movimiento intersubjetivo, una *energía* (del griego *ἐνέργεια*, «aquello que está siendo») propia de la tradición; así, el sujeto pierde su centro efectivo a favor del desenvolvimiento del acontecimiento de sentido que se produce en el encuentro hermenéutico con la tradición: la fusión de horizonte entre pasado y presente (Catoggio, 2009).

En este aspecto y en relación con esta noción de alteridad dialogal propia del acto de comprensión hermenéutica, son interesantes las reflexiones desplegadas por Gadamer en *Estética y hermenéutica* (1996). Allí el autor expresa que a la experiencia del arte le es propio el ser una afectación, es decir, la obra nos afecta porque descubre algo que estaba encubierto. La obra actúa, de este modo, como esa alteridad dialogal que, al exceder el conocimiento, ensancha el horizonte de sentido al tiempo que clarifica los propios prejuicios.

Desde allí se entiende, siguiendo a Gadamer (1996), que el lenguaje del arte habla a la autocomprensión y a cada cual según su actualidad. Pero esa autocomprensión, como se vio, está determinada por la experiencia del extrañamiento, pues

la familiaridad con que la obra de arte nos roza es al mismo tiempo, de un modo enigmático, trastorno y derrumbamiento de lo acostumbrado. No es solo el «eso eres tú» [...], nos dice también «has de cambiar tu vida». (Gadamer, 1996, p. 10)

Ese exceso de sentido que produce la obra, del que depende su calidad de inagotable, pone de manifiesto el carácter simbólico del arte.

Desde estas consideraciones gadamerianas, se interpreta que el obrar de las estrategias conceptualistas locales de finales de siglo XX, operando como esa alteridad dialogal, expandió el horizonte de comprensión que hace no solo al territorio del arte — manifestando las restricciones de la concepción moderna y sus presupuestos metafísicos—, sino también al campo de la memoria social, en un momento cultural crítico que tiende a censurar todo otro relato posible por fuera del marco oficial.

Asimismo, este enfoque hermenéutico y simbólico aplicado al territorio del arte permite establecer un vínculo con el obrar de aquellos artistas desde una implicación que afecta el propio obrar en su dimensión ética. En este sentido, más allá de las exploraciones históricas y contextuales, o los relatos que ofrecen los artistas sobre su obrar, esta investigación en arte se propuso ir al encuentro dialogal con las tendencias conceptualistas locales para profundizar en la cuestión de la memoria desde un registro existencial y poético.

### **3.2. Investigación en arte: un dispositivo para pensar el mundo**

Siguiendo las indagaciones de Vilar (2021), se visibiliza en la actualidad una multiplicidad de sentidos en torno a lo que significa la investigación artística, y ello se debe no solo a la ampliación que supuso la irrupción de las nuevas modalidades del arte contemporáneo, sino también al ingreso del arte dentro del sistema universitario y los programas de posgrado.

En este aspecto, Vilar (2021) encuentra cinco sentidos de investigación artística que circulan y conviven en la época actual (ver el anexo «Cinco sentidos de la investigación artística»).

De todos estos sentidos, dos de ellos ofrecen un interés singular para pensar esta indagación: aquel que concibe la investigación en arte como un generador de disturbios del conocimiento y sus funciones comunicativas —siendo capaz de desorganizar los apriorismos mentales y disciplinares que hacen a nuestros presupuestos— y el que la concibe como un espacio de apertura a nuevos sentidos y mundos posibles —explorando en la búsqueda de una verdad que emerge en el proceso productivo como develamiento de lo nuevo—. A su vez, desde este último sentido, la obra de arte se presenta como «un dispositivo para la aparición de algo que aún no ha sido pensado ni dicho» (Vilar, 2021, p. 39).

Desde allí, en este trabajo el término *dispositivo* fue apropiado como una expresión clave para abordar el obrar artístico de las estrategias conceptualistas locales, puesto que permite alejarse de la concepción habitual, que tiende a ver la obra como un objeto acabado y dispuesto para la contemplación estética; por el contrario, la obra como

dispositivo ofrece una mirada abierta y en movimiento que se corresponde con el carácter inacabado y procesual de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

A su vez, concebir la obra como un dispositivo para el surgimiento de lo no dicho ni pensado (Vilar, 2021) acerca a las consideraciones heideggerianas del sentido originario de *poiesis* como develamiento y manifestación de lo oculto (Heidegger, 1994) y a las consideraciones gadamerianas de la experiencia del arte como una afectación que pone al descubrimiento lo encubierto (Gadamer, 1996).

En ambas consideraciones, junto con la de Vilar (2021), se entiende que el arte es una forma de pensar necesaria para comprendernos e indagar en lo que somos y en lo que queremos ser, posibilitando, con ello, la instauración de una verdad existencial y la apertura de un mundo para desplegar nuestro habitar en él.

Asimismo, se entiende, siguiendo a Agamben (2014), que un dispositivo es una red de elementos heterogéneos que incluye tanto lo dicho como lo no dicho por el discurso y emerge en un momento histórico determinado con el fin de responder a una urgencia.

Así, como son el resultado del cruzamiento de las relaciones de poder y de saber, los dispositivos poseen una función esencialmente estratégica. Desde allí, se entiende que el término *dispositivo* se corresponde con el espíritu de aquellas producciones locales que en la década de los noventa pretendieron abordar la cuestión de la memoria en clave estratégica y conceptual ante un panorama sociocultural en conflicto.

Por último, es pertinente reconocer, de acuerdo con Vilar (2021), la problematicidad que supone integrar el arte a los sistemas universitarios, los programas de posgrado y sus exigencias de producción de conocimiento. Pues, si bien la obra de arte puede ser entendida como un dispositivo para el pensamiento, no produce conocimiento en sentido fuerte; la obra puede invitar a la producción de conocimiento, pero en ningún caso es ella misma, en sí, conocimiento.

El arte, al igual que la ciencia y la religión, es una manera de pensar el mundo, pero no de conocerlo, pues conocer es solo una forma de pensamiento. El pensamiento, al ser más vasto, incluye otras dimensiones desatendidas por el conocimiento (Vilar, 2021).

Por otro lado, el conocimiento es necesariamente comunicable por medio de proposiciones claras y estandarizadas, el pensamiento en arte no siempre lo es. En este

sentido, Lyotard (en Vilar, 2021) habla del arte como una comunicación sin comunicación y Agamben (2019) habla de la *inoperosidad* de la poesía como operación que desactiva las funciones comunicativas e informativas del lenguaje para abrirla a nuevos usos posibles.

Desde allí, apuntando a la creación de nuevas posibilidades de pensar a través de un cuestionamiento de nuestros presupuestos disciplinares, institucionales y mentales, el arte resulta ser un modo de pensamiento incómodo y difícil de integrar a los programas académicos estandarizados (Vilar, 2021).

Por todo ello, se puede advertir, conforme a Vilar (2021), la posible tendencia a minimizar el valor diferencial del arte en los programas de posgrado y sus exigencias de adecuación académica. En el cultivo del pensamiento heterogéneo se encuentra un modo de resistir a la domesticación del poder cuestionador del arte y a la neutralización de sus energías antagónicas y disruptivas.

### **3.3. Diseño, estrategias y fases de la investigación**

Para la presente indagación, se elige un modelo metodológico flexible centrado en el proceso y en sus movimientos recursivos por el cual se ajustan las dimensiones de análisis, los conceptos intrínsecos y las herramientas heurísticas de producción.

Evidenciando la no linealidad del proceso y la intervención de lo personal en la toma de decisiones metodológicas, dicho ejercicio de recursividad permitió visibilizar la dimensión performativa propia de una investigación en arte. Pues, al decir de Hernández (2008), habitar el proceso productivo supone un continuo ir-y-venir por el camino, transitando entre silencios, escuchas, tiempos de acción, conversaciones, miradas, pensamientos, y entre los muchos huecos de todas esas intersecciones posibles.

Asimismo, parece pertinente destacar, siguiendo a Hernández (2008), la dificultad que presenta habitar el proceso creativo en el marco de una investigación en arte. Pues habitar dicho proceso nos confronta a una continua tensión en la puesta en juego de dos dimensiones antagónicas, aunque no excluyentes: una dimensión vital, dionisiaca, atravesada por la inevitable irrupción del acontecimiento inesperado y las pasiones que



genera, y otra dimensión meditada y mediada, donde prima la claridad apolínea y el orden racional.

Ahora bien, dicha dificultad, en vez de ser sorteada o superada, debe ser asumida como una característica propia y constitutiva de todo proceso productivo. En este sentido, se entiende, de acuerdo con Hernández (2008), que la investigación basada en las artes revela un potencial ético que, al atender el plano emocional y racional del investigador, apuesta al desarrollo pleno e integral de su ser, al tiempo que ofrece un abanico de experiencias diversas al lector espectador, implicándolo en ese juego ético y existencial.

Desde estas consideraciones, en los apartados siguientes se presentan las diferentes fases que constituyen este proyecto de investigación, teniendo en cuenta que su desarrollo y su realización efectiva estuvieron determinados por esta dimensión performativa y sus recursividades existenciales. La estrategia metodológica consistió en dividir el trayecto de la investigación en tres fases básicas y organizativas: una exploratoria, una analítica y una productiva.

La fase exploratoria permitió indagar en el campo, visibilizando sus problemáticas y características desde la revisión de diversas fuentes. Desde allí se construyó una base de datos y se comenzó a explorar en el ámbito productivo desde la herramienta heurística del collage y del montaje de imágenes. También se incorporó un diario de campo y una bitácora como herramientas metodológicas para documentar el proceso y sus vicisitudes existenciales.

La fase analítica permitió ajustar y definir las categorías de análisis. A partir de allí, se profundizó en algunas nociones claves para elaborar el marco teórico y metodológico. Al mismo tiempo, se ahondó en la producción de algunas herramientas heurísticas como un modo de analizar en profundidad la información recolectada en la primera fase y como una forma preparatoria para la fase productiva y final de la investigación.

La fase productiva se centró en el diseño, la elaboración y el emplazamiento del dispositivo artístico y dialógico que oficia de cierre a esta investigación en arte. Para elaborar el dispositivo se utilizó el enfoque hermenéutico-simbólico de la imagen y del método arquetipológico de Durand (1981). Junto con el dispositivo artístico, se organizó, en clave hermenéutica, una mesa redonda para abrir un espacio reflexivo y polifónico en torno a la cuestión de la memoria y su vigencia actual.

### 3.3.1. Fase exploratoria

La fase exploratoria sirvió para indagar en el campo de la producción local en artes visuales a finales del siglo XX e identificar las características que resultaron ser las más relevantes para realizar la investigación. En esa exploración, se hallaron algunos puntos de interés para indagar y profundizar en torno a las producciones artísticas locales de la década de los noventa.

Para empezar, se encontró, siguiendo a Peluffo (2014), que en dicha década se produjo una consolidación en el ámbito local de las nuevas modalidades del arte, en especial el lenguaje de la instalación artística. También resulta de interés que las producciones artísticas de los años noventa se centraran en la cuestión de la identidad y la memoria como un lugar donde operar en forma estratégica y conceptual ante un panorama social en conflicto luego de la dictadura cívico-militar.

Asimismo, esta exploración permitió detectar ciertos nombres de artistas cuyo obrar fue destacado en dicha década por operar en torno al tema de la memoria y la identidad nacional en clave conceptual. Al respecto, algunas de las obras destacadas fueron: *Sal-si-puedes* (1883) de Nelbia Romero; *Made in Uruguay / Lamentos del exilio* (1990) de Mario Sagradini y Luis Camnitzer; *Charrúas y monte criollo* (1991) de Rimer Cardillo; *Mapas y paisajes* (1992) de Carlos Capelán; *Ensalada Rusa* (1995) de Ricardo Lanzarini; *La casa de Mosteiro* (1995) de Ernesto Vila; *De las américas* (1995) de Cecilia Vignolo; *Ceibos y panes* (1996) de Lacy Duarte; *Camino a la cruz* (1996) de Raquel Bessio; *Cierre de la Puerta de la Ciudadela* (1998) de Pablo Conde; *Uruguayos* (2000) de Ana Tiscornia; *Prueba de cielo* (2001) de Pablo Uribe; *Miradas ausentes* (2000) de Juan Ángel Urruzola; *El ojo del poder* (2002) de Mario D'Ángelo.

Para realizar dicha etapa exploratoria se indagó en diversas fuentes bibliográficas, visuales y audiovisuales: catálogos en los acervos institucionales (Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Juan Manuel Blanes, Museo Histórico Cabildo, Centro de Exposiciones Subte), artículos y ensayos en hemerotecas especializadas (Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Universidad de la República), revistas electrónicas de acceso libre (*Anáfora*) y revistas especializadas (*La Pupila*), entrevistas a artistas realizadas en formato audiovisual (*El monitor plástico*, Centro de Exposiciones Subte).

Con la información recolectada en esta fase exploratoria se construyó una base de datos que se organizó en diferentes categorías. A su vez, se utilizó un diario de campo como herramienta metodológica para sistematizar, revisar y ajustar el campo de problemáticas, las preguntas y los objetivos que sirvieron de guía para desarrollar la investigación, así como registrar las diferentes fases del proceso.

Con los insumos generados en la base de datos, se produjo una serie de collages a través del montaje de diferentes imágenes referentes a las obras de los artistas mencionados (ver la imagen 1 del anexo). Dichas técnicas de collage y montaje de imágenes se desarrollaron y aplicaron en el marco de los cursos ofrecidos por la Maestría en Arte y Cultura Visual (ver la imagen 2 del anexo).

Asimismo, y en paralelo a esta indagación en torno a la producción artística local de los noventa, se recolectaron imágenes simbólicas y arquetípicas de la cultura occidental con el fin de profundizar en el método arquetipológico de Duran (1981).

En un juego de resonancias con esta dimensión simbólica del obrar, se creó una bitácora donde realizar anotaciones personales y espirituales con el fin de articular, desde una dimensión existencial, el método hermenéutico-simbólico con el proceso heurístico de indagación.

Al respecto, vale aclarar la dificultad que supuso articular esa indagación simbólica y existencial con el carácter analítico del proceso de investigación sobre el obrar de las estrategias conceptualistas locales, encontrando en esta primera fase de la indagación una clara manifestación.

### **3.3.2. Fase analítica**

En esta fase se ajustaron y se definieron las categorías de análisis, estableciendo que la memoria social y las estrategias conceptualistas locales serían las dos dimensiones de análisis guías de la presente investigación en arte.

A partir de dichas dimensiones, se profundizó en algunas nociones claves para desarrollar el marco teórico de la investigación, a saber: concepto ampliado de arte y *poiesis*, imagen simbólica y memoria.

Por otra parte, se encontró en el concepto gadameriano de alteridad dialogal (Gadamer, 1996) un recurso operativo de análisis hermenéutico y simbólico para abordar las estrategias conceptualistas locales en la década de los noventa y la cuestión de la memoria.

También se comenzó a profundizar en la producción de ciertas herramientas heurísticas como un modo de analizar la información recolectada en la primera fase y como una forma exploratoria y preparatoria de la fase productiva y final del proyecto. En este sentido, se realizaron registros audiovisuales, cartografías, intervenciones artísticas, mapas conceptuales y visuales.

En referencia a los registros audiovisuales, se les dio el nombre de «Videos elementales» y su propósito fue capturar ciertos momentos significativos emergentes en el trayecto de la investigación. De contenido autobiográfico y de carácter *amateur*, dichos registros se asociaron a ciertas formas híbridas del cine experimental, como el cine ensayo o el diario fílmico.

En paralelo a los registros audiovisuales, se comenzó a realizar una cartografía personal recolectando diferentes imágenes, símbolos, anotaciones personales y existenciales, collage, pequeños objetos y otros elementos significativos que fueron emergiendo en el transcurso del trayecto investigativo.

Dicha información diaria se archivó en fundas de plástico contenidas en un bibliorato y se les dio el nombre de «Casa 12» (ver la imagen 3 en el anexo). El proceso cartográfico se inspiró en tres fuentes.

Una de las fuentes fue el proyecto *Libro de los pasajes* (Benjamin, 2005), realizado en las primeras décadas del siglo XX, en el que se propuso crear una especie de álbum de hojas móviles donde almacenar citas y anotaciones biográficas.

En un momento de cambios profundos —condicionado por la simultaneidad espacial y la crisis en las lógicas de representación clásica—, este proyecto, abierto a múltiples combinaciones posibles, exploró en un nuevo concepto de historia, asociado a la recolección y alejado de la lógica de progresión lineal (Guasch, 2005).

Otra fuente de referencia fue el obrar del artista japonés On Kawara en el proyecto autobiográfico *I'am* iniciado en el año 1967. En clave de archivo y obra en proceso, el

artista se propuso recolectar información diaria y archivarla en fundas de plástico. Operando en clave conceptual, dicho artista —al igual que Benjamin— realizó un trabajo de recolección sobre temas singulares y personales, libres de toda progresión lineal del relato (Guasch, 2005).

Una tercera fuente de inspiración, quizá la más importante, fue el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Como una cartografía abierta regida por criterios personales y por relaciones espontáneas y no evidentes, el método warburgiano presenta, más que un catálogo sistemático de imágenes, una máquina para la activación de ideas.

Explorando sobre la memoria y la fuerza de las imágenes a través de un método heurístico, Warburg se sirvió de la técnica del montaje para crear espacios heterotópicos fuera de toda lógica clásica de representación (Guasch, 2005).

En simultáneo a este proceso cartográfico, y en el marco de algunos cursos ofrecidos por la Maestría en Arte y Cultura Visual (IENBA, Udelar), se comenzó a experimentar en el campo productivo a través de la modalidad de la intervención artística, desde la puesta en juego del propio cuerpo y su intervención en el espacio (ver la imagen 4 en el anexo).

En el entendido de que algunas producciones artísticas de la década de los noventa encontraron en el cuerpo un soporte donde instalar los nuevos rituales de socialización de la experiencia personal (Peluffo, 2014), se decidió experimentar en la performance como un lenguaje que permite intervenir el espacio desde la presencia y la puesta en juego del propio cuerpo.

También se indagó en torno al lenguaje de la instalación como una modalidad artística cuyo interés central es el espacio y sus intervenciones. Al respecto, resultan de interés algunas reflexiones de Schultz (1998) en torno al acto de instalar como un acto análogo al de fundación, que, en calidad de ordenación espacial que va del caos al cosmos, permite acercarnos al sentido originario de *poiesis* como un pasaje que va desde el no ser al ser (Agamben, 2005).

Al mismo tiempo, en el entendido de que, siguiendo a Agamben (2019), el arte es una forma de vida que permite tener una experiencia de sí, estas indagaciones, más que proponerse desarrollar una técnica para la definición de un lenguaje, se propusieron

abrir una vía de exploración de sí desde la puesta en juego del acontecimiento, el propio cuerpo y su intervención en el espacio.

Desde estas consideraciones, en los años 2019 y 2022 se intervinieron los siguientes espacios públicos: la entrada de la Facultad de Artes, en el marco del curso metodológico Seminario de Articulación (2019); el *hall* de la Biblioteca Nacional, en el marco del curso optativo Prácticas de Creación, *What on White* (2019); el patio de la Facultad de Arquitectura, en el marco del curso optativo Estudios de Performance (2019), y el *hall* de la Facultad de Artes, intervención acción colectiva en el marco del curso optativo Prácticas de Creación, Relaciones, Arte, Arquitectura y Paisaje (2022).

De estas intervenciones realizadas en el trayecto investigativo, se encontró una constante de interés, a saber: el carácter precario de sus elementos y el uso del suelo como un lugar donde disponerlos.

En forma simultánea a dichas actividades, se profundizó en el estudio de algunos artistas cuyo obrar resultó muy significativo para la dimensión productiva de esta investigación en arte. Como un modo de establecer un análisis en profundidad —y desde un juego de resonancias productivas— se comenzó a elaborar mapas visuales y conceptuales en torno al obrar de Nelbia Romero, Rimer Cardillo, Juan Ángel Urruzola y Mario D'Angelo (ver la imagen 5 en el anexo).

De esta indagación, se seleccionó una obra de cada artista para ponerlas a dialogar en clave hermenéutica con el proceso productivo personal. Las obras seleccionadas fueron *Sal-si-puedes*, de Romero (ver la imagen 6 en el anexo), *Charrúas y monte criollo: a los quinientos años de la conquista europea*, de Cardillo (ver la imagen 7 en el anexo), *Ausencias y presencias*, de D'Angelo (ver la imagen 8 en el anexo), *Miradas ausentes*, de Urruzola (ver la imagen 9 en el anexo).

El criterio de selección se basó en que dichas obras, estableciendo una ruptura con los lenguajes tradicionales —pintura y escultura—, abordaron la complejidad de los imaginarios colectivos locales desde la formulación contradictoria de las cuestiones que hacen a la memoria, la identidad y a los mitos nacionales (Peluffo, 2014).

En este sentido, se entiende que la instalación y performance de Romero *Sal-si-puedes* (1983), en su revisión crítica de la masacre y exterminio de los charrúas a manos del

general Rivera en el año 1831, operó como un antecedente clave para pensar la complejidad de los mitos nacionales, al mismo tiempo que estableció un juego de resonancia entre los ecos de esa historia lejana y el contexto represivo de aquellos últimos años de dictadura.

A su vez, la instalación de Cardillo *Charrúas y monte criollo: a los quinientos años de la conquista europea* (1991) propuso una mirada crítica ante la destrucción de la cultura indígena por el proceso de colonización de estas tierras y en el marco de un contexto cultural que, en ese mismo año, celebraba y rememoraba la conquista europea.

Otra obra clave para dialogar fue la serie de D'Angelo *Ausencias y presencias* comenzada en la segunda mitad de la década de los noventa. Abordando el tema de la memoria y la identidad nacional desde una revisión crítica, esta serie de intervenciones e instalaciones propone un juego de resonancias entre ciertos personajes y eventos históricos y la historia reciente del país.

En relación con esa historia reciente, la serie fotográfica de Urruzola *Miradas ausentes* (2000) pretende recuperar la imagen —foto carné— de los detenidos desaparecidos por la última dictadura, emplazándolos en los espacios vacíos de la ciudad de Montevideo. Con dicho gesto, el artista propone reemplazar el problema de la construcción de una memoria social aún acechada por los fantasmas de un pasado traumático y reciente.

En este marco de inquietudes históricas y estableciendo un discurso complejo en torno a la memoria y la identidad nacional desde la ruptura con el sistema de representación oficial, se decidió establecer un diálogo con las inquietudes de dichas producciones. Desde allí, comienza la fase productiva del proyecto.

### **3.3.3. Fase productiva**

Esta fase se centró en el diseño, la elaboración y el emplazamiento de un dispositivo artístico y dialógico que —en un juego de resonancias con las inquietudes de las estrategias conceptualistas locales de los noventa y en la indagación en torno a la vigencia actual de la cuestión de la memoria social en clave poética— diera cierre a esta investigación en arte en el marco de una muestra pública.

En este sentido, se exploraron diferentes espacios expositivos que pudieran resultar de interés para intervenir: el Espacio de Arte Contemporáneo, el Museo de la Memoria

(MUME), la Biblioteca Nacional y otros espacios por fuera del ámbito institucional, como la vía pública.

De esa búsqueda, el MUME ofrecía un potencial singular para dar cierre a la presente indagación, pues su propósito es promover un espacio dedicado a la recuperación de la memoria sobre la historia reciente del país desde una mirada crítica. Asimismo, es sumamente significativo que el Museo de la Memoria se asentara en un espacio que, en un tiempo pasado, fuera la casa quinta de un representante del militarismo uruguayo, como es Máximo Santos.

Desde allí, se estableció un diálogo específico con el obrar productivo de Mario D'Angelo y especialmente con su obra *El ojo del poder* (ver la imagen 8 en el anexo), puesto que propone indagar en torno a la figura histórica y simbólica de Santos.

Oficiando de cierre a un proyecto mayor —*Ausencias y presencias*—, *El ojo del poder* corona una serie de intervenciones e instalaciones artísticas que, operando estratégicamente, se proponen un modo nuevo de situar la tradición desde la revisión crítica y conceptual de ciertos personajes y eventos históricos claves para la construcción de la memoria y la identidad nacional.

En este sentido, las intervenciones e instalaciones que realizó en los años 1999 y 2001 se centraron en la representación monumental de la figura de Artigas (*Ausencias y presencias III* y *Ausencias y presencias IV*).

Realizando una investigación histórica en los archivos del Museo Histórico Nacional, D'Angelo encontró ciertos registros fotográficos del monumento de Artigas ubicado en la plaza Independencia y decidió disponerlos artísticamente en nuevos contextos significativos con el fin de visibilizar la manipulación del pasado que supone la historia oficial y, concretamente, la dictadura militar en el uso de los símbolos patrios.

A su vez, en el año 2001 realizó otra intervención cuyo elemento motivador es un sello acuñado en la dictadura, relativo a los Treinta y Tres Orientales y su gesta (*Ausencias y presencias V*).

En ese marco de indagaciones y búsquedas, el artista encontró un registro fotográfico de Máximo Santos en el archivo del Museo Histórico Nacional. La fotografía registra el



momento posterior al atentado que el dictador sufre al ingresar al Teatro Cibils en el año 1886 a manos del teniente Gregorio Ortiz, quien le dispara un balazo en el rostro.

Luego de ese hallazgo, en el año 2002 D'Angelo se dispuso a intervenir el Museo Juan Manuel Blanes (*Ausencias y presencias VI: el ojo del poder*) y poner a dialogar este registro fotográfico con la representación oficial de la figura de Santos —el personaje histórico— realizada por Juan Manuel Blanes en *La revista de 1885*.

En dicha obra, desde un juego crítico que tensiona los lenguajes del arte con los de las ciencias históricas, el artista desplaza un documento histórico al territorio del arte e interroga, con ello, el análisis oficial del tiempo histórico y su emplazamiento espacial.

De esta manera, propone una reflexión ética en torno al quehacer artístico y el entramado que hace a las relaciones de saber y de poder. Pues con ese gesto de desplazamiento se visibiliza la función que los lenguajes tradicionales —en especial la pintura y la escultura— tuvieron en la conformación de un imaginario nacional cuyo interés era responder a las demandas de una intelectualidad urbana y una clase política europeizada que deseaba borrar de la memoria el caudillismo del medio rural (Peluffo, en Ulriksen de Viñar, 2001).

Así, la representación pictórica de Santos realizada por Blanes responde a esa operativa europeizante que transfigura los personajes locales a los modelos clásicos de representación heroica, configurando, así, las relaciones que hacen a la trama del arte y la conformación del Estado nación en el siglo XIX.

Desde estas consideraciones y tomando el análisis arquetipológico durandiano (Durand, 1981), dicha operativa europeizante, basada en una lógica identitaria excluyente, se fundamenta en una exacerbación del régimen diurno de lo imaginario. Bajo la figura del héroe y del pasado épico y monumental, el régimen diurno de la imagen opera reduciendo el sentido de los hechos a una historicidad lineal y progresiva y funda una univocidad que ahoga y deniega todo otro relato posible.

Así, mostrando su cara oculta en la franqueza del registro fotográfico de Máximo Santos, el desplazamiento que D'Angelo opera invierte el régimen diurno de la imagen y remueve el sentido sedimentado de este personaje histórico y su representación heroica. Al respecto, en el catálogo de la muestra se lee lo siguiente:

Nada menos humano que la jactancia de los gobernantes enmarcados en su iconografía oficial. Nada más humano que esos mismos individuos desplomados en el dolor o la humillación inesperada [...] mostrando el cuerpo vulnerable del semidios [...], despojándolo de la pompa hasta arrinconarlo en su peor transe. (Abbondanza, en Torres, 2002, p. 4)

En un juego de resonancias con estas inversiones y desplazamientos operados por D'Angelo veinte años atrás, la propuesta es apropiarse de este registro fotográfico de Santos e intervenir el MUME. En este sentido, se elaboró un proyecto artístico para presentar a la convocatoria pública realizada por el MUME en el mes de marzo de 2022.

### 3.3.3.1. DISPOSITIVO ARTÍSTICO Y DIALÓGICO: *VESTIGIOS DE LA MEMORIA*

Dicho proyecto se formuló teniendo en cuenta dos elementos centrales: la intervención de la sala del subsuelo con un dispositivo artístico y la organización de una mesa redonda como una instancia dialógica.

Haciendo uso de la metáfora del descenso, en un juego simbólico con el régimen nocturno de lo imaginario (ver el anexo «Durand y los regímenes de lo imaginario») se intervino la sala del subsuelo del MUME. Pues, asemejándose a una gruta o cueva, dicho espacio ofrece un potencial simbólico significativo para desplegar esta operativa de desplazamiento e inversión.

En este sentido, se tomó el registro fotográfico de Santos en el que recibe los primeros auxilios luego del atentado del año 1886 y se lo emplazó en esta especie de gruta dentro de lo que fuera, en algún tiempo remoto, su casa de descanso.

Más allá de los sentidos que pueda sugerir el hecho de ubicar una imagen de Santos herido de muerte en un espacio que se supone que fue un calabozo de su propia casa quinta, con este gesto de desplazamiento se pretendió abrir un juego dialógico entre ese militarismo uruguayo del siglo XIX y la historia reciente del país: la dictadura militar y sus efectos en la memoria social.

Asimismo, con dicho gesto se puso de relieve el acto de apropiación simbólica que supuso instalar un museo dedicado a la recuperación de la memoria de la historia reciente del país (MUME) en la ex casa quinta de un dictador.

Desde ese juego simbólico de desplazamientos y apropiaciones, se entiende que «La memoria social es una construcción humana contradictoria, curiosa mezcla de asuntos viejos, durables, ancestrales, y temas nuevos, recientes, calientes y dolientes. Lo viejo y lo nuevo, ambos imprescindibles, están siempre en tensión» (Ulriksen de Viñar, 2001, p. 12).

Ahora bien, siguiendo las reflexiones de Ulriksen de Viñar (2001) y tomando como centro los efectos que el último régimen autoritario tuvo en el entramado social de los años noventa, se encontraron dos caracterizaciones para poner a dialogar en el marco de este dispositivo artístico: la tendencia a negar el terror y la muerte de aquellos años de dictadura y la polarización del cuerpo social. Ambas caracterizaciones operan clausurando el sentido de lo sucedido.

Adoptando el método de análisis durandiano (Durand, 1981), se comprende que esa tendencia a negar la muerte y a homogeneizar las actitudes maniqueas actuaron desde una exaltación de los valores diurnos de lo imaginario.

Desde allí, y en resonancia con los elementos simbólicos del régimen nocturno de lo imaginario —cuya finalidad es invertir los valores diurnos con un fin compensatorio—, se elaboró este dispositivo sobre la base de tres elementos centrales: el registro fotográfico de Santos herido de muerte, un registro audiovisual crepuscular y los vestigios de una acción precaria.

En una de las paredes laterales de la sala se emplazó un fragmento del registro fotográfico de Santos (ver la imagen 10 en el anexo), acentuando la mirada en un rostro que, por su parte, manifiesta el terror humano ante la fugacidad de la existencia. En ese juego de miradas —tejida por la historia y asediada por sus fantasmas— este nuevo emplazamiento pretendió abrir el sentido de la imagen a la tematización del tiempo y de la finitud. Pues, en resonancia con la propuesta de D'Angelo,

Quien mira (nos mira) no es el personaje histórico, héroe o anti-héroe, ni siquiera el general despótico ni el dictador de ínfulas mesiánicas, admirados de Napoleón III. Quien mira es un individuo herido, perplejo, perturbado por la repentina conciencia de su vulnerabilidad. (Torres, 2002, pp. 8-9)

En este sentido, la tematización de la finitud que esta imagen sugiere se corresponde no solo con el contexto del MUME —pues quien haya transitado por ese espacio

museográfico de muestras permanentes se acopla inevitablemente con su tematización—, sino con la inversión de un régimen diurno que tiende a negar el tiempo y la finitud.

En la pared lateral opuesta, se proyectó en *loop* un registro audiovisual (ver la imagen 11 en el anexo) —parte de los «Videos elementales» producidos en la fase anterior del proyecto— que fue realizado en el año 2019 en un campo de Canelones y respondió a una inquietud que atravesó parte del trayecto investigativo, la dualidad —propiamente local e histórica— entre el campo y la ciudad.

Colocándolo en oposición al documento de Santos, este registro audiovisual del campo puede abrirse a la cuestión de la configuración de un Estado nacional que, en el siglo XIX, se funda sobre la voluntad de una intelectualidad urbana deseosa de borrar de la memoria local la *barbarie* del medio rural. En este sentido, permite visibilizar los ecos de esa exaltación de los valores diurnos de la antítesis y la exclusión en la configuración de un imaginario nacional incipiente.

Ahora bien, operando por inversión de los valores diurnos, esta toma audiovisual disloca nuestra cotidianidad urbana y propone un viaje lejano —quizá con ecos de los orígenes remotos de estas tierras— al tiempo que presenta un paisaje crepuscular. Ese carácter liminar, y su horizonte difuso, juega con el régimen nocturno de lo imaginario.

En el mismo juego de resonancias nocturnas, en el centro de la sala y en medio de estas dos imágenes, se realizó una acción en el suelo en el período de montaje de la muestra, exhibiendo al público meramente sus vestigios (ver la imagen 12 en el anexo).

Al respecto, siguiendo las pistas de Nancy (1997), se encuentra que la palabra *vestigium* designa la suela o la planta del pie, así como su impronta de paso y su rastro. Como un contacto al ras del suelo, el vestigio muestra que ha habido un movimiento de alguien que pasa.

Como testimonio de una marcha, una danza o un salto, una sucesión, un impulso, un ir-y-venir, un transitar propio del existir (Nancy, 1997), la figura conceptual del vestigio permite dar cuenta de la dimensión performativa de esta investigación en arte y sus implicaciones existenciales.

En este sentido, la acción referida involucra ciertos elementos simbólicos y poéticos emergentes en este trayecto investigativo y su indagación cartográfica: la «Casa 12». Ahora bien, dicho registro cartográfico emplazado en el suelo mostrará al público una parte significativa de su contenido: una foto de la niñez de mi madre y una nota escrita unos días previos a morir, donde narra sus «primeras imágenes», el sentirse dividida y el deseo de volver a encontrarse.

A casi un año de su muerte y como el ritual de nacimiento que ciertas poblaciones indígenas realizan con sus niños recién nacidos al llevarlos al seno de la Madre Tierra, acostándolos en el suelo, este gesto de descenso y retorno a la tierra pretende traerla a la memoria y recordar, junto con ella, la precariedad de mi propia existencia y el sentido de sus ciclos vitales.

Así, enfatizando en el transcurso vital del proceso productivo y sus vicisitudes existenciales, esta acción pretende presentar al público, al igual que el vestigio, el advenimiento mismo como lo ya-ido de todo llegar-en-presencia (Nancy, 1997).

Por último, vislumbrando que los efectos del terror calaron hondo en la vida cotidiana y produjeron efectos de largo alcance en todo el entramado social, este gesto existencial y afectivo pretende abrir el sentido del pasado corriéndonos del relato de los protagonistas y del imaginario de la pura confrontación maniquea.

Desde allí es que se entiende, de acuerdo con Ulriksen de Viñar (2001), que la elaboración de lo sucedido no atañe únicamente a los protagonistas de lo vivido y es una responsabilidad de todos aquellos que hemos recibido y habitado un mundo acechado por los fantasmas de ese pasado traumático. En este sentido, actualizar su sentido, desde el lenguaje poético del arte, permite reelaborar lo sucedido abriendo la trama a otros sentidos posibles.

Así, esta intervención poética —más allá de las determinaciones que puedan ubicarla en algún lenguaje artístico específico (instalación o performance)— se propuso como un dispositivo para pensar en lo que somos y en lo que queremos ser.

En ese marco se realizó, junto con la intervención de la sala del subsuelo, una mesa redonda con algunas voces diversas para dialogar en torno al dispositivo y sus resonancias cuyo centro es la cuestión de la vigencia actual de la memoria social en

clave productiva, pues revisar periódicamente las premisas que hacen a la memoria social y los imaginarios colectivos resulta una tarea saludable e imprescindible para todo colectivo social (ver la imagen 13 en el anexo).

En este sentido, con el objetivo de conformar una mesa polifónica y diversa, se convocó a investigadores que, desde el arte y las ciencias humanas, han echado luz sobre el campo de la memoria social, como ser: el arquitecto Gabriel Peluffo y sus investigaciones históricas del arte local, el doctor Nicolás Guigou y sus investigaciones sobre la memoria desde la antropología social y el artista Juan Ángel Urruzola y sus investigaciones poéticas sobre la cuestión de la memoria social.

## 4. Consideraciones finales

La constitución de este lenguaje poético partió de un estudio productivo en diálogo con aquellas estrategias conceptualistas locales que en la década de los noventa abordaron la memoria social como cuestión e identificó aquellas producciones que resultaron ser las más relevantes para esta investigación en arte, de enfoque hermenéutico y simbólico.

En este sentido, se estableció un diálogo poético con el obrar de Mario D'Angelo por el cual se identificaron ciertas operativas estratégicas de desplazamientos e inversiones de interés. Afín a estas operativas, se interviene el MUME con un dispositivo artístico y dialógico con el propósito de constituir un espacio para pensar en los efectos que el terrorismo de Estado produjo en el entramado social y en la construcción de sus memorias.

Siguiendo las investigaciones de Ulriksen de Viñar (2001), se vislumbra que el régimen autoritario de aquellos años se sirvió de una exacerbación de ciertos valores que, desde el enfoque hermenéutico-simbólico duraniano (Durand, 1981), se corresponden con el régimen diurno de lo imaginario y sus operativas de negación, antítesis y exclusión.

Desde allí, se creó el dispositivo artístico con los elementos simbólicos que ofrece el régimen nocturno de lo imaginario, con el fin de generar nuevas aperturas de sentidos a lo sucedido desde un registro existencial.

Desde ese registro existencial que ofrece el lenguaje poético del arte, el dispositivo artístico y dialógico apuesta a reabrir la cuestión ética de la construcción de la memoria social desde el saber del arte y la puesta en diálogo con otros saberes. En este sentido, la mesa redonda ofreció un espacio polifónico de articulación de dichos saberes.

Asimismo, se abordaron los alcances del enfoque hermenéutico y simbólico aplicado a una investigación en arte, que permitieron problematizar la perspectiva de la estética formalista moderna —visibilizando las restricciones que presenta para el estudio del obrar del arte desde un enfoque hermenéutico— y la perspectiva racionalista del lenguaje —visibilizando las restricciones que presenta, para el estudio del arte, la imagen y su relación con la memoria social—.

En este sentido, esta investigación en arte realiza aportes de interés para seguir desarrollando en la línea de pensamiento hermenéutica y simbólica aplicada al territorio del arte y su dimensión productiva.

Al respecto, se encontró en la propuesta hermenéutica gadameriana un concepto operativo interesante para seguir explorando, puesto que permite establecer un vínculo con la obra de arte sin omitir la dimensión existencial y actual del que interpreta y produce y abre su sentido a una vía de exploración de sí y un camino para la autocomprensión. En este sentido, el concepto de alteridad dialogal aplicado al territorio del arte fue un hallazgo fundamental de esta indagación.

A su vez, entender la investigación en arte como un dispositivo para el surgimiento de lo no dicho ni pensado va por la misma línea hermenéutica de pensamiento, puesto que entiende que el arte ofrece una forma de comprendernos y de indagar en lo que somos y en lo que queremos ser.

Además, durante el trayecto investigativo se incursionó en una serie de herramientas heurísticas interesantes para seguir desarrollando en futuras indagaciones, tomando en cuenta que amplían nuestro horizonte productivo. Al respecto, como línea abierta a indagaciones futuras, queda por profundizar en la aplicación del método arquetipológico duraniano al proceso cartográfico, entre otras profundizaciones.



## Referencias bibliográficas

- ACHUGAR, H. (2003). *El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)*. En E. Jelin y V. Langland (eds.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (191-216) Buenos Aires: Siglo XXI.
- AGAMBEN, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- AGAMBEN, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, G. (2019). *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- CAMNITZER, L. (2008). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, CCE y CCEBA.
- CATOGGIO, L. (2009). *Apuntes en torno a la distinción entre Heidegger y Gadamer con respecto al círculo hermenéutico*. *Revista Perspectivas Metodológicas*, 9(9), 47-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8143378>.
- DAVIS, F. (2016). *Gestionar distancias: Edgardo Antonio Vigo y el archivo*. San Pablo: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo.
- DURAND, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- DURKHEIM, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- GADAMER, H. G. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

- GADAMER, H. G. (1996). *Estética y hermenéutica*. *Daimon, Revista Internacional de Filosofía*, (12), 5-12.
- GARAGALZA, L. J. (2005). *Hermenéutica del lenguaje y simbolismo*. *Éndoxa: Series Filosóficas*, 1(20), 245-262.
- GARCÍA, L. I. (2014). *La ninfa, la esfinge y la pampa: Aby Warburg en el umbral*. [Intervención leída en la mesa *Aby Warburg y el psicoanálisis* durante el acto de investidura de doctor honoris causa por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) a Germán García].  
[https://www.academia.edu/8985575/La\\_ninfa\\_la\\_esfinge\\_y\\_la\\_pampa\\_Aby\\_Warburg\\_en\\_el\\_umbral](https://www.academia.edu/8985575/La_ninfa_la_esfinge_y_la_pampa_Aby_Warburg_en_el_umbral).
- GUASCH, A. M. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. *Matèria*, (5), 157-183.
- HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- HEIDEGGER, M. (1994). *La pregunta por la técnica*. Barcelona: Del Serbal.
- HEIDEGGER, M. (2000a). *Ontología: hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza.
- HEIDEGGER, M. (2000b). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- HEIDEGGER, M. (2000c). *Caminos de bosque*. Madrid: Akal.
- HERNÁNDEZ, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- HUSSERL, E. (1992). *Invitación a la fenomenología*. Buenos Aires: Paidós.
- HOJMAN, M. (2018). *Monumentalidad y conmemoración: espacio público y sujeto colectivo en dictadura y democracia posautoritaria*. *Vitruvia, Revista del IHA*, 4, 89-114.
- JELIN, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- NANCY, J. L. (1997). *El vestigio del arte*. *Confines*, 4, 205-216.

- NAVIA, M. (2008). *Nietzsche y Heidegger y el concepto ampliado de arte y estética*. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, 12, 99-108.
- NIETZSCHE, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- NORA, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- PASTORINO, M. (2014). *Arte conceptual, instalación y performance: un estudio discursivo de las prácticas docentes sobre las prácticas artísticas contemporáneas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1985-1993)*. [Tesis de maestría. Facultad de Psicología, Universidad de la República, Uruguay].
- PASTORINO, M. (2022). Arte, técnica y estética: el enfoque productivo de la enseñanza artística universitaria. *Revista de Artes y Letras Káñina*, 66(1), 7-22.
- PELUFFO, G. (2014). *Arte e instituciones, la construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013* (col. Nuestro Tiempo, n.º 7). Montevideo: Impo, Comisión del Bicentenario.
- PELUFFO, G. (2018). *Crónicas del entusiasmo; arte, cultura y política en los sesenta: Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Banda Oriental.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos, IV: República*. Madrid: Gredos.
- PUCHET, M. (2014). *Octaedro, Los Otros y Axioma: relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Yaugurú.
- RICO, A. (comp.). (1995). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce.
- SOLARES, B. (2006). *Aproximación a la noción de imaginario*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 48(198), 129-141.
- SOLARES, B. (2011). *Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56(211), 13-24.
- SCHULTZ, M. (1998). *Instalationer: kollektiv reportaje*. *Revista Heterogénesis*, (24), 3-5.

TORRES, A. (cur.). (2002). *Mario D'Angelo: Ausencias y presencias (el ojo del poder)*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo]. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

ULRIKSENDE VIÑAR, M. (comp.). (2001). *Memoria social*. Montevideo: Trilce.

VILAR, G. (2021). *Disturbios de la razón: la investigación artística*. Madrid: Antonio Machado Libros.

WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

## Anexo

### **Tendencias conceptualistas de los años sesenta**

Ante un momento cultural convulso, atravesado por las devastaciones de las guerras mundiales y la decadencia de una sociedad global y fragmentada por la tecnificación moderna, las prácticas culturales —y los dominios de saber que las constituyen— estuvieron movidas por cuestionamientos profundos a sus fundamentos.

En este marco de cuestionamientos, en la década de los sesenta emergen en Europa y en Estados Unidos las tendencias conceptualistas en las artes visuales. Movidas por una tendencia autocrítica y autorreflexiva que cuestiona los límites del territorio del arte, dichas producciones se inclinaron a devaluar la materialidad del objeto artístico a favor del concepto y, estableciendo una crítica al canon clásico de arte —con énfasis en la obra acabada—, dieron lugar a la emergencia del valor de lo procesual (Pastorino, 2014).

### **Durand y los regímenes de lo imaginario**

Desde un logos anclado en la *physis*, que no rehúsa la coexistencia de contrarios, Durand (1981) adopta la hipótesis de que existe una estrecha conexión entre ciertos gestos primordiales del cuerpo —que llama *dominantes posturales* y que organiza en relación con dos tendencias, una verticalizante-ascendente y otra descendiente— y las representaciones simbólicas que estructuran el imaginario.

Utilizando un método de convergencia para localizar las constelaciones, más o menos estables, de símbolos e imágenes arquetípicas y agrupándolas en esquemas, Durand establecerá un estructuralismo figurativo que organiza los regímenes bipartitos de lo imaginario: el régimen diurno y el régimen nocturno de la imagen.

Dominado por el gesto postural verticalizante, el régimen diurno de la imagen se define como el régimen de la antítesis por excelencia; operando de forma maniquea, tiende a separar y excluir el ser del no ser, lo puro de las sombras, la presencia de la ausencia, el orden del desorden.

Al reunir una serie de imágenes multiformes que, a modo de constelación, refieren a la angustia del hombre frente al tiempo y su pasar, el régimen diurno de la imagen manifestará una inquietud moral ante la carne, la animalidad y la feminidad, devaluando el devenir y el cuerpo por miedo a la consumación en su tumba.

Adoptando una actitud polémica y heroica que combate las amenazas nocturnas, los valores solares de lo imaginario tenderán a negar la muerte mediante una huida metafísica hacia un espacio trascendente e inmutable, antitético a la confusión temporal.

Dicho espacio metafísico se sostiene en el esfuerzo humano por establecer una separación entre la negra y confusa noche y la claridad solar. Así, «la verticalidad definitiva y masculina contradice y domina a la negra y temporal feminidad» (Duran, 1981, p. 169).

Frente a esos rostros temerarios del tiempo, el régimen nocturno de la imagen manifiesta una actitud imaginativa inversa que consiste en captar las fuerzas vitales del devenir en las tranquilizantes figuras de las constantes rítmicas que acompañan a los fenómenos y sus contingencias.

Como encuentra en el descenso a la fluidez temporal de la vida y en la figura sintética de los ciclos vitales un modo de invertir los valores simbólicos del régimen diurno, la imaginación nocturna ya no buscará huir de las amenazas del tiempo hacia un espacio trascendente y metafísico, sino que, mediante un proceso de eufemismo, ofrece una inversión radical del sentido afectivo de las imágenes temerarias diurnas.

Así, ante las tenebrosas figuras de Cronos y Tánatos que presenta el régimen diurno, la imaginación nocturna integra la figura de Eros. De este modo, la actitud heroica de la antítesis es suavizada por una actitud entusiasta que, buscando intuitivamente las constancias inmanentes al devenir, vincula afectivamente las contradicciones de la vida y adopta una actitud totalmente distinta ante la muerte, el tiempo y su pasar (Durand, 1981).

### **Warburg y el Renacimiento**

Abocado al estudio del Renacimiento, en especial a la obra de Botticelli, Warburg (2010) encuentra que los artistas renacentistas se apoyaban en una *pathosformel* clásica para representar el movimiento intensificado: la Ninfa; desde dicha figura femenina se devela la polaridad dionisiaca del arte griego.

A su vez, adentrándose en la obra *La primavera*, de Botticelli, Warburg (2010) visibiliza que la figura de la Ninfa encuentra confrontación con una figura oscura cargada de significaciones y retomada por los artistas renacentistas de la representación griega del dios fluvial.

La contraposición de ambas figuras se convierte, para Warburg (2010), en clave de la polaridad que escinde a Occidente en su estado de esquizofrenia: entre la Ninfa extática y maníaca y el melancólico y depresivo dios fluvial (Agamben, 2007).

### **Cinco sentidos de la investigación artística**

El primer sentido, quizás el más habitual, refiere a «la investigación para la producción» (Vilar, 2021, p. 34), está enfocado en el estudio de los procesos prácticos de producción e indaga en materiales y técnicas, medios y contenidos y todos aquellos procedimientos que involucran el proceso de realización de la obra.

El segundo sentido alude al «artista como investigador social» (Vilar, 2021, p. 35). Indagando en temáticas sociales, históricas o antropológicas desde el propio territorio de las artes, este tipo de investigación se propone como una forma paralela de las investigaciones de las ciencias sociales y humanas.

El tercer sentido presenta al «curador como investigador» (Vilar, 2021, p. 37), quien, habitando en ese territorio híbrido entre la teoría, la historia y la práctica artística, despliega sus articulaciones e investigaciones en los proyectos expositivos.

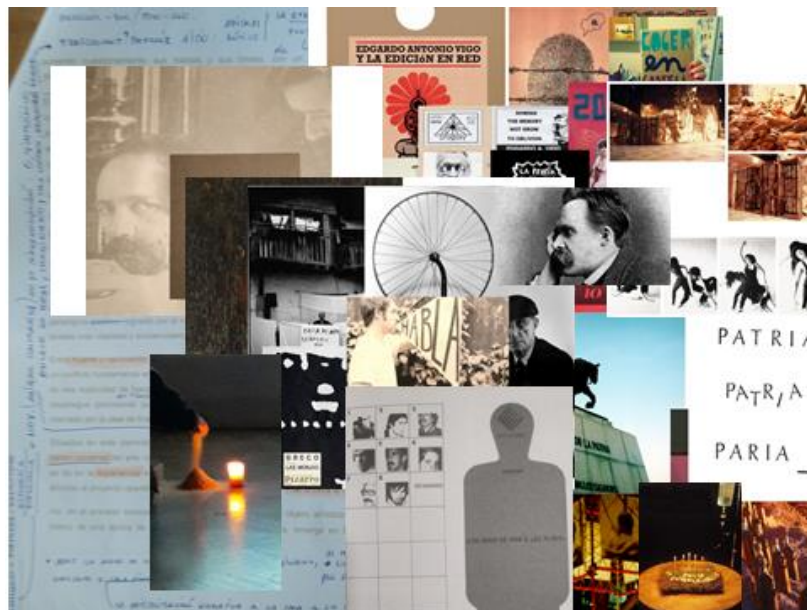
Un cuarto sentido refiere a «la investigación como generación de disturbios del conocimiento» (Vilar, 2021, p. 38), es decir, un tipo de investigación que, a través del arte, es capaz de formular preguntas y plantear cuestiones para desorganizar los estándares de los lenguajes y su función comunicativa.

El quinto sentido remite a «la investigación como exploración del Gran Afuera» (Vilar, 2021, p. 39) y, poseyendo un carácter eminentemente filosófico, pretende la búsqueda de una verdad. Ahora bien, dicha verdad poco tiene que ver con el sentido epistémico y su formulación estandarizada y proposicional, sino más bien se trata de una verdad que emerge en el proceso productivo como develamiento de lo nuevo, de aquello que estaba fuera del pensamiento. En este sentido, aspira a la apertura de un mundo que abre nuevas posibilidades de pensar y percibir (Vilar, 2021).



**Imagen 1**

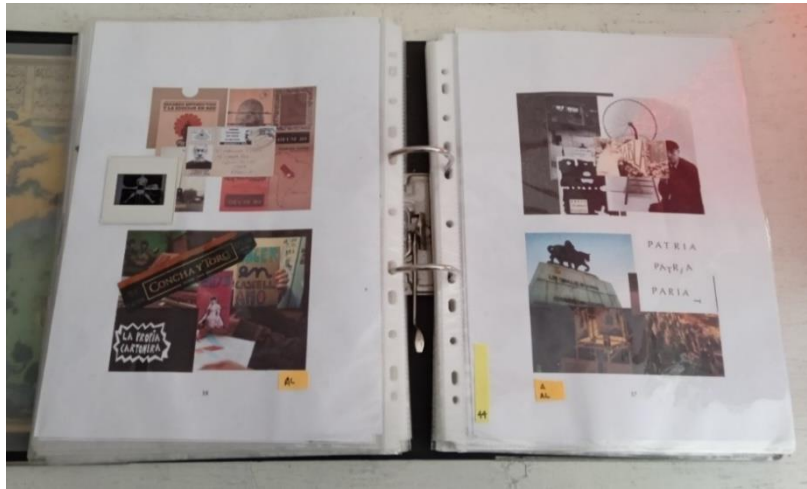
Collage de imágenes en torno al obrar de las estrategias conceptualistas locales



**Imagen 2**

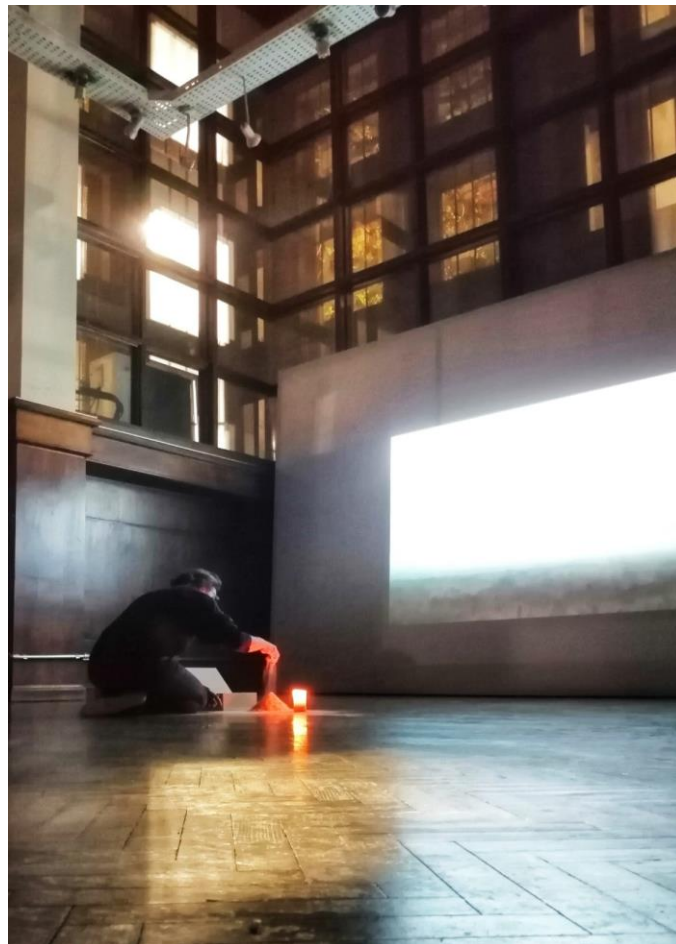
Collage de imágenes realizado en el marco del curso optativo Arte y Políticas de Representación en América Latina (MACV, IENBA, Udelar)





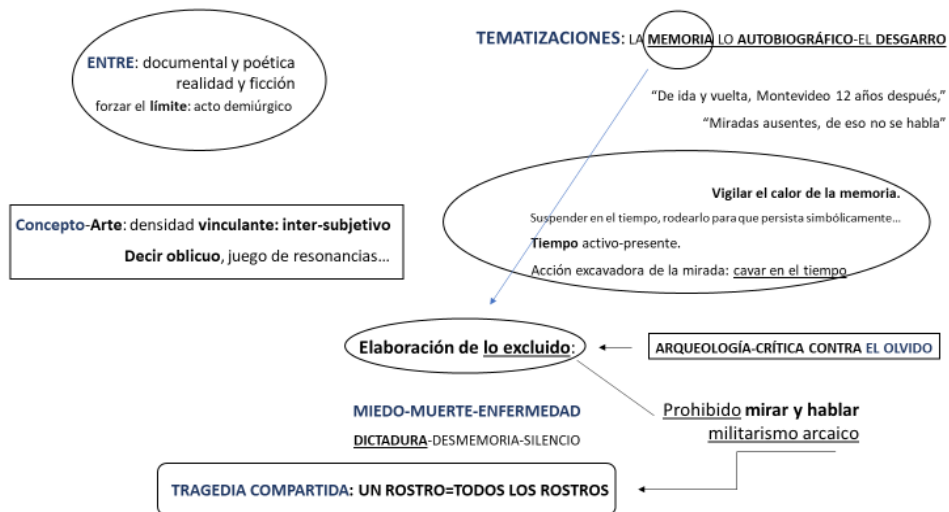
**Imagen 3**

Fotografía del proceso cartográfico «Casa 12»



**Imagen 4**

Intervención en el *hall* de la Biblioteca Nacional en el marco del curso optativo Prácticas de Creación:  
Wath on White (MACV, IENBA, Udelar)



### Imagen 5

Mapa visual y conceptual del obrar de Juan Ángel Urruzola



**Imagen 6**

*Sal-si-puedes*

(Nelbia Romero, intervención y performance, Galería del Notariado, Montevideo, 1983)

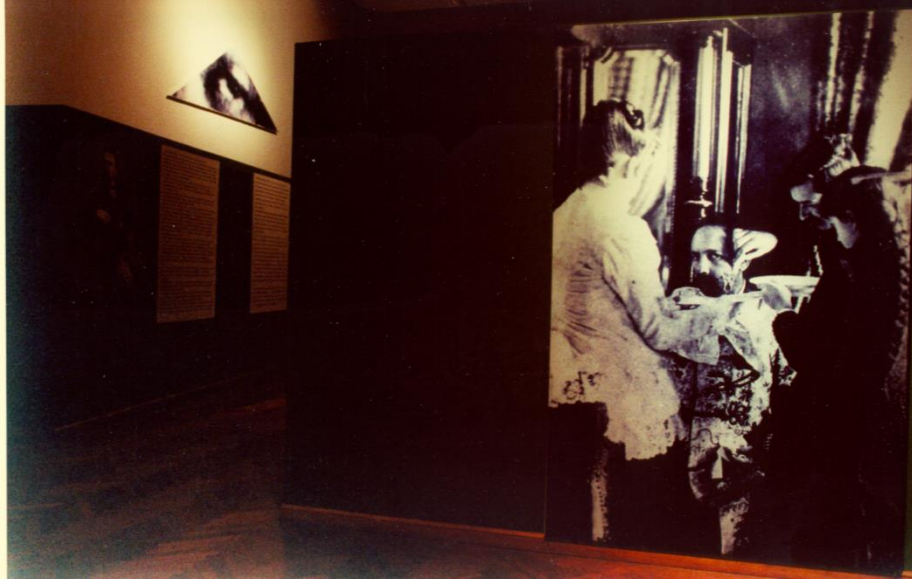


**Imagen 7**

*Charrúas y monte criollo: a los quinientos años de la conquista europea*

(Rimer Cardillo, instalación, Museo Fernando García, Montevideo, 1991)





**Imagen 8**

*Ausencias y presencias VI: el ojo del poder*

(Mario D'Angelo, instalación e intervención, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, 2002)



**Imagen 9**

*Miradas ausentes*

(Juan Ángel Urruzola, muestra fotográfica, atrio de la Intendencia Municipal de Montevideo, 2000)



**Imagen 10**

Registro fotográfico del dispositivo artístico *Vestigios de la memoria* (2022)

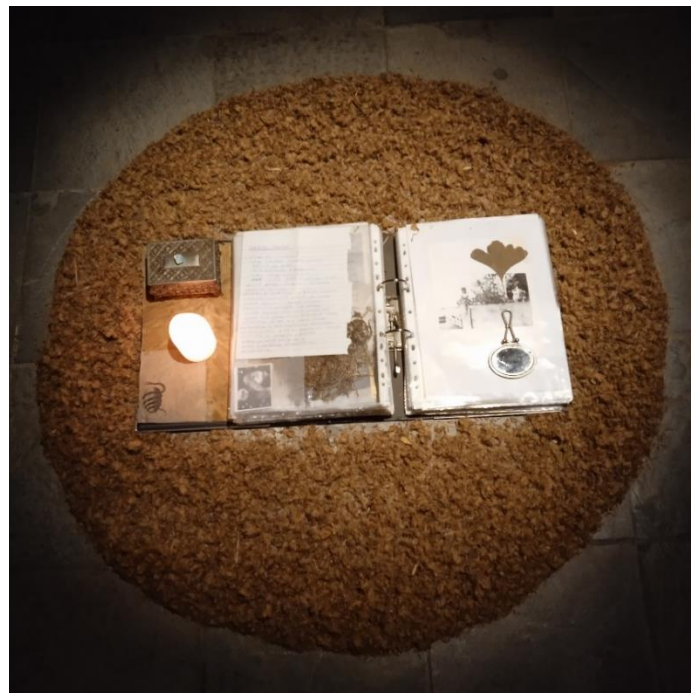
Pared lateral intervenida con el registro fotográfico de Máximo Santos



**Imagen 11**

Registro fotográfico del dispositivo artístico *Vestigios de la memoria* (2022)

Pared lateral intervenida con el registro audiovisual



**Imagen 12**

Registro fotográfico del dispositivo artístico *Vestigios de la memoria* (2022)

Registro de la acción realizada en el período de montaje y sus vestigios





**Imagen 13**

Registro fotográfico del dispositivo dialógico «Conversatorio»,  
con la participación de Juan Ángel Urruzola, Gabriel Peluffo, Nicolás Guigou y Magalí Pastorino

Registro audiovisual disponible en: <https://vimeo.com/manage/videos/762722472>