



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional
IDEA
07-14. diciembre.2022

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº13 Diciembre de 2022

La archivística, la diagramática y la cartográfica como ejes proyectuales de las prácticas artísticas contemporáneas

**Archival, diagrammatic as cartographic as project axes of contemporary artistic
practices**

AUGUSTO SOLÓRZANO

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
asolarz@unal.edu.co

Recibido: 7 de julio de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

81

RESUMEN:

La discusión actual sobre las prácticas artísticas contemporáneas gira en torno a los cambios y las innovaciones que viene enfrentando el campo artístico tras convertir la vida social en el eje de la investigación-creación. Dichos cambios han demandado por parte del artista la adopción de técnicas, métodos y herramientas más creativas para la investigación que permitan el abordaje de lo abstracto, lo simbólico y lo imperceptible como una unidad de sentido. En esta dirección se destaca el papel que la archivística, la diagramática y la cartográfica vienen desempeñando como campos que posibilitan la construcción de modelos conceptuales que 1) simplifican fenómenos complejos, 2) propician el reconocimiento de factores aparentemente irrelevantes, y 3) permiten, que más allá de la representación de la realidad, sea posible construir visiones distintas de la realidad. Esta amalgama de nuevas herramientas también posibilita evaluar situaciones concretas de la vida social a través de los recursos expresivos propios del arte y de la estética que superan la idea de sistematización y abra la puerta a géneros experimentales y a modelos híbridos concordantes con un mundo híbrido en el que los medios técnicos tradicionales ensayados en el arte comienzan a mostrar su insuficiencia.

PALABRAS CLAVE: archivo, diagrama, cartografía, giro artístico, prácticas artísticas contemporáneas.

ABSTRACT:

The current discussion on contemporary artistic practice revolves around the changes and innovations that the artistic field has been facing after converting social life into the axis of research-creation. These changes have demanded from the artist the adoption of more creative techniques, methods and tools for research that allow the approach of the abstract, the symbolic and the imperceptible as a unit of meaning. In this direction, the role that archives diagrammatic and cartography have been playing as fields that enable the construction of conceptual models that 1) simplify complex phenomena 2) promote the recognition of apparently irrelevant factors, and 3) allow, that beyond the representation of reality, it is possible to build different visions of reality. This amalgamation of new tools also makes it possible to evaluate specific situations of social life through the expressive resources of art and aesthetics that go beyond the idea of systematization and open the door to experimental genres and hybrid models consistent with a hybrid world in which that the traditional technical means tested in art begin to show their insufficiency.

KEYWORDS: Archive, Diagram, Cartography, Artistic turn, Contemporary artistic practices.

* * * * *

1. Introducción

En esta ponencia se explorará de manera sucinta cómo el giro epistemológico de las artes que apertura un distanciamiento respecto a las viejas formas reivindicadoras del acto creativo y el objeto artístico como fin único del arte, abre las puertas a estas formas de expresión sinérgica que conjugan naturalmente lo teórico y lo práctico, lo conceptual y lo sensible, a la hora de abordar las situaciones-problema y transformar las ideas teóricas en artefactos visuales. En el fondo, esta apertura propone para el arte el reto de cómo construir y materializar el sentido de las prácticas de la sociedad sin quedar atrapados en el mero marco de la representación. De ahí, la validez por eludirla haciendo uso de estos recursos, y de encontrar *desde* el arte, *con* el arte y *a través* del arte, nuevas alternativas investigativas que logren ser concordantes con la captura del flujo continuo de la vida cotidiana. El reto en este sentido es el de hacer que la palabra escrita y la representación gráfica tengan un carácter generativo y transformador concordante con un devenir viscoso en el que el tiempo y el espacio es movido por el deseo de hacer más que simplemente por el de exprimir el significado del mundo (Thirft, 2008, p. 15) dando cuenta de cómo se producen las realidades y sus subsecuentes interpretaciones.

82

Se argumentará que más que un proceso de adopción ciega de estas herramientas por parte de los artistas, lo que viene sucediendo es que su ingreso al campo artístico, apuesta por una expansión de sentido que supere la simple información y la obsesión posmoderna de la deconstrucción del significado textual (Loimer, 2005). El reconocimiento que hacen las prácticas artísticas contemporáneas acerca de que el arte *es una forma de hacer y no algo que se hace* (De Pascual y Lanau, 2018) o de que *es una forma de pensamiento* (Ambrozic y Vettese, 2013), revela un énfasis por entender el arte en su dimensión performática cuyos intereses son indisociables de la fuerza vital, de los rituales de la vida cotidiana y de la acción relacional. Esto exige la construcción de instrumentos concordantes con el presente de la práctica y no solo con el descubrimiento de significados simbólicos. Se busca producir un escenario alternativo que combine de manera natural unas formas de entender y de sentir el mundo, y que permitan modelar la realidad. De este modo, podemos argumentar que dicha realidad es ahora materia prima de la plástica, razón por la cual, el arte apuesta por la construcción de modelos capaces de establecer una correspondencia directa entre distintos sistemas que producen dicha realidad. En ellos, opera la analogía para representar la esencia de los fenómenos observados, pero también aparecen otras formas retóricas para dar cuenta de los fenómenos parcialmente desconocidos.

Para abordar estos aspectos, se recurre a una metodología de cuño cualitativo y de naturaleza interpretativa con la cual se busca develar aspectos que den cuenta de cómo el archivo, los diagramas y las cartografías se entrelazan como medio y como fin de la investigación artística, se convierten en objeto y objetivo y, a la vez se combinan en forma y contenido, medio y mensaje, con las que se producen nuevas conexiones que nos ayudan a involucrarnos y a entender el mundo y sus diferentes aconteceres.

La ponencia seguirá la ruta interpretativa para establecer un contexto en el que se enmarcará cómo las prácticas artísticas contemporáneas ven en el archivo, los diagramas y las cartografías unas herramientas para enfrentar el déficit de realidad, fomentar el pensamiento crítico, crear realidades y producir conocimiento, y no simplemente para reproducirlo o invertirlo. En un segundo momento, y como recurso interpretativo, se mostrará cuáles son los vasos comunicantes que existen entre ellos, con los cuales es posible el abordaje de prácticas plurales y heterogéneas. Ya en lo que respecta a las conclusiones la reflexión estará enfocada en señalar cómo estos tres campos tienen un carácter multiplicador de los puntos de vista que ofrecen los principales postulados de las prácticas artísticas que buscan la visibilización de las realidades ‘periféricas’.

1.1 El impulso de la archivística, la cartografía y la diagramática en las prácticas artísticas contemporáneas

Antes de indagar sobre cómo estos tres dispositivos de sentido ingresan al campo de las prácticas artísticas contemporáneas es necesario mencionar cual es el común denominador que comparten, pero también qué los diferencia. Si bien ya es posible entrever cómo sus cualidades, movimientos y fuerza expanden el fetichismo metodológico que inquieta, anima, rompe y reverbera a la representación, vale la pena mostrar que es la diferencia en donde se reescriben un espacio discursivo que puede ser rastreado a través del desplazamiento de un término a otro. Es allí donde el archivo, el diagrama y el mapa hace evidente su propia determinación.

Debemos a Foucault un ensanchamiento conceptual del archivo que le otorga “un nuevo estatus teórico, con suficiente prestigio para garantizar buenos réditos que lo hacen merecedor de un examen cuidadoso en sí mismo” (Stoler, 2009, p. 46). Al concebirlo como un sistema que ordena las condiciones históricas de los enunciados, el archivo y sus reglas definen los límites y las formas de lo que se puede decir, validando y reconociendo cierto tipo de enunciados. Al hacerlo, tácitamente, se termina por excluir e invalidar otros tantos. Más que detenernos en las formas de apropiación del archivo y de sus reglas de poder, lo que interesa situar es cómo las prácticas artísticas contemporáneas indagan sobre un conglomerado de “haceres y decires” marginados que, en el fondo, son “una manera consistente de hacer algo, que despliegan ciertos objetos, revelan conocimientos o “maneras de hacer”, gestos corporales y emociones que están disueltos en formaciones de cosas, datos o imágenes más o menos duraderas. A partir del reconocimiento

de estas zonas grises del archivo es que se apuntalan las preguntas del arte abriendo “el pensamiento a lo no pensado, al estupor que provoca” (Perera, 2000, p.193). En este sentido, es claro que las prácticas artísticas contemporáneas, al establecer un compromiso con la generación de conocimientos (Laignelet, 2013), afiancen que el gesto de extracción y difusión determina una postura crítica que politiza el archivo, es decir, que considera su discurso como un asunto de la existencia, la práctica y el acontecimiento. Esta perspectiva del archivo se aparta de la noción arqueológica con la que Foucault buscaba que los elementos del discurso afloraran a través de distintas capas. Como sabemos, la revisión que hace en sus últimos escritos potencia una perspectiva más cercana a la manera en que el artista deviene archivista (Guach, 2005) (Tello, 2016). Según esta visión, el archivo busca aproximarse al “espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen”, con lo cual se potencia como un espacio extendido de organización y distribución de las inscripciones, de las marcas registradas sobre la superficie social, y de su forma de registro. Importa señalar también que la idea del artista archivista ha quedado restringida a interpretaciones un tanto vagas sobre la discusión que Foucault planteaba entre una genealogía y una arqueología. Si bien, esto es importante para abordar el asunto del protagonismo que el archivo tiene hoy como punto de partida para construir nuevas realidades en las que lo corporal, lo material y la sociabilidad son inseparables, bien vale la pena dar un paso más allá y asegurar que, en las prácticas artísticas, se trata más bien del paso de una ontología a una epistemología del archivo con la que es posible pensar marginalidades, rupturas, discontinuidades. Además, este trasegar nómada entre un estadio y otro, encuentra un terreno abonado para el florecimiento de esas mismas prácticas artísticas contemporáneas que hacen del arte una práctica social, una forma de pensar, de adquirir y expandir el conocimiento, y que su utilidad mayor no es la de colocar piezas en un museo, sino la de ayudar a usar la imaginación. Así, el archivo se convierte en eje de una meta disciplina que permite subvertir los órdenes establecidos y explorar nuevas alternativas en una etapa previa a la verificación de su aplicación práctica. Además, ayuda a dilucidar las áreas del desconocimiento. Lo que superficialmente llamamos “misterio” no es el milagro congelado que nos entrega el dogma religioso. Tampoco es la representación de la oscuridad impenetrable de lo desconocido. El misterio es lo que nos marca el límite de lo que conocemos. (Camnitzer, 2015).

Debemos también a Foucault las primeras enunciaciones sobre el diagrama, asunto capital que cobra relevancia en el pensamiento de Deleuze y Guattari y que, está asociado directamente al tema de la genealogía del archivo. Al respecto el propio Foucault menciona que este procedimiento descriptivo “explica el diagrama de fuerzas que da forma a lo que se “hace ver” y se “hace decir”. Manteniendo en firme nuestra línea de interés, vale señalar la manera en que el propósito del diagrama es revelar nuevas miradas sobre lo existente, dar una sensación diferente a lo efímero y a todo aquello que no es del todo comprensible. De manera que, en lugar de

representar, la función del diagrama es *presentar* asuntos que estaban en potencia de ser actualizados. Reafirmando el interés de las prácticas artísticas por abordar la performatividad de las prácticas culturales, los advenimientos y las ocasiones, los diagramas convocan la realidad y no simplemente se limitan a invocarla. Esto los convierte en dispositivos activos que habilitan desplazamientos y relaciones tanto conceptuales como materiales. De hecho, son espacios de pensamiento materializados que combinan formas de entender y de vivir el mundo. De ahí deriva su estrecha relación con los eventos. Y es que, en efecto, el abordaje de esos asuntos indeterminados, excesivos e irrecuperables (Dewsbury, 2000), permite que desde el arte sea posible construir espacios en los que el conocimiento rompe por completo los patrones lineales. De ahí que permitan encontrar vínculos posibles entre asuntos que tienen poca o nula relación, generar diálogos improbables y transformar esa improbabilidad en invención y creatividad. Al focalizarse en la construcción de futuros alternativos, las contingencias y la evanescencia de las cosas, queda demostrado que cada uno de estos asuntos son inabordables por vía de la representación, toda vez que su fuerza sintética apuesta por establecer nuevas formas de relación con el mundo. En este proceso de ensayar instrumentos, el diagrama reorganiza el mundo, lo reformula y lo comunica. Crea una nueva realidad que, tal y como expone el artista Nikolaus Gansterer, los diagramas se convierten en una especie de partituras donde ideas y evidencias se hacen visibles en una especie de coreografía visual (Frühsoerge y Gansterer, 2015). Por supuesto, se trata de una máquina visual cuya red discursiva demuestra que las metodologías, los métodos y los enfoques tradicionalmente reconocidos y aceptados en otros campos en los que también es protagonista (ciencia, filosofía, misticismo) resultan insuficientes para abordar asuntos en los que están investidos los accidentes, predicamentos, advenimientos, transacciones, aventuras, apariciones, giros, calamidades, procedimientos, celebraciones, contratiempos, fenómenos, ceremonias, coincidencias, crisis, emergencias, episodios, coyunturas, hitos, devenires, milagros, ocasiones, chances, triunfos y muchos otros eventos que revelan por igual la contingencia de órdenes para transformarse en una preocupación explícita por lo nuevo y por las posibilidades de invención y creatividad (Anderson y Harrison, 2010, p.19).

Así, el diagrama le permite al sujeto tomar distintas posiciones en el mundo en las que lo móvil gana relevancia a la hora de intentar dar cuenta de las contingencias de las prácticas, los compromisos, los afectos, las acciones, las tendencias y las relaciones. Lo que pone en juego la diagramática es el reto de y situar las relaciones conflictivas que surgen entre *lo que se ve* y *quien lo ve*. Este cambio permite ir más allá de las propiedades del objeto y, en su lugar, destacar esos aspectos que permanecen ocultos y que emergen cuando se cuestionan los modos de ver y de aproximarse a las cosas. De otro lado, vale mencionar que el diagrama rehabilita la razón preaxeológica al hacer que los postulados teóricos y prácticos se hagan indistinguibles de tal forma que los contenidos diagramáticos se proyecten como acciones eficaces, interactivas y

comunicativas asentadas en la acción. En este caso, se propone claramente como un “contenedor de mundos en movimiento que están en un proceso no lineal de devenir” (Deleuze y Guattari, 1988, p.519).

De otro lado, está el diagrama que toma el cariz cartográfico, asunto polémico y de hondo calado en las ideas de Deleuze y Guattari quienes propusieron que la distinción entre uno y otra radicaba en que la cartografía debería poner en evidencia el concepto de esquema, es decir, la organización y jerarquización de la información. Como máquina, el diagrama se convierte en mapa, en cartografía capaz de crear nuevas combinaciones que produce otras formas de conocimiento. A juicio propio, y con miras a mantenernos en el curso de nuestra indagación central, se trata del problema expresado por Wittgenstein en forma de aforismo en el que el que lo inefable *diagramático* (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar como *cartografía* (Wittgenstein, 2007, p. 55). Dicho trasfondo se materializa en un *comportamiento* asociado a la necesidad de *espacializar* la dimensión social, política y cultural que asienta perspectivas, propósitos y formatos sustancialmente diferentes a las que presentaba el arte tradicional. Así, el impulso de las prácticas artísticas contemporáneas por lo cartográfico, tendría que ver con la necesidad no de suplantarse la representación de la realidad, sino en construir para ella, y a partir de ella, un espacio propio capaz de introducir nuevos conceptos asociados al dinamismo, la performatividad y la fugacidad con los que sea posible oponerse al pensamiento moderno, la crítica del lenguaje, la ciencia y las pretensiones del conocimiento totalizante.

Así, la pregunta gira entorno a cómo producir la realidad, y para ello, se requieren dispositivos que permitan imaginar escenarios posibles. De este modo, el dispositivo cartográfico lo sería en tanto ordenaría y produciría las prácticas artísticas y, además, produciría también las relaciones entre los distintos agentes, permitiendo evidenciar, entre otras cosas, las relaciones de poder.

Este comportamiento comienza a hacerse visible desde la famosa Documenta V de 1977 en la que se potencia el mapa como recurso artístico. Sin embargo, más allá de este primer impulso, lo que interesa resaltar es su apuntalamiento natural a una nueva epistemología que se demarca de la tradición artística y comienza a labrar un nuevo camino desde la infografía hacia la epistemología. Para entender cuáles son los alcances de la cartografía en las prácticas artísticas contemporáneas, es menester rechazar la supremacía del lenguaje declarativo y su visión esencialista. De este modo, el mapa abandona su carácter descriptivo para que su lenguaje adquiriera vida propia que le otorga su validez como actividad, como acontecimiento, como práctica y como performatividad. De este modo, logra superar la prescripción y se convierte en herramienta de navegación del pensamiento que orienta nuevas direcciones para la investigación.

Consideraciones finales

Si bien algunos pensadores modernos dejaron sentados los pilares estructurales del archivo, la diagramática y la cartografía, es claro que a la luz del giro epistemológico que plantean las prácticas artísticas contemporáneas aparecen nuevas perspectivas que corroboran su pluralidad como materia prima para las artes en donde parecen tener vida propia al catapultar nuevos usos. Lo fundamental es que, como dispositivos de sentido, se convierten en una “actividad” que cambia permanentemente en su uso. Su introducción en el campo cultural genera un cambio sustancial en la manera de entender la experiencia, ya que su valor deja de estar en el objeto y ahora se convierte en un asunto del sujeto. Este traslado de la experiencia implica que el arte abandona el mundo metafísico y vuelca su interés hacia los modos de vivir y de entender la vida. Este hecho hace que el dominio de la representación entre en un estado de crisis, pues resulta insuficiente para dar cuenta de las experiencias compartidas. Así cobra sentido el agenciamiento, es decir, la capacidad para establecer uniones, relaciones, aleaciones con otros agentes para producir cambios y hacer funcionar elementos heterogéneos entre sí, en tanto se convierte en un eje articulador entre el intérprete y la audiencia. La archivística, la diagramática y la cartográfica ponen en el epicentro del debate el asunto de la construcción de sentido, lo cual implica una redefinición de los alcances y de las funciones del arte. En esta misma dirección se propicia un dialogo crítico con el resto de las disciplinas lo cual le permite convertirse en un eje articulador entre distintos saberes en tanto ponen su mirada puesta en las prácticas sociales y en los fenómenos propios de la vida en común. De otra parte, se asienta una razón preaxológica para la cual, los actores sociales construyen su saber a partir de sus propias prácticas, al tiempo que la observación y problematización que el agente creativo hace de la realidad se devuelve al circuito cultural creativamente.

De ese modo, encontramos que se entrelazan nuevas posibilidades para la investigación artística, filosófica e incluso la científica con las cuales es posible producir nuevas conexiones que nos ayudan a involucrarnos y a entender el mundo y sus diferentes materialidades. Así, el archivo deja de restringirse al dato, el diagrama al dispositivo de representación y el mapa al territorio. La razón para que se comiencen a visualizar de forma distinta, tiene que ver con el hecho de que se fundamentan en una acción performativa que, al enunciarse, permite realizar acciones con las que se construye el sentido convirtiéndolos en artefactos que reemplazan el lenguaje, lo subvierten o lo integran a otros lenguajes permitiendo que se intercambien y fusionen en umbrales móviles y permeables.

Efectivamente, el giro epistemológico que se da en las artes hace poco más de treinta años, los asume bajo una nueva lógica en la que prima el dinamismo a la hora de expresar las ideas y su performatividad moviliza acciones. Más allá de entenderlos como modelos de memoria,

representación o como esquemas de materialización del pensamiento, cada uno de ellos se convierten en dispositivos que ordenan y producen la realidad a partir de la cotidianidad y de los espacios en los que acontecen las experiencias afectivas. De ahí que sea posible entender que, como dispositivo, su base operativa no está en la imposición de una idea sino en la aspiración al consenso que pueda producir, en su reconceptualización como escritura y en la recodificación de nuevas experiencias existenciales.

En cualquier caso, sus intenciones y funciones son multiestratificadas por lo cual producen intertextualidades que expresan relaciones poco probables o que están en mutua transformación. Así, el archivo, el diagrama y la cartografía puede considerarse como una interfaz, es decir como un artefacto de sentido que permite transformar enunciados de un lenguaje y hacerlos comprensibles en otro lenguaje que da lugar a un nuevo aparato de sentido. Por último, potencian que el binomio investigación-creación se convierta en conocimiento válido por efectos de la práctica reflexionada críticamente y su utilización hace que su revisión y aplicación permita revisar críticamente, y con las herramientas del arte, los distintos saberes y no las causas y los efectos de los problemas.

Bibliografía

- Anderson, B., Harrison, P. (2010). La promesa de las teorías no representacionales. En: Anderson, B., Harrison, P- (Eds.), *Teniendo lugar: teorías no representativas y geografía*. Farnham: Ashgate.
- Ambrozic, M., y Vettese, A. (2013). *Art as a thinking process: Visual forms of knowledge*. Venecia: Sternberg Press.

- De Pascual, A., y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer y no una cosa que se hace*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Athlone.
- Dewsbury, J.D. (2000). La performatividad y el evento: promulgando una filosofía de la diferencia. *Medio ambiente y planificación*. pp. 473-496.
- Frühsorge, J., Gansterer, N. (2015). 'In conversation'. *Fukt Magazine*, 14.
- Grupo de Educación de Matadero (2015). *Ni arte ni educación Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*. Catarata: Madrid.
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia* (5), 157-183.
- Laignelet, V. (2013). *Arte como productor de conocimiento*. Recuperado de <https://radcolombia.org/web/sites/default/files/archivos/documentos/arte-como-productor-conocimiento-documento-academico.pdf>.
- Lorimer, H. (2005). Geografía cultural: El ajetreo de ser más que figurativo. *Progreso en Geografía Humana*, (29), 83-94.
- Motta, G., Pizzigoni, A. (2008). *La máquina de proyecto*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Perera, P. (2000). Los archivos de Michel Foucault. Sobre el dudoso murmullo que nos rodea a cada uno". *La impaciencia de la libertad. Michel Foucault y lo político*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Stoler, A. (2009). *Along the archival grain. Epistemic anxieties and Colonial common sense*. New Jersey: Princeton University Press,
- Tello, M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58). https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007
- Tello, A. (2016). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, (34), 37-61.
- Wittgenstein, L. (2007). *Aforismos cultura y valor*. Madrid: Austral.