
EL ENSAYO COMO FORMA

CUATRO LIBROS, GODARD Y UNA INSTALACIÓN

MARÍA SOL TAVERNINI

soltavernini@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Una pregunta por la producción plástica entendida como proceso dio lugar a la instalación *Los libros de Godard. El libro de artista como ensayo*. ¿Qué formas puede presentar una obra a partir de su abordaje como ensayo, permanentemente abierta? ¿De qué manera puede dar cuenta de esto el libro de artista? En este sentido, y como parte de una búsqueda que incluso antecede al proyecto que estamos describiendo, retomamos la perspectiva que perfila Georges Didi-Huberman (2011) respecto a los conceptos de ensayo y de montaje, para conformar de esta manera los argumentos iniciales y establecer los criterios de exhibición y recepción que adquirió la puesta en acto de la idea inicial.

El autor define el concepto de ensayo en tres partes, de acuerdo a lo postulado en «El ensayo como forma» por Theodor Adorno, quien lo entiende como un pensamiento en imágenes; como un modo capaz de dotar a la realidad de legibilidad en el sentido benjaminiano del término, de hacerla inteligible; y lo señala en cuanto dispositivo anacrónico que conlleva la ausencia de una última palabra, un final. Es así que el autor afirma: «Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a ensayarlo de nuevo» (Didi-Huberman, 2011, p. 28).

Esta mirada es la que guió la dinámica de un juego que pretendió alejarse de la constitución de un objeto único e inalterable. En este sentido, recurrir al montaje como operación—cortar, editar, superponer—pretendió erigirse como un modo de decir algo nuevo sobre lo ya dicho. Una elección, por lo tanto, que considera al ensayo como una configuración dinámica, abierta (Fernández Polanco, 2015), que Jean-Luc Godard revisa respecto al concepto de historia, desde el cine, y que en el caso de este proyecto vuelve a revisarse respecto al campo de las artes plásticas.



La cualidad de ensayo como aquello que permite ser repensado y presupone la imposibilidad de arribar a un final, le dio a este proyecto un impulso para establecer continuidades, generando que inclusive este texto se configure como un intento más [Figura 1].



Figura 1. Vista de la instalación *Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

Godard y el montaje

La producción cinematográfica de Godard fue el punto de partida desde el cual se procuró vincular un proyecto que supuso poner a prueba el montaje y su influjo en la manera de contar una historia —y de interpretarla y activarla en el pensamiento— desde otro tipo de dispositivo, como es el libro de artista.

Mediante la cita y la referencia se exploraron las relaciones entre la imagen y el texto, buscando recursos para guiar la mirada, indagando en las posibilidades retóricas, de acuerdo a ciertos elementos técnicos de la gráfica, de lo sonoro y de lo espacial, configurando la experiencia estética como un todo.

La instalación tuvo a su vez el objetivo de investigar en la forma de la exposición,¹ a partir de la yuxtaposición de elementos en apariencia aislados. El público fue invitado a realizar un recorrido por los libros, en un esquema de guiños que requirieron acercarse o alejarse, es decir: una puesta en acto de los cuerpos que se vinculó a la experiencia en el sentido de explicar y presentar; del mostrar propio de los mundos del arte; y el exponerse, o ponerse en contingencia de ser interpretado (Fernández Polanco, 2015).

Respecto a lo anterior, el proyecto trabajó también con la noción de *Denkraum*, 'espacio para el pensamiento', que recuperada de la configuración del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg refiere al cruce entre el saber argumentativo y la obra de arte (Didi-Huberman, 2011). Esta potencialidad de modelar un espacio para el conocimiento se ve reforzada desde una experiencia *in situ*, o en palabras de Óscar Cornago (2011) «[...] el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos» (p. 16).

Es así que en el montaje de la exhibición se abordaron a través de cuatro libros los siguientes universos que retomamos de la pieza de Godard.

Las miradas

Este trabajo se planteó la pregunta por el soporte y los límites del paginado, en una propuesta a partir de cuatro hojas impresas, sueltas y enmarcadas con doble vidrio.

La propuesta era acceder a las mismas de ambos lados, mediante un espejo y el uso de lupas que permitían leer la escritura centrada, en una letra muy pequeña. Se apeló, en este caso, a una estrategia en la que solo era posible ver claramente los textos acercándose, en un ir y venir entre las partes, que invitaba a otro tipo de experiencia en la lectura.

Se seleccionaron algunas frases de la película *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) de Godard. Con la frase *Una historia sola* (título de una de las partes del audiovisual)² se buscó reforzar la condición subjetiva de la mirada e interrogar la concepción lineal de la historia y la concepción de objeto artístico único. Se pretendió, también, incluir abiertamente la condición de una mirada parcial e interesada. Se trabajó de este modo sobre el diálogo con un otro, en la invitación a encontrar nuevos modos de observar e interactuar con el libro de artista como objeto, a partir de la búsqueda de un diálogo intimista, proponiendo el acercamiento corporal y una experiencia guiada por la acción de mirar [Figura 2].



Figura 2. Libro de las miradas, Los libros de Godard (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

El silencio

En este caso se trabajó sobre el tiempo y sus pausas. En la película mencionada es un elemento relevante la utilización de los silencios y las interrupciones visuales, en los que el autor recurre a los fundidos a negro, y en los cuales se propone un corte a la lógica representativa del cine y se pone al espectador en un espacio conflictivo respecto a la continuidad del relato. A su vez, estos recursos son abordados desde una repetición de la operación respecto de las unidades musicales.

Estas condiciones son tributarias de una mirada donde el silencio es una forma posible de lenguaje. El *Libro del silencio* fue realizado en un formato de grandes dimensiones y se compuso a partir de la impresión de signos que refieren a los vacíos que el silencio supone. Los impresos fueron realizados con la técnica de gofrado, que permitió registrar las áreas del hueco-relieve sin tinta, para aludir a la falta: paréntesis, puntos suspensivos, notas de silencio musical —como el silencio de blanca que equivale al doble de duración que el silencio de negra—, reforzaron la temporalidad del silencio en el discurrir del paginado. De este modo, se propuso una narración con ritmo propio que metaforizó a partir de los códigos comunes que señalan o generan una pausa.

También, mediante el uso de protectores auditivos que negaron completamente el sonido ambiente, fue posible generar un contexto propicio para adentrarse en la experiencia [Figuras 3 y 4].



Figura 3. *Libro del silencio*.
Los libros de Gedera (2019),
de María Sol Tavernini.
Fotografía de la autora



Figura 4. *Libro del silencio, Los libros de Gerard* (2019), de María Sol Tavernini. El público en acción con protectores auditivos. Fotografía de la autora

Las manos

Esta propuesta priorizó un recorrido desde lo táctil. Un libro de formato mediano se construyó a través de un número importante de páginas, del plegado de las mismas y del uso del texto como un discurrir de la forma, a partir de imágenes donde prevalecieron las texturas, táctiles y visuales. A un costado del mismo se ubicó un humedecedor de dedos que en reemplazo de agua contenía tinta roja, la cual fue alterando sus condiciones iniciales mediante la intervención del público en un paginado que perduró al imprimir sus huellas. Se pretendió generar así un cierto extrañamiento en el espectador, que pasó de este modo a formar parte del accionar de la obra: no solo en cuanto a la modificación de las páginas por las huellas generadas, sino también por la reacción al ver sus dedos manchados. Las manos, potenciales creadoras o destructoras de acuerdo a la reflexión sobre la guerra que hace Godard, entraron en juego. Así, los usuarios activaron el dispositivo al accionar o al evitar formar parte. Esta propuesta de intervención conjunta se construyó en relación con quien entraba en contacto con el mismo, vinculando las instancias de producción/exhibición, a la vez que trastocando los papeles de productor/espectador [Figuras 5 y 6].



Figura 5. *Libro de las manos, Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Registro de la acción del público. Fotografía de la autora

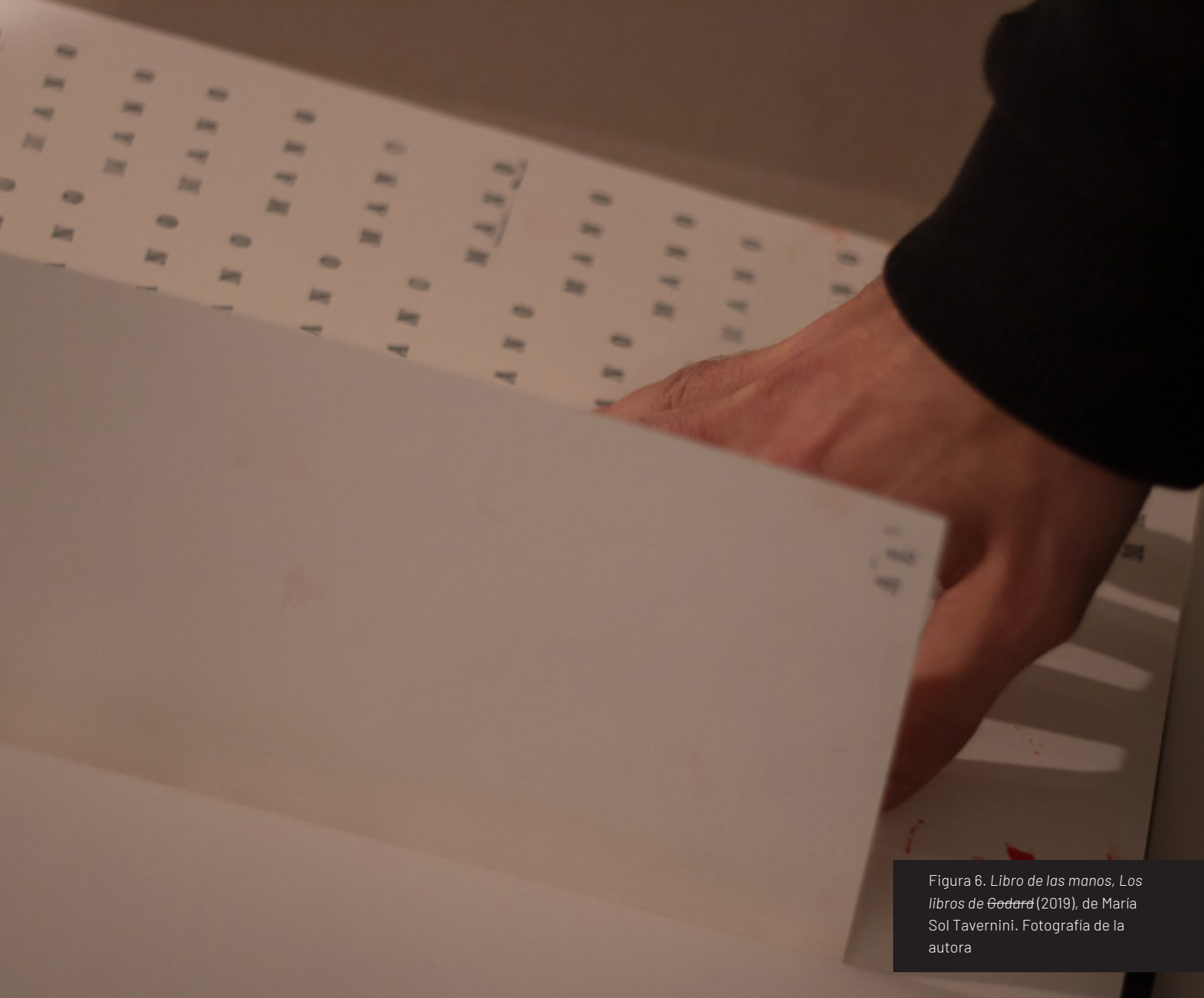


Figura 6. *Libro de las manos, Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

Los gritos y los susurros

Fue una propuesta de doble entrada, materializada en un libro de doble tapa. Por un lado, se accedía a los gritos y, por el otro, a los susurros. La imagen recurrente de los opuestos en la película resultó ser de especial interés para el proyecto y sobre todo para este trabajo en particular, que se alojó en la persistencia de estos pares dicotómicos: grito y susurro, negro y blanco.

La lectura de este libro se propuso de una manera dinámica, apelando a la libre manipulación y al diálogo con el usuario desde la base de la toma de decisiones sobre el sentido de lectura. En este caso, en lo formal conservó mayor semejanza con el libro como objeto, pero incorporó recursos que lo alejaban del mismo en su sentido tradicional. Se desarrolló con la implementación de recursos gráficos como: la repetición, las transparencias y el paginado en una secuencia asincrónica. A su vez, el uso del encuadernado con lomo a la vista, que permitía visualizar sus hojas sueltas, propuso un guiño a la condición de ensayo, lo que supuso un libro inacabado, en construcción [Figura 7].



Figura 7. Libro de los gritos y los susurros, Los libros de Godard (2019), de María Sol Tavernini

Una escritura desde el montaje

La decisión de realizar libros de artista fue considerada como una posibilidad de dotar de temporalidad a un relato en imágenes fijas, de acuerdo a lo que supuso la pretensión de un abordaje desde un *pensamiento en imágenes* heredero de la metodología benjaminiana, que articula texto e imagen (Fernández Polanco, 2013). De este modo, resultó de interés preguntarse por el vínculo entre la práctica artística y la escritura académica en relación con el ensayo. En este sentido, cobra relevancia la acción, en virtud de considerar como constitutiva la dimensión performativa de la producción plástica. Las artes performativas son abordadas por Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019) como actos que hacen posible la creación de realidades:

[...] una posición que pone el foco en lo que resulta del proceso artístico-investigativo y que, por medio de sus acciones, cuestiona los paradigmas tradicionales y el sistema binario de pensamiento (obra/proceso, autorx/espectadorx, representación/presentación, privado/público, arte/realidad, sujeto/objeto, cuerpo/mente, significante/significado, por nombrar algunos) para centrarse en la experiencia del acontecimiento (p. 14).

Por lo tanto, este pensamiento pretendió involucrar a quienes entraron en contacto desde una invitación a la experiencia, que nos conduce a un corrimiento de los papeles habituales en la producción plástica y textual.

La insistencia en el *cómo* de la formulación de la obra se propuso a partir de la exposición como investigación artística, en la cual el texto no sería la reflexión crítica de lo ya realizado, sino que es la misma escritura una puesta en acto que le va dando forma al pensamiento y a la investigación (Fernández Polanco, 2015).

Finalmente, el ensayo es también una exploración permanentemente abierta respecto de lo lingüístico, de *exponer-nos* desde los aspectos performativos propios de la *presentación* de la investigación (Fernández Polanco, 2013). De un acercamiento a la escritura mediante la asociación de fragmentos, intuiciones, que se pongan en acto y potencien el pensamiento, este texto también pretende formar parte.

Referencias

Cornago, Ó. (2011). Introducción. En torno al conocimiento escénico. En E. Fischer-Lichte (Ed.), *Estética de lo performativo* (pp. 7-19). Madrid, España: Abada editores.

Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, (16). Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>

Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105-115). Madrid, España: Ediciones asimétricas y Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Polanco, A. (2015). Lectores de signos, lectores de guiños: el ensayo curatorial como forma. *Estudios curatoriales*, (3). Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/685>

Gaumont, Canal+, La Sept, France 3 (FR3), JLG Films, CNC, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film (Productores) y Jean-Luc Godard (Director). (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma* [Película]. Disponible en <https://www.dailymotion.com/video/x206cg7>

Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Notas

1 Aurora Fernández Polanco (2015) aborda el cómo en cuanto forma de exposición, a partir de la *Darstellung* ('presentación') en Walter Benjamin, esto es *mostrar* en sentido opuesto al *demostrar* científico, y a la vez respecto del texto en cuanto objeto; una forma de exposición de las ideas.

2 Originalmente *Une histoire seule*.