

CAPITULO IV

Bordes del arte y periferias del campo

IV.1 Argentina finisecular. El arte toca el límite de lo irrepresentable

A fines de 1999, la afamada revista de arte española *Lápiz* dedica un número doble al arte argentino contemporáneo. En este volumen se puede encontrar varios ensayos de analistas culturales, historiadores y críticos de arte argentinos¹. Estos relatos críticos, en tanto metarelatos del arte, permiten poner en relación, a mi entender, dos cuestiones. Por un lado, las distintas lecturas relativas a las *condiciones de producción* de los discursos artísticos contemporáneos. Por otro, y en dirección complementaria, los *procesos de producción* de dichos discursos.

En este número especial de *Lápiz* se destaca un ensayo titulado '*El mito nacional*' de Beatriz Sarlo; allí se puede encontrar un análisis bastante productivo y esclarecedor de los tiempos post dictatoriales y posmodernos de la Argentina de las últimas décadas². El relato, a mi entender, ayuda a pensar no sólo la dinámica del campo cultural en nuestro país, sino también, el estado de la cultura *re-vuelta* en la Argentina finisecular.

En este ensayo, Sarlo puntualiza varios hechos relevantes de nuestra historia que acontecen en el lapso de tiempo que va desde fines de los sesenta hasta los noventa, a saber: *el proceso sucesivo de radicalización de las capas medias acompañado de violencia -éstas se hacían guerrilleras, peronistas, marxistas, antiimperialistas*, dice Sarlo-; la dictadura militar (1976-83), y la guerra de las Malvinas (1982); por último, *la transición democrática marcada por dos*

¹ Beatriz Sarlo, Marcelo Pacheco, Andra Giunta, Fernando Farina, Jorge López Anaya, Laura Batkis, Eva Grinstein, Elena Oliveras, entre otros.

² Sarlo, B., "*El mito nacional*", Revista *Lápiz*, Año XIX, N° 158/159, España, 1999, pp.: 19-29

*acontecimientos decisivos: el Juicio a las Juntas Militares y la hiperinflación*³; y señala acertadamente que,

‘...en el nivel simbólico estos datos son lo que no se puede borrar ya nunca de la memoria colectiva. Alrededor de los crímenes de la dictadura militar se articula una dimensión fundamental de la reflexión intelectual y estética. (...) Nada sería igual después de que toda la sociedad tuvo ante los ojos lo que no había visto, lo que no había querido ver o lo que no había podido mostrarse antes de la caída de la dictadura. (...) **En la combinación de estas tres posibilidades: no saber, no querer saber, no poder saber, el arte operó con una potencia reveladora. La alegoría de la violencia, la representación realista de la violencia, la puesta en discurso literario o plástico de la muerte: en efecto, el arte tocaba el límite de lo que se tiene por irrepresentable.**” (Sarlo, ídem, p.: 19) (Las negritas y las cursivas son mías)

Los efectos de estos acontecimientos en el imaginario crea una *tensión comunicativa del arte con la muerte* –sintetiza Sarlo- que atravesará la mayoría de los discursos artísticos de las tres últimas décadas del siglo XX.

Me interesa el punto de vista de Sarlo porque refiere a los discursos del arte argentino en general, no ocurre lo mismo con los textos de Pacheco, Giunta o Grinstein, cuyos relatos se circunscriben sólo a la escena capitalina, es decir porteña. No haría falta acotar aquí algo que resulta obvio, aunque me permitirá esa digresión: los efectos en el imaginario no son sólo efectos que atraviesan los discursos artísticos capitalinos; pero entiendo, que plantear el tema de otra manera implicaría, para los autores citados, describir las situaciones ostentadamente asimétricas de condiciones de producción del centro respecto de sus periferias (las provincias). Esta observación no invalida, de todos modos, el metadiscurso producido por estos autores.

Lo que hace Sarlo es diseñar un mapa contextual para poder puntualizar allí varios acontecimientos históricos, los cuales irá luego hilvanando no sólo en relación a una trama historiográfica, sino, antes que nada, en relación a los efectos sumamente *desestructuradores en el nivel simbólico y cultural*. Estos

³ Ídem, p.:19

acontecimientos, y estos efectos en el imaginario, marcaron profundamente la producción artística y literaria de las tres décadas analizadas.

Entre los grandes impactos culturales de la Argentina finisecular, Sarlo destaca, en primer lugar el Juicio a las Juntas Militares. Pues considera que *'reconocer el carácter de acontecimiento que tuvo la muerte implica, también, evitar que ese acontecimiento se alinee en la historia como uno más'*.

Un ejemplo de cómo los artistas logran sublimar esta relación con la muerte de la que nos habla Sarlo, son las obras de los artistas tucumanos Aldo Ternavasio y Alejandro Gómez Tolosa. Ambos exploran, cada uno a su manera, una dimensión abyecta de la experiencia cotidiana del mundo contemporáneo, y tienden en sus producciones a la resemantización de los procesos culturales de la Argentina finisecular en clave crítica. Ponen énfasis en el ejercicio del poder, y sobre todo, en el ejercicio de la violencia (casi siempre ligada al poder), como asimismo en los abyectos compromisos con la tortura y el martirio a los sujetos.

Otro acontecimiento de efectos desestructuradores es la derrota en Malvinas. Otro acontecimiento que nos presentifica la muerte: *los muertos de esa guerra, jovencísimos -resalta - son el precio en sangre de la transición democrática.*

En la misma línea de efectos estaría la *hiperinflación* de fines de la década del ochenta y principio de los noventa, cuyas consecuencias *no sólo se miden en el plano económico* –como bien señala este enfoque- sino en los episodios de violencia generados por el miedo y la desesperación. En ellos -dice Sarlo- *el efecto simbólico fue más fuerte incluso que la necesidad material: se asaltan supermercados porque se creía que todo estaba derrumbándose, no porque los asaltantes estuvieran más necesitados de lo que están actualmente*⁴.

Un punto sumamente revelador del análisis de este análisis es el que vincula la hiperinflación de fines de los ochenta con la *posmodernidad periférica* de nuestro país

⁴ Ídem, p.: 21

“Por esas ironías que tiene la historia, la hiperinflación fue el escenario económico donde se jugó el primer acto de lo que llamamos <postmodernidad>: crisis de las formas de representación política, desaparición de identidades públicas, debilitamiento de las relaciones sistemáticas y fortalecimiento de los lazos privados y las afinidades culturales (...) Se fracturó el vínculo entre representación cultural e imaginario político, que marcó fuertemente el arte y la literatura de los años sesenta y primera mitad de los setenta (...) Lo político se vuelve cultural y lo político en términos tradicionales, simplemente, se ausenta. La sociedad que resulta de la hiperinflación y de la imposición completa de las políticas neoliberales es postmoderna, si a ese adjetivo le atribuimos los contenidos definidos más arriba.” (Ídem, p.: 21)

Este marco contextual de Sarlo sirve aquí para articular un relato más bien ajustado sobre el posmodernismo como fenómeno cultural en Argentina, más allá de los grandes debates y de las modas académicas. Si algo me interesa remarcar, sobremanera, de este guión argumentativo, ese algo es el hecho de que *las marcas de la experiencia argentina* (por los acontecimientos traumáticos enumerados) *no se borran de los discursos estéticos, devienen transformadas, ironizadas, en los detalles y en los bordes*⁵.

Y es justamente en los bordes del arte, aunque también en la periferia del campo del arte capitalino, donde se debe ir a buscar los efectos de sentido del llamado arte posmoderno de los noventa.

El posmodernismo produce desencanto, sí, pero el desencanto posmoderno es la expresión de un momento cultural que nos habla, antes que nada, de una inflexión del espíritu moderno. De ahí la mordacidad, el irreverente sarcasmo y la ironía de los discursos del arte, *que borran las huellas y luego borran las borraduras* -extrapolando la caracterización de Martín Hopenhayn en relación a Jim Morrison⁶. Pero este borramiento no implica *tabula rasa* ni ‘todo vale’ sino por el contrario giros, bucles, que rizan cada vez más el rizo de la modernidad tardía.

⁵ Ídem, p.: 23

⁶ Cinco maneras de ironizar y cinco casos que usan la ironía de manera distinta para impugnar la racionalidad que prevalece en distintos momentos históricos están analizados en el bello libro de Martín Hopenhayn “Crítica de la razón irónica: De Sade a Jim Morrison”, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Es importante destacar, por último, que lo particular de la actitud crítica del momento posmoderno es que la crítica posmoderna forma parte del discurso mismo del posmodernismo. Dicho de otro modo más simple, la crítica posmoderna no se produce desde afuera sino, por el contrario, desde la fisura. El posmodernismo en el arte no clausura los problemas planteados por el modernismo -los tajos abiertos- sino que los retoma, los reabre y los profundiza.

Trazar el mapa de lo local en la Argentina posmoderna y post dictatorial implica diseñar un territorio que día a día se reinventa. El espíritu que anima este trabajo de investigación no se orienta a diseñar ese mapa buscando la sincronía con el afuera, sino más bien, pautando las diferencias con el exterior. Siempre es más fructífero *producir diferencia* que inyectar redundancia al sistema.

IV.2 Rediseñando la cartografía. Dimensión iconoclasta del mapa

He venido insistiendo, en varios apartados, sobre una percepción asociada a una especie de iconoclasia tecnofóbica que se registra en varios ámbitos de la cultura. Ha llegado el momento de justificar esta tendencia que, a mi entender, ha echado anclas no sólo en nuestra provincia sino también en otras geografías más allá de las fronteras de Tucumán.

Considero que esta fobia tecnológica, que por extensión abarca las imágenes producidas por mediación electrónica o digital, antes que un problema eminentemente artístico, refiere, más bien, a un conjunto de problemas imbricados de incumbencias diversas, y por esta razón es que atraviesan varios campos del saber: el filosófico-estético, el socio-antropológico y el técnico-científico.

Quien ha logrado desmontar el tema de la actual iconoclasia con claridad es Arlindo Machado. El teórico brasilero, a través de varios ensayos y publicaciones, ha logrado sostener un discurso crítico-reflexivo, ajustado, inteligente e informado sobre las poéticas tecnológicas desarrolladas en el contexto de una sociedad

cada vez más tecnocéntrica⁷. El discurso argumentativo de Machado opera sobre varios ámbitos del saber; pero, en sentido general, se puede afirmar, y con justa razón, que uno de los valores más ponderables de ese discurso crítico es que su trabajo analítico ha logrado desmontar y desmitificar un gran número de supuestos sobre las mediaciones tecnológicas, tanto en el campo de la cultura como en el campo específico del arte.

Estos supuestos tienen, obviamente, varios efectos de sentido, algunos de los cuales tienden a impugnar, bien por desconocimiento, o bien por motivos ideológicos, tanto las prácticas como los dispositivos tecnológicos que algunos artistas utilizan para la elaboración de sus trabajos⁸.

La obra de Machado es basta y singular, pero me interesa sobremanera introducir aquí algunas reflexiones que seguramente pueden ayudar a esclarecer varias cuestiones relativas a las poéticas tecnológicas contemporáneas que, en los círculos académicos y en los círculos artísticos de la provincia, aparecen, a mi entender, enmascaradas y travestidas.

Algunos artistas entrevistados con motivo de este trabajo de investigación⁹, coinciden con mi interpretación de que existe una especie de tecnofobia, que se manifiesta frente a ciertas líneas de trabajo artístico, sobre todo, cuando se trata de obras atravesadas, en alguna instancia de su producción, por medios provistos por la tecnología electrónica o digital.

⁷ Se destacan las publicaciones en portugués: “O quarto iconoclasmo” (2000); “A televisão levada a serio” (2000); “Pré-cinema & Pos-cinema” (1997); “O imaginário numérico” (1995); “Máquina e imaginário” (1993); “A arte do vídeo” (1988). Se han traducido al español numerosos artículos de Machado que pueden rastrearse en las publicaciones del Rojas, ideadas y compiladas por Jorge La Ferla, tanto como, en los *Video Cuadernos* de principio de los noventa, que se publicaron a instancias de la cátedra La Ferla, de la Carrera de Diseño Gráfico de la F.A.D.U - U.B.A.

⁸ Sobre los discursos y los efectos de sentido, me parecen pertinentes las proposiciones de Eliseo Verón. A manera de síntesis apretada reproduzco a continuación una idea-fuerza de Verón trabajada en “La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad”. Esta idea refiere a cómo debe conceptuarse ‘lo ideológico’ en relación a los discursos: “...lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso, sino una dimensión de los discursos socialmente determinados; si se quiere, el nombre de una lectura, que siempre es en principio posible hacer, de todo discurso socialmente determinado (...) ¿En qué consiste esta < dimensión>? Concierne al conjunto de determinaciones sociales que han marcado los discursos. En este nivel de análisis, en consecuencia, <ideológico> es el nombre del sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción, siendo estos últimos definidos en el contexto de una sociedad determinada (...) las condiciones de producción no son tales sino en la medida en que se trata de un conjunto de determinaciones que han marcado el discurso, que han dejado sus huellas en él”. (p.: 21) (Las palabras y los párrafos resaltados son del autor)

⁹ Coinciden en esta apreciación Alejandro Gómez Tolosa, Aldo Ternavasio y Javier Juárez.

Esta percepción, antes que adjudicarla a una paranoia aislada y circunscripta a los artistas locales, debe ser enmarcada, más bien, en una línea generalizada de percepciones, e incluso de presupuestos, que pueden advertirse en ámbitos intelectuales más allá de las fronteras geográficas de Tucumán.

Machado revisa críticamente conceptos sobre la imagen y las mediaciones técnicas que se han generalizado en el campo intelectual, y que muchas veces adquieren el *status* de modas académicas, y los reubica, reconociendo su complejidad pero desmontando parte de la epistemología negativa erigida contra la imagen. De ahí la importancia de su pensamiento en este trabajo de tesis.

IV.2.1 Sobre la nueva embestida iconoclasta

'*El cuarto iconoclasmo (y otros ensayos herejes)*' forma parte de un conjunto amplio, y de reciente traducción, de estudios efectuados por Machado¹⁰. La atinada selección del editor ubicó este ensayo al comienzo del texto, y me inclino a entender que esta opción no es inocente.

El analista brasilero reflexiona allí sobre una nueva embestida iconoclasta, que a su entender acontece en la época actual, y a la cual designa con el nombre de *cuarto iconoclasmo*. Advierte, a renglón seguido, que esta interdicción sobre las imágenes se registra *felizmente* -y por el momento- *sólo en el plano del pensamiento filosófico*, como en la antigua sociedad griega, de ahí que plantea que podría definirse *genéricamente como neoplatonismo*¹¹.

Machado parte de la idea de que en la historia de la cultura humana se puede corroborar que, de tiempo en tiempo, *retorna cíclicamente un brote iconoclasta* (del griego *eikon*, imagen + *klasmos*, acción de romper)

“...que se manifiesta bajo la forma de un horror a las imágenes, de la denuncia de su acción en perjuicio de los hombres y de la destrucción pública de todas sus manifestaciones materiales.” (Machado, ídem, pp.: 1)

¹⁰ Machado, Arlindo, “El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas”, Argentina, Libros del Rojas - U.B.A., 2000

¹¹ Cfr. Machado, ídem, pp.; 6

Los tres grandes ciclos iconoclastas anteriores, a los que Machado refiere, se pueden ubicar, el primero, en la antigua prohibición de la imagen *en la cultura judeocristiana e islámica* (prohibición manifiesta en los libros sagrados: la *Biblia*, la *Torá* y el *Corán*), como asimismo *en la tradición filosófica griega* (la iconoclasia, corporizada allí, en el plano intelectual del pensamiento filosófico de Platón y su crítica a los simulacros). El segundo período acontece en los siglos VIII y IX durante el Imperio Bizantino, se prohíbe entonces *la producción, difusión y culto de las imágenes, al mismo tiempo que los adeptos de la iconofilia y de la iconolatría pasaron a ser perseguidos y ejecutados y las imágenes destruidas o quemadas en plaza pública*. El tercer ciclo puede situarse en el siglo XVI, ya en la Edad Moderna, apunta Machado, con la Reforma Protestante; allí nuevamente se destruyen los iconos y se persigue a sus adeptos¹².

Estos tres ciclos iconoclastas están anclados –según Machado- en

“...en una creencia inamovible en el poder, en la superioridad, incluso en la trascendencia de la *palabra*, sobre todo de la *palabra escrita* y, en ese sentido, no estaría enteramente fuera de lugar caracterizar a la iconoclasia como una especie de <literolatría> el culto del libro y de la letra. Para el iconoclasta la verdad está en los Escritos: Dios no puede ser representado, excepto a través de Su Palabra: Dios es Verbo (...) También en el *Corán*, Dios no puede ser conocido sino por su Palabra y por sus Noventa y Nueve Nombres.” (Ídem, pp.: 4) (Las cursivas y las comillas son del autor)

Ahora bien, en qué presupuestos se basaría según Machado la nueva iconoclasia. El primero que va a analizar es la tan divulgada ‘civilización de las imágenes’ postulado que sostienen tanto Filchignoni (1972) como Jameson. Quien haya leído las consideraciones de este último en relación al momento posmoderno puede constatar que Jameson critica la sobreabundancia de imágenes del mundo contemporáneo y el perjuicio que esto acarrea, pues *la imagen se habría transformado en el vehículo principal para la transmisión de mensaje*.

¹² Cfr. Machado, ídem, pp.: 1-4

Machado desmonta este presupuesto -o vociferación apocalíptica, como él la llama- argumentando, primero, que estos iconoclastas no aportan datos objetivos para confirmar la tendencia anunciada; segundo, que si bien es verdad que hoy se producen muchas más imágenes que antes, también es verdad, dice, *que se imprimen muchos más textos escritos y como nunca antes se difunden muchos más sonidos a través de la radio y de las grabaciones con un fuerte énfasis en la palabra oralizada*. Incluso la computadora, y esto es muy fácil de comprobar, ha incrementado el hábito de leer y escribir. Se puede decir, concluye, que nunca la palabra escrita estuvo tan presente en nuestras vidas como lo está ahora.

En nuestra vida académica, sin ir más lejos, y me remito a la Facultad de Artes, porque es el lugar donde hago ejercicio de la docencia, la mayoría de la transferencia de conocimientos se realiza a través de la palabra escrita y oralizada, mucho más que por la imagen; y en las publicaciones, asimismo, abundan los textos escritos antes que los icónicos. Y esto por una razón muy simple que es de índole económico, pues la producción de imágenes es una de las formas más caras, como bien apunta Machado¹³, y *que exige más trabajo y tiempo, la que necesita de recursos tecnológicos más sofisticados (incluso para su difusión), y también la que más requiere de un know how específico*¹⁴. Tanto los artistas como los editores, estimo, van a estar de acuerdo con esta aseveración.

Para Machado, y coincido plenamente con su caracterización, el filósofo francés Jean Baudrillard viene a ser *el papa y líder espiritual de la nueva embestida iconoclasta*¹⁵

“El actual papa de la iconoclasia no tiene empacho, por ejemplo en calificar a las imágenes mediáticas como <diabólicas>, <profanas>, <inmorales>, <perversas> y

¹³ Según sostiene Machado, las formas de expresión significantes más baratas y fáciles de difundir son la oralidad y el texto escrito, le sigue en costos la grabación sonora; y por encima de éstas se ubica la producción de imágenes. Cfr. p: 8.

¹⁴ Cfr. Machado, ídem, pp.: 7-9.

¹⁵ En tono socarrón, pero no por ello menos crítico, Machado ironiza sobre Baudrillard y dice: “Si creyéramos en el espiritismo, Baudrillard podría ser considerado como una reencarnación <posmoderna> de Platón: *simulacro*, para él, es el mismo *eidolon* platónico, sólo que en este caso derivado de la superinflación de imágenes mediáticas (obsérvese que nuevamente aquí, siguiendo la miopía general, los medios solamente tienen imagen; no tienen palabra, ni voz, ni música)”. Cfr. Machado, ídem, pp.: 9.

<pornográficas>, Ellas son la propia encarnación del Mal. En (...) *Le Crime Parfait* (1995), Baudrillard da una nueva dirección a su cruzada moralizante, **despoja a la discusión sobre las imágenes de cualquier connotación política y la desvía claramente en el sentido de la exégesis religiosa.**” (Ídem, p.: 10) (Las negritas son mías. Las cursivas y comillas son del autor)

Machado concluye este ensayo con un tono justo y esperanzador –como lo hace la mayoría de las veces. Y considera que si bien una parte del mundo intelectual está enrolado en la tradición iconoclasta, otra parte considerable de ese mundo (científico, militante y artístico) viene descubriendo, dice, *que la cultura, la ciencia y toda la civilización de los siglos XIX y XX por lo menos son impensables sin el papel estructural y constitutivo jugados por las imágenes (de la iconografía científica, de la fotografía, del cine, de la televisión y de los nuevos medios digitales).*¹⁶

Si bien las metáforas de Baudrillard suelen sonar atractivas en varios oídos, lo cierto es que son dogmáticas. En el sistema de sustituciones metafórico (X es como Y) Baudrillard pone siempre a la producción de imágenes, sobre todo a las imágenes de síntesis y a las imágenes mediáticas, como lo vil, lo abyecto o lo malvado. Se han usado por extensión estas categorizaciones para designar, más de una vez, el arte producido por medio de computadoras o cualquier cosa que se constituya como imagen detrás de la pantalla de un monitor, sin siquiera hacer una diferencia: se trata de un noticiero amarillista o de la transmisión de un concierto de la filarmónica de Berlín, se trata de la transmisión en directo de la apertura de los Juegos Olímpicos en Seúl realizada por Paik o de Video Mach de Tinelli –para poner un ejemplo local. Donde hay una pantalla Baudrillard y sus seguidores ve un sujeto terminal y no la instancia de un dispositivo; y si en algún momento lo pueden ver o lo reconocen, sospechan inmediatamente de lo que circula por detrás: aparece el fantasma de la simulación o la desrealización. Si hay algo por detrás –y siempre hay algo- ese algo no es precisamente la

¹⁶ Machado, ídem, pp.: 17

perversión del demonio sino la perversión de un sistema: el capitalismo es el modo más perverso de hacer lazo, ya lo dijo Lacán.

La superficie pantalla es un punto de destino: es la terminal de un dispositivo de enunciación de imágenes y no la instancia terminal del sujeto (como pretende Baudrillard que se entienda). La pantalla de un monitor, de video o de PC, es un lugar donde las imágenes videográficas e infográficas se dan, en primera instancia, a la percepción visual. En el caso de las imágenes de *síntesis* (aquellas producidas por medio de sintetizadores de imágenes o de *software* informáticos), el propio proceso de constitución de la imagen, es decir, su morfogénesis, puede ser visualizada incluso en el instante mismo en el que se está produciendo. Esta relación entre la imagen y el tiempo de visualización, cualquiera sea la imagen y cualesquiera los procesos que actualizan la información que en una pantalla electrónica se visualiza, es lo que ha concitado muchas veces controversia en relación al dispositivo enunciativo pantalla/monitor.

En el caso del video, y desde el punto de vista del dispositivo técnico, Jacques Aumont¹⁷, define la imagen electrónica como *un dispositivo de tercer tipo* ‘*un caso fronterizo entre imagen luz e imagen opaca*’

“Hay imágenes *opacas*, hechas para ser vistas por reflexión y que pueden tocarse (...) resultan de un sedimento, sobre un soporte del que ya son inseparables. Y hay imágenes-luz, que no resultan de sedimento alguno, sino de la presencia más o menos fugitiva de una luz sobre una superficie en la que nunca se integra; se piensa oscuramente que estas imágenes no son definitivas, que están solamente <de paso> y , sobre todo, que tienen una *fuentes* localizable (sea o no visible).” (Ídem, pp.: 187-188) (Las cursivas y el entrecorillado son del autor)

La imagen videográfica y la fílmica son dos tipos de imagen de esta segunda clase. La imagen fílmica y la videográfica son, además, dos tipos o especies de imagen temporalizada, es decir: imágenes en donde el tiempo forma parte misma de su existencia.

¹⁷ Aumont, J., “La imagen”, España, Paidós, 1992; p.: 187

Ahora bien, las diferencias, tienen que ver con los modos de registro y restitución de las imágenes. Estas son, pues, de tipo técnico. La imagen fílmica es una imagen fotoquímica; la imagen videográfica, en cambio, se graba sobre un soporte electromagnético. A nivel de registro o captura, la primera se registra *de una vez*; la segunda, *por medio de un barrido electrónico* que explora, sucesivamente, unas líneas horizontales superpuestas (la exploración de cada imagen se realiza en dos tiempos o ciclos entrelazados: primero las líneas impares, luego las pares). En relación a la restitución de la imagen, la fílmica resulta de la *proyección* sucesiva de fotogramas separados por negro; la videográfica, en cambio, de un barrido en la pantalla de un haz luminoso¹⁸.

La imagen en la pantalla del monitor se forma con luz emitida desde atrás de su superficie por un proyector electrónico. Lo que se ve es el resultado de la presencia más o menos fugitiva de una luz sobre una superficie en la que nunca se integra. El espacio en esta superficie se define, entonces, en función del tiempo (un barrido de 625 líneas, 25 veces por segundo).

Este saber supuesto sobre el dispositivo técnico (el saber sobre el *archè* implícito en el dispositivo) ha permitido a los artistas que trabajan en cine y video que el saber práctico-técnico sea determinante en la concepción de la obra –como acertadamente hace notar Aumont. De ahí que, el video experimental pueda distinguirse del cine experimental *en sus modos de hacer intelectuales y artístico*¹⁹.

Como se puede apreciar, la imagen videográfica es un tipo de imagen donde la dimensión temporal es inherente al dispositivo que la produce y reproduce. En la imagen videográfica el tiempo no está representado como *instante congelado*, como por ejemplo, en la fotografía o la pintura, sino que el tiempo se presenta a la percepción como duración. En el mundo del video la temporalidad *no se representa, sino que forma parte de su misma base tecnológica*. Y este modo de constitución hace, a la vez, que la imagen video *no exista en el espacio sino solamente en el tiempo*²⁰.

¹⁸ Cfr. Aumont, J., ídem, p.: 180

¹⁹ Cfr. Aumont, J., ídem, p.: 181

²⁰ Cfr. Zunzunegui, S., ídem, p.: 232

Por otra parte, pero en la misma dirección, esta cuestión de la temporalidad inscrita en el dispositivo de visualización de la imagen videográfica, hace que la pantalla devenga objeto altamente simbólico. La dimensión temporal del dispositivo video (constitución de la imagen; despliegue de la imagen en el tiempo; inmediatez entre la captura y la visualización de la imagen) está fuertemente asociada -y la mayoría de las veces en forma apocalíptica- a una pérdida de la dimensión histórica de los acontecimientos, es decir, asociada a la dimensión de la memoria.

Así, para algunos analistas críticos, el exceso de imágenes en circulación acelerada, que socializa principalmente la televisión, actuaría en favor de una *amnesia histórica*: una especie de borramiento de los acontecimientos. Este problema debe ser pensado en torno de la cuestión de la objetivación de la imagen y su relación con el tiempo acelerado de su puesta en circulación, 'ese tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver, el del presente mediático, o presente inmediato, del que nos habla Virilio.

Por lo antes expuesto, se podría decir entonces que la pantalla como objeto físico concreto ha adquirido un gran valor simbólico, esto quiere decir que el objeto pantalla-de-video se convierte en el significante de una unidad semántica que no es sólo pantalla-video (para ponerlo en término de Eco) sino que puede ser por ejemplo: velocidad, inmediatez, ubicuidad, *información/confusión* (siguiendo la línea de Eco, pero en términos de Virilio).

Lo que sucede es que *el objeto en cuanto tal desempeña ya una función significativa* –extrapolando los planteos de Eco- tanto en el nivel social como en el funcional²¹. De ahí que, por su función significativa, las actuales pantallas y las imágenes que allí se enuncian, se han convertido en objeto de estudio privilegiado de distintas disciplinas, desde las cuales se proponen hipótesis -y adjetivaciones- que van desde las más ajustadas a las más extravagantes. Ejemplo del primer caso serían las propuestas por el analista brasileiro Machado; del segundo, las planteadas por el filósofo francés Baudrillard quien no se contenta con demonizar

²¹ Cfr. Eco, U., "Tratado de semiótica general", España, Lumen, 1995, 5ª edición, p.: 52

las imágenes mediáticas sino que instiga, además, a sus seguidores para que las destruyan.

IV.2.2 Relación dialógica entre arte y tecnología

Antes que establecer un *cruce* entre arte y tecnología, me interesa poner énfasis en la nueva relación dialógica entre ambos. O dicho de otra forma, me interesa enfatizar el nuevo modo de hacer lazo, de entrar en relación, del arte con la tecnología y de la tecnología con el arte. Esta relación, como todas, crea consenso y disenso, amores y odios.

Ahora bien, en esta relación cabría considerar qué es lo propio del arte que no resigna en su relación amorosa, o fóbica, con la tecnología. Opino que antes que pensar en una respuesta basada en el carácter instrumental de la tecnología, habría que buscar una argumentación que permita atravesar transversalmente el problema de lo utilitario.

Uno de los argumentos que mejor me acomoda para una primera respuesta posible es el revalorizado por el teórico español José Luis Brea, quien rescata en esta era *postmedial* una verdadera y constante *herramienta* del arte, y esa herramienta no tiene que ver con nada técnico. Se trata, pues, de la *autocrítica inmanente* del arte. Se podría contestar entonces, sin ser demasiado impertinente, que lo propio del arte sería la capacidad que éste tiene de cuestionarse a sí mismo.

Esta idea no se completaría, o quedaría en pura abstracción, si no se vinculara esta capacidad del arte, esta aptitud, con la actitud de los artistas. Es decir, con su postura no sólo frente al mundo, sino también de cara a los medios con los que produce y a las mediaciones técnicas, pero también simbólicas de su producción.

Dicho con otras palabras. Este *grado cero del ethos* del arte debe ser eslabonado con otra disposición: la actitud contestataria de los artistas frente al arte, y en este caso específico, frente a la relación del arte con las nuevas tecnologías de la imagen y la información (NTII).

Queda claro que el vínculo que intento establecer y destacar es el carácter subversivo de las prácticas antes que el carácter instrumental de los medios.

Cuando se interroga Machado (1990; 1993; 2000) sobre esta doble relación -del artista con el arte y del artista con la tecnología- plantea dos cuestiones que me interesan puntualizar aquí: por un lado, que no es tarea fácil identificar la naturaleza del trabajo del creador en un mundo centralizado por las máquinas de producción simbólica, por otro, que se suele identificar 'esa naturaleza' con las 'posibilidades' de un medio técnico de expresión²², sea el medio una cámara fotográfica o de video, un sintetizador de sonido o una computadora.

¿Por qué hago eje en esto? Porque Machado, en su recorrido argumentativo, hace acertadamente hincapié menos en las *posibilidades* de las nuevas máquinas que en las *potencialidades* de los artistas. Saca el árbol para dejarnos ver el bosque. Despeja la idea -tan arraigada cada vez que se habla de las tecnologías- *de las potencialidades ya inscritas en el dispositivo técnico* (posibilidades de códigos específicos del medio) para hacernos ver el lugar, donde realmente, debemos buscar las operaciones de reinscripción. Hay que buscarlas, pues, en el re-encauzamiento operado por los artistas a partir de las distintas actitudes críticas observables en sus prácticas y discursos. Es decir: deben ser buscadas en la productividad de las distintas poéticas electrónicas y no en la productividad programada del medio o del instrumento. Hay que buscar pues, dentro del *arsenal de recursos significantes* a los que pueden recurrir hoy los artistas a partir de la expansión de los medios electrónicos y digitales. Machado lo plantea enfáticamente de este modo

“Explorar las <posibilidades> de un sistema signifiante implica precisamente colocarse un límite, someterse a la lógica del instrumento, trasladar su proyecto industrial, **y lo que hace un verdadero poeta de los medios electrónicos es justamente subvertir la función de la máquina, manejarla a contramano de su productividad programada.** Basta ver, por ejemplo, cómo el cine experimental se ha negado sistemáticamente a cumplir con los recursos significantes del cine reinventando constantemente ese arte (...) cómo el video-arte de los pioneros

²² Cfr. Machado, 1993, pp.: 14

subvierte y reinventa la televisión (...) El artista de la era de las máquinas es, como el hombre de ciencia, un inventor de formas y procedimientos, él **vuelve a colocar permanentemente en causa las formas fijas, las finalidades programadas...**” (Machado, 1993, p: 15) (Las negritas son mías)

Pocos análisis como los de Machado permiten pensar algunas de las diferencias que imponen los giros conceptuales y retóricos de las nuevas poéticas en la era digital.

Giros que si bien contemplan las distintas condiciones técnicas de los medios de producción de imágenes, pueden ser desplazados, *en y por* el análisis, hacia una interpretación estética, que pone énfasis en las operaciones conceptuales y retóricas de los artistas.

El teórico brasileño analiza con claridad, por ejemplo, no sólo la inscripción del tiempo en el espacio de toda imagen electrónica (su naturaleza cronofotográfica) sino que se detiene en la diferencia entre la inscripción automática de las máquinas digitales de procesamiento de imágenes y el trabajo de materialización del tiempo en el espacio que ejecuta el artista de origen polaco Zbigniew Rybczynski²³ en su obra *The Fourth Dimension* (1988). Machado lo analiza de la siguiente manera

“Existe, aún, una obra que pone en evidencia estructural las condiciones cronotópicas de la imagen electrónica gracias a la hipertrofia de su dimensión temporal (...) en una referencia explícita a la dimensión del tiempo en la relatividad einsteiniana. Con la ayuda de una computadora, su realizador, el polaco Zbigniew Rybczynski, obtiene anamorfosis cronotópicas de imágenes anteriormente grabadas, de una forma que podría resumirse así: la primera línea de un cuadro o de un *frame* cronotópico es una copia de la primera línea del cuadro utilizado como fuente; la segunda línea del mismo cuadro cronotópico es una copia de la segunda línea del *segundo* cuadro y así

²³ Me parece interesante aclarar que los tucumanos que hubieran visto el programa televisivo de Caloi, “Caloi en su tinta”, seguramente recordarán la obra “Tango” de Rybczynski, que fue emitida en varios programas a pedido del público.

sucesivamente. (...) Esto quiere decir que, en cada cuadro de *Fourth Dimension*, las distintas líneas del barrido representan distintos estadios del movimiento del objeto.” (Machado, 2000, pp.: 169 -170)

Resumiendo, lo que el artista polaco hace es hacer visible ‘el pliegue del tiempo’, y esto es posible no porque la máquina lo haga automáticamente sino por la conjunción o diálogo inteligente que este artista logra entablar con la máquina; y ‘trabaja’ con la máquina en el sentido de realizar algo para lo cual sus diseñadores no la habían programado.

Generalmente se programa una máquina para que repita automáticamente lo que se espera que ella haga (que una licuadora licue, que un lavaplatos lave platos). Pero existen máquinas como la cámara fotográfica o la computadora diseñadas para producir y reproducir imágenes cuyos dispositivos de *transmutación abstracta* se interponen entre el mundo y las imágenes que del mundo representamos. Se trata de *máquinas semióticas*²⁴, que pueden definirse por su propiedad básica de estar programadas para producir determinadas imágenes y para producirlas de determinada manera, según ciertos principios científicos determinados a priori²⁵.

“Las formas simbólicas (imágenes) que esas máquinas construyen ya están, en cierta medida, inscritas previamente (pre-escritas, programadas) en su propia concepción y en la concepción de sus programas de funcionamiento.” (Machado, ídem, p.: 20’)

Pero muchas veces es justamente esa estereotipia de las máquinas la puede ser reinvertida en manos de los artistas. Como ejemplo paradigmático se puede citar aquí la mega exhibición “CTRL [Space] Rhetorics of Surveillance from Benthan to Big Brother” realizada por el ZKM (Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania) entre octubre de 2001 y febrero de 2002. Las obras que se exhiben responden a distintas plataformas de debates como ser *Fenomenología de la*

²⁴ Cfr. Machado a propósito de las consideraciones sobre Vilém Flusser

²⁵ Cfr. Machado, 2000

vigilancia, Vigilar y castigar, Políticas de observación, Espacios controlados, y otros temas relacionados con la vigilancia y el control (el catálogo consta de más de 850 páginas con textos de Foucault, Deleuze, Virilio, Žižek, Weibel, entre otros). Los numerosos artistas que participaron trabajaron contrariando la finalidad programada de todos los dispositivos tecnológicos de control y vigilancia habidos y por haber (cámaras de vigilancia, de visión nocturna, sensores de presencia, etc.) pero reencausando la estereotipia de la máquina. Participaron más de sesenta artistas, entre ellos, Graham, Haagsma, Leccia, Nauman, Sidén, Crandall y Klier (reproduzco en el anexo II obras de los cuatro primeros; y en el anexo III fragmentos del video “Der Riese / El gigante” de Michael Klie y las instalaciones de Sidén y Crandall).

Ahora bien, si el artista reencausa constantemente *las formas fijas y las finalidades programadas* de los sistemas informáticos y los sistemas significantes, los analistas estéticos deberán asumir, por su parte, prácticas indagatorias también divergentes y reestructuradoras que permitan renovar las nociones respecto de esta doble relación - del artista con el arte y del artista con la tecnología -, tendiente a confrontar y repensar conceptos y categorías sostenidas desde la modernidad hasta ahora y que fueron pilares de apoyo culturales muy arraigados y estables.

IV.3 Análisis de un caso en clave semiótica

He seleccionado como caso para el trabajo analítico la obra “*Infinita proximidad (el miedo a que la luna pueda existir)*”; videoinstalación interactiva del artista tucumano Aldo Ternavasio. A manera de justificación de esta elección diré que se trata de una obra paradigmática, y esto por varios motivos. Uno de ellos tiene que ver con incorporar tecnología digital para manipulación de imágenes y sonidos, las que permiten a Ternavasio desarrollar formas expresivas antes insospechadas (al menos para alguien que produce en los márgenes de la periferia). Otro de los motivos de esta elección tiene que ver con que esta obra se

reconoce como una experiencia pionera en el país en relación a medios interactivos, especialmente por el uso de una pantalla sensible al tacto (touch screen)²⁶. Y Tercero, porque este modelo analítico que se esboza a continuación puede servir de guía, a mi entender, no sólo para interpretar los nuevos modos de pensar, de percibir y de valorar de los videastas locales sino, además, como caso paradigmático resulta pertinente ya que permite justificar la hipótesis principal de esta investigación. Efectivamente, las obras desarrolladas en los noventa por artistas tucumanos dedicados a las prácticas videográficas han producido sus propias diferencias. Analizaré a continuación algunas de ellas.

Entre 1996 y 1999 Ternavasio ha profundizado su indagación en las tecnologías digitales. En sus trabajos, reflexiona sobre cómo la circulación de imágenes y relatos en la contemporaneidad ha alterado los procesos perceptivos y mnémicos de los sujetos. En sus videos y videoinstalaciones trabaja con paradojas porque considera que esta figura es la que mejor expresa las contradicciones del lenguaje y de los saberes de la época contemporánea. El espacio, el territorio y el lugar. El tiempo: la memoria y el olvido; la relación de los sujetos con la historia. Los relatos oficiales y el de los sujetos anónimos. Los cuerpos: el sufrimiento y el placer. Son temas que imbrica y solapa en sus relatos videográficos y con ellos pretende, según él mismo lo explicita, *menos enunciar una historia autorreferencial que hacer evidente una mirada*.

Ahora bien, en el hacer interpretativo voy a vincular el *modus operandi*, o modalidades en las que operan los signos inscriptos en la obra, con el *modus significandi*, o modo en que significa este objeto semiótico. Voy a realizar el análisis de los tres planos semióticos (sintáctico, semántico y pragmático) basándome en las premisas consideradas por Umberto Eco en “Tratado de Semiótica General” (1995). Para este trabajo interpretativo consideraré no sólo el discurso estético, sino que apelaré también a metadiscursos críticos: comentarios sobre la obra y textos producidos por el autor de “Infinita Proximidad...”.

²⁶ Cfr. Alonso & Taquini, ídem, 1999, pp.: 44-45 y 58

Asimismo, voy a intentar, *grosso modo* -en una empresa más que arriesgada- analizar el Programa Narrativo (PN) propuesto en esta obra, en tanto enunciación manipuladora -entendiendo la enunciación como "*instancia que establece el tránsito entre las estructuras semióticas virtuales y las estructuras concretamente realizadas en el discurso*".²⁷

Breve descripción de la obra

Infinita proximidad (el miedo a que la luna pueda existir) es un videoinstalación interactiva que se expuso en Tucumán en el Centro Cultural Rougès en Junio de 1997 y fue realizada con un subsidio de la Fundación Antorchas en colaboración con The McArthur Foundation & The Rockefeller Foundation.

La instalación está organizada como la sucesión de dos espacios consecutivos. En el primero (que llamaré sala A) hay ocho monitores colocados azarosamente en el piso con la pantalla hacia arriba. En ellos se reproduce cíclicamente una serie de seis videos ordenados de distintas maneras para cada monitor. Cada video tiene la misma estructura: un primer plano de una persona mirando a la cámara. Este primer plano ocupa prácticamente todo el tiempo del video, hasta que en un momento el *zoom* se abre dejando ver el contexto, y se cierra nuevamente volviendo al primer plano inicial.

El contexto es suavemente violento. Las imágenes han sido tomadas de medios de prensa, y son escenas de guerra. Un sutil efecto ondulatorio impide determinar si son imágenes congeladas o si tienen movimiento. A modo de referencia, aparece sobre estas imágenes un texto que describe el proceso de contagio de un virus con frases breves como las siguientes: "el virus llega al cuerpo", "se distribuye por la sangre", "el contagio es inminente", etc. En tanto esto acontece la imagen comienza a degradarse a modo de interferencia.

En el segundo espacio (sala B) hay una pantalla de monitor empotrada en una superficie blanca (placa de policarbonato), la pantalla está ubicada a la altura de los ojos de un espectador tipo. Ésta permanece en blanco mientras se escucha

²⁷ Greimas, A., & Courtés, J., "Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje", T I, España, Gredos, 1990, Primera reimpresión [Primera edición en francés 1979, primera edición en español 1982]

una voz que le pide al espectador que se acerque y la toque. Al colocarse el espectador frente a la pantalla se activa un dispositivo (sensor de presencia que activa un proyector de video) que proyecta, frente al espectador, una imagen endoscópica del torrente sanguíneo. Esto ocurre de tal forma que su sombra cae aproximadamente sobre la pantalla. Al tocar la pantalla aparece el primer plano de una persona (es la imagen del propio artista) que le habla al espectador. Esta imagen permanece mientras el espectador toca la pantalla, al dejar de hacerlo, vuelve a blanco. El texto (que la voz del artista repite) es el siguiente: "*se que voy a morir, mi sangre brilla. Puedo verte, tu rostro no es una imagen. ¿Me estás tocando? Acércate, ¿crees que hace frío esta noche? ¿Alguna vez tu sombra te pidió abrigo?*" Al finalizar vuelve a blanco.

Sobre el trabajo interpretativo

"Un objeto semiótico, en lugar de ser un dato, no es más que el resultado de una lectura *que lo construye*" (Algirdas Greimas)

El trabajo interpretativo que voy a emprender, en este caso un texto espacial-audio-visual-interactivo, dista mucho de ser el trabajo de un semiotista; pero una reflexión de Greimas me 'acomoda' para trazar un horizonte posible al cual tender.

"Un semiotista, persuadido de que esos objetos poseen un lenguaje común que utilizan para 'hablarnos', pero también -y sobre todo- que es posible construir un lenguaje que nos permita 'hablar' de ellos, busca instaurar un lugar de interrogación sobre el cómo y el porqué de su presencia." (Greimas, 1978, p: 26)

Habiendo aclarado el horizonte, precisaré ahora un punto de partida. La breve descripción de la obra realizada algunos párrafos arriba nos permite una primera entrada o aproximación al texto; pero ésta dice poco sobre el uso del lenguaje estético en "*Infinita proximidad...*", de ahí la necesidad de un trabajo interpretativo.

Podría trazar, tal vez, una segunda aproximación -en tanto estrategia interpretativa- delineando algunos conceptos que el propio autor de la obra manifiesta como implícitos en ella. Esto quiere decir que apelaré a un

metadiscursio para buscar en él concepto(s) operativo(s) que me permitan vislumbrar algunos de los códigos que legislan, en la función semiótica, la interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

Siguiendo esta línea de aproximaciones, en “Sentidos apropiados”²⁸ Ternavasio plantea que en la contemporaneidad el *fin de la alteridad* coincide con un *comienzo de la violencia*, y que esta relación /alteridad-violencia/ es el eje central de “*Infinita Proximidad*”. Agrega, asimismo, que las *figuras* que expresan esta relación -y que él explora- pueden ser expresadas a través de metáforas, tales como, *metáforas patológicas*. Dice luego

“Una de las figuras recurrentes es la del cáncer. Se dirá, por ejemplo, ‘la declinación de la autoridad paterna es el cáncer de la sociedad’. (...) El SIDA, es también una de las epifanías más espectrales de las sociedades contemporáneas. A través de él se invoca la mortal alteridad del goce con el otro, cuya promiscua metástasis habrá que domesticar. La cuestión del SIDA y del contacto de los fluidos nos lleva hacia otra alteridad, tal vez más abstracta, la del letal poder decodificante de los virus. Ciertamente, un virus, al ser un fragmento de ADN tiene un *status* sumamente incierto: no está ni vivo ni muerto. En tanto fragmento de información genética, el virus tiene la capacidad de interferir en el núcleo de la célula y, nuevamente, hacer que lo propio se torne ominosamente extraño.” (Ternavasio, 2002, p: 12)

Y concluye este razonamiento con la siguiente aseveración

“La estrategia expresiva de *Infinita Proximidad* (y en general la de todos mis trabajos) es utilizar estas figuras conceptuales como recursos formales. La expresión justa para esta estrategia es: literalizar los conceptos o perceptos en formas materiales.” (Ternavasio, ídem, p: 13)

Ahora bien, literalizar los conceptos o perceptos no quiere decir reducir estos o aquellos a una “ilustración” en el plano material. Quiere decir, que en tanto

²⁸ Ternavasio, Aldo “Sentidos apropiados”, 2002. Inédito

estrategia expresiva, lo que se busca es apuntalar el eje alteridad/violencia como concepto operativo, seleccionando unas figuras retóricas, como por ejemplo, metáforas (en este caso patológicas) para *desviar* el contenido literal (denotado, culturalizado, naturalizado); es decir, *desvío de la norma esencial a la figura*; construyendo, así, un nuevo mensaje que de cuenta de un 'pensamiento directo', aunque de segundo orden, o sea, connotado (la metáfora no es pensamiento indirecto –Olivera *dixi*).

En palabras de Eco, la metáfora constituye un caso de '*identidad sémica*' y, *cuando las figuras retóricas se usan de modo 'creativo' no sirven sólo para 'embellecer' un contenido ya dado, sino que contribuyen a delinear un contenido diferente*²⁹.

Por último, en tanto estrategia narrativa, se puede decir que Ternavasio usa la metáfora como 'giro de enunciación', esto quiere decir que con la figura metafórica de lo patológico, la enunciación metafórica de Ternavasio, encuentra su espacio de sentido en la imagen videada. Avanzaré con un ejemplo.

En tanto imagen, en la primera descripción de la sala A, se han dicho de ella varias cosas: que son imágenes que se exhiben en monitores; que han sido tomadas de medios de prensa y que muestran escenas de guerra; que tienen un sutil efecto ondulatorio sobre los rostros y que por causa de ese efecto no podemos determinar si están 'congeladas' o si tienen 'movimiento'; que sobre esas imágenes de indecible modo de ser aparece un texto, que éste describe el proceso de contagio de un virus, con frases breves que se suceden unas a otras y que dicen lo siguiente: "el virus llega al cuerpo", "se distribuye por la sangre", "el contagio es inminente", etc.; mientras la imagen que muestra el video muta lentamente.

He aseverado además que hay metáfora, y ya dije que donde hay metáfora hay giro retórico; además que, en tanto figura retórica del plano expresivo, va a contribuir a delinear un contenido diferente. Pero *no* dije que la imagen de video es imagen electrónica; que son fragmentos de información codificada: por tanto pueden ser manipuladas digitalmente; que las cámaras y computadoras que las

²⁹ Cfr. Eco1995, p.: 390

producen son *máquinas semióticas*: o sea dedicadas prioritariamente a tareas de representación; que determinan por ello modos de percepción... y podría seguir así segmentando el *continuum* expresivo en unidades menores pertinentes. Pero me detendré aquí para arribar a una primera puntuación.

“Una lógica de la interferencia es la que determina la relación entre el virus y la enfermedad” dice Ternavasio (1998) y ésta será la clave, o código, que regula la relación de identidad sémica entre virus y video en la sutil metáfora de la alteridad que construye Ternavasio; y que se manifiesta en cada una de las secuencias de los videos de la sala A, cuya estructura se repite en la videoinstalación en general.

Llegado a este punto, cabría apuntar que, *literalizar el concepto y el percepto en la forma*, ya es metáfora y proyecto estético: se trata, pues, de delinear en la forma ciertos efectos: los efectos de sentido. La enunciación metafórica, en esta videoinstalación, nos hace “ver”, “percibir”, directamente en la forma (en el *continuum* material de los videos) un *significatum*, que se podría enunciar con la siguiente expresión: *un virus, el de la violencia, se ha instalado en el cuerpo social*. Esto me reacomoda para volver a analizar *la textura del continuum* (de que está hecha la expresión). Y como esta textura cuenta -como dice Eco- se puede hacer una nueva segmentación. Se puede decir luego que la imagen video es información codificada, que puede ser manipulada (o sea volver a codificar), y por tanto alterada (se puede-hacer que se vuelva otra). Por metonimia, ahora, se podría articular otro significado: el del ‘*letal poder de la desintegración de la imagen y del sujeto en el <estadio video>*’.

Ahora bien, de las estrategias en el plano pragmático, que son las que contribuyen a regular la relación obra/espectador, puedo decir que se trata, en este caso, de un hacer-mirar o hacer pragmático, aunque también es de carácter cognitivo y transitivo. Se trata pues, de un hacer-hacer, de una manipulación. O en palabras de Ternavasio: (percibir) “*la irreductible contingencia en los <contactos> interpersonales*”³⁰. Volveré más adelante sobre este punto.

³⁰ Ternavasio, ídem, p.: 12

Video-grafo del efecto virus

Arribado a este punto, me detendré de nuevo, y lo haré para analizar algunas notas sobre la metáfora (verbal y visual) en tanto figura retórica.

Lato sensu, una metáfora permite hacer “ver” una cosa por otra. En palabras metafóricas de Oliveras³¹ la metáfora “es una forma de *percepción* (para el caso de la metáfora visual) y de *captación imaginaria* (para el caso de la metáfora verbal), capaz de operar como auténtico ‘fertilizante’ del pensamiento”. Un ejemplo de metáfora verbal bajo el algoritmo ‘X es como Y’ sería decir “Nureyev es un junco”.

De acuerdo a su etimología, tanto derive del griego o del latín, *metaphora* significa traslación, transferencia, cambio; y alude a la figura retórica que consiste en trasladar una voz de su sentido recto a uno figurado por una comparación tácita³². Avanzando en este intento de definición diré entonces que de acuerdo a su etimología, / traslación / transferencia /, “puede ser aplicada a todos los *tropos* (giros retóricos) en tanto <transporte> del significado propio de un término a otro”.³³

Si el *desvío* retórico es algo pertinente al arte, la metáfora, en tanto *metalenguaje*, operará siempre para crear un nuevo sentido desviado, *un contenido diferente*, de ahí que ocupa un lugar importante en el programa operativo de los artista (y no solo de los artista).

“El poder de hacer metáfora entra -en la opinión de Lacan- en la acción específicamente *humana*. <Está totalmente excluido que un animal haga una metáfora... La metáfora es impensable en la psicología animal de la atracción, del apetito y del deseo>’. Ella supone la existencia de un sujeto que rige el uso del significante, desviándolo de los significados establecidos.” (Oliveras, ídem, p.: 31)

Por último, y acortando camino, definiré *stricto sensu* la metáfora plástica que es la que aquí interesa. Diré junto a Oliveras que “*la metáfora plástica es una*

³¹ Oliveras, Elena “La metáfora en el arte”, Argentina, Almagesto, 1993

³² Gómez de Silva, 1995

³³ Oliveras, ídem, p.: 20

*forma de conocimiento 'objetivo' que permite aprehender directamente, a nivel perceptivo, la especificidad del mecanismo metafórico en general. No sólo hace que aparezcan imágenes en la mente del receptor; ella 'es' imagen. La iconicidad ubicada a nivel del significado en la metáfora verbal, ocupa ahora el lugar del significante".*³⁴

Volviendo al ejemplo, y a manera de primera conclusión, diré que el virus es el término *modificador* que nombra al *sujeto* video. El modificador, dice Oliveras, "*puede ser definido como un término que traspasado su significado literal, se convierte en modelo de cualidades de otro término. Es el representante típico de esas cualidades siendo éstas en él <dominantes>*"³⁵.

En sentido literal, el virus es información genética que tiene la cualidad de «alterar», o lo que es lo mismo, de hacer que se vuelva otro «el funcionamiento» de las células. Ahora bien, traspasado este significado literal se convierte en modelo de cualidad del video. Cuando Ternavasio expresa con imagen "el video actúa como el virus" está tomando a ese espécimen biológico como modelo que mejor "encarna" la cualidad sobresaliente del sujeto del enunciado: su alteridad. Ésta, resulta así, "videalmente" percibida. Esta metáfora, a la vez, refuerza la cualidad de signo de la imagen electrónica (el cualisigno de Peirce), que en el caso del video (*imagen - temporalizada*) fue definida por Ternavasio (1998) como *digisigno: situaciones electrónicas puras*.

Desambiguar (avanzar y al mismo tiempo volver sobre los trazos)

En el capítulo 'Texto estético como ejemplo de invención' Eco presenta al texto estético como paradigmático en tanto ejemplifica un modelo donde estarían representados todos los aspectos de la función semiótica.

Producir un texto estético implica un trabajo particular; supone -dice Eco- "**una manipulación de la expresión que provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido; esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original, va a reflejarse de algún modo en los**

³⁴ Oliveras, ídem, p.: 128

³⁵ Oliveras, ídem, p.: 77

*códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de **cambio de código**; toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce con frecuencia un nuevo tipo de **visión del mundo**; el emisor, en la medida que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de **actos comunicativos**, encaminados a provocar respuestas originales”.*³⁶

Menuda tarea la que propone Eco, en fin, tarea del semiólogo. Como lo expuse al principio, es un horizonte al cual tenderé. Lo que en realidad está planteando Eco, no es sólo un modelo de producción de texto hipo o hipercodificado sino, además, un modelo para su interpretación, un ejercicio de *elongación* intelectual, si se quiere, cuya rejilla interpretativa se basa en el análisis de los tres planos o dimensiones semióticas: el sintáctico, el semántico y el pragmático; tarea que ya empecé a delinear en el punto anterior.

En efecto, cuando me referí a los recursos expresivos del autor de “Infinita proximidad...”, la segunda entrada al texto, procedí, por inferencia abductiva, a interpretar un mensaje (que se vuelve texto) en contextos o circunstancias no codificadas (imagen-video en una videoinstalación). También he procedido a identificar el código, o correlación semántica de dos funtivos -de la expresión y el del contenido- en la función semiótica: la he llamado *lógica de la interferencia*; e identifiqué, también, sub-códigos estilísticos en la metáfora visual. He reconocido, además, algunas de las propiedades físicas -o marcas de la expresión- (imagen-video como imagen digital) y, a través de los nudos combinatorios del código, he asociado algunas marcas sintácticas a marcas semánticas, para analizar su condición de posibilidad: la de significar.

Vale decir, en este proceso de semiosis, lo que estoy tratando de identificar es *la matriz de desviaciones* en las que operan los códigos y sub-códigos, establecidos o instituidos, para identificar luego el *ideolecto estético* que “vuelve a todas estas relaciones funcionales”. Se verá luego que estas relaciones se vuelven funcionales porque Ternavasio repite la misma estructura de los videos en

³⁶ Eco, ídem, p.: 367

toda la instalación y esto se puede leer como marca estilística de la poética de Ternavasio.

Las huellas del proceso

Las estrategias narrativas y productivas no son otra cosa que la capacidad retórica y poética inscrita en los desvíos que el arte plantea. Las estrategias del autor (emisor) están diseñadas para crear en el espectador (destinatario) una percepción particular del objeto. Respecto de las estimulaciones programadas; Eco plantea que *“el autor no sabe exactamente qué producirían cierta galaxias microestructurales pero lo prevé, y, por lo tanto, opera como si existiese una correlación de signo”*³⁷; el espectador (y el semiólogo) por su parte, pone en práctica un hacer interpretativo que descansa únicamente sobre el conocimiento del contexto discursivo.

La comprensión del texto, dice Eco

“...se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuestas y control de los códigos del destinatario. Si la forma más usual de abducción consiste en proponer códigos hipotéticos para acabar con la ambigüedad de situaciones no suficientemente codificadas, en ese caso la abducción estética representa una propuesta de códigos que vuelve comprensible el texto. El destinatario no sabe cual es la regla del emisor e intenta extrapolarla a partir de los datos desconexos de la experiencia estética que está teniendo” (Eco ídem, p.: 384)

Habiendo aclarado ya los puntos relevantes del hacer interpretativo que Eco propone, en el poco espacio que queda trataré de vincular el análisis de los videos de la sala A con la estructura general de la videoinstalación.

Desde el punto de vista topológico, la estructura general de la videoinstalación “Infinita proximidad...” repite la estructura particular de los videos, y esa estructura es la de la viralidad: el virus y el contagio. Lo que analizaré a continuación es

³⁷ Eco, ídem, p.: 374

cómo la repite y cómo, por efecto de la redundancia reordena la lectura de la organización general del texto.

Básicamente la sala B es un espacio inteligente, o dicho con otras palabras: todos los esfuerzos de Ternavasio a nivel expresivo, vale decir sus estrategias narrativas y productivas, están dirigidas a que el espacio devenga inteligente. ¿Y esto por qué? Porque en la sala hay tres dispositivos: un sensor de presencia (1) que detecta cuándo un sujeto entra a dicho espacio y que, al mismo tiempo, envía una señal a (2), que es un proyector de video que proyecta sobre el espectador una imagen del torrente sanguíneo mientras éste se ve obligado a pararse frente a (3), una pantalla (touch screen) en blanco con audio (*voz en off*) que dice: “Acercate. Tocame” (sic). Si la tocamos (opción **a**) aparece la imagen del rostro del propio autor que nos habla directamente. Si dejamos de tocar (opción **b**) la pantalla vuelve a blanco.

Desde el punto de vista topológico (u organización espacial del objeto semiótico) se repite aquí la *estructura de la viralidad* problematizando la alteridad del contacto. En la sala A ya analicé la viralidad en tanto *letal poder decodificante de los virus*: el contagio; mientras que ahora, en la sala B, se trata de la dimensión contacto/contagio, real y virtual, con la imagen. Dicho en otras palabras, en ambos espacios, no sólo expone al espectador a ese contacto con las imágenes, sino que lo involucra en una relación. Lo enfrenta a una rostrificación, a una relación con el Otro.

“Mirar cara a cara el rostro del Otro. El rostro es más que la cara, es cualquier indicio en el Otro que lo muestra en tanto Yo, es siempre primera persona.”
(Ternavasio, 1998, p: 26)

Así, un primer plano de la violencia (sala A) se torna insoportable, pues, Violencia, *nos* mira directamente a los ojos. Mirada, ésta, difícil de sostener. No se debe olvidar que por efecto de la animación digital operada en las imágenes no se alcanza a determinar con claridad el estado animado-inanimado de éstas, lo que

redunda en las miradas que nos devuelven los monitores. Este encuentro y confrontación se vuelve insostenible porque la violencia *nos* habla en primera persona, *nos* habla sin rodeos de sí misma.

Así, “estas” imágenes que circulan desordenadamente en “este” espacio esgrimen virtuosamente su cuota de saber y de poder, y con certera estocada *nos* paralizan, *nos* hieren. Nos afectan.

Al mismo tiempo un confuso murmullo se disemina por todo el espacio y desde un lugar, que en principio no se puede precisar, una voz nos llama. *Acercate. Tocame.* Se advierte, pues, que el sonido viene desde atrás y es así que uno acude atento e intrigado al encuentro. Una voz en *off* y una pantalla en blanco solicitan la presencia. Alguien se atreve a tocar(la). Una imagen se presenta y al momento que se retira la mano, vuelve, indefectiblemente, a la misma blanca soledad.

Acercate. Tocame. Ante tanta insistencia y persuasión, una vez más, el espectador hace llegar la mano a la pantalla y ahí se percata que la única manera de mantener el contacto es, precisamente, por medio del tacto, de la proximidad y, *touché!!* una estocada, un toque, una herida... otra afección. Un rostro, que nos habla; una sangre que brilla, que no es nuestra sangre y una sombra que recorta una imagen, que no es sólo una imagen. ¿Cómo no sentirse tocado? ¿Involucrado? ¿Afectado?

Aldo Ternavasio en esta obra logra llevar al límite la cuestión del Otro en nuestra relación con la imágenes (sala A), pero al mismo tiempo retoma el problema cuando opera estratégicamente sobre la superficie de la *touch screen* (pantalla sensible al tacto), sala B. Aquí, ahora, se trata menos de tocar las imágenes acristaladas que de cómo éstas nos tocan.

“También, de esta manera, el espectador va perdiendo su segura distancia de observador neutral para quedar atrapado en un *Real* perceptual igual de inconsistente como el del violento espacio mediático surgido del *fin de la alteridad*”. (Ternavasio, ídem, p: 14)

Ahora bien, todo lo que acontece en esta sala lo hay que entenderlo como una enunciación subversiva. ¿Pero qué subvierte? Subvierte nuestra relación con las imágenes.

Analizaré a continuación, muy acotadamente, la estructura semionarrativa del hacer persuasivo de esta manipulación en el programa narrativo (PN) propuesto por Ternavasio. Esta estructura de análisis recorta en parte el extenso estudio que realiza Jean-Marie Floch³⁸ cuando hace un análisis semiótico de un texto fotográfico.

El saber manipulador –dice Floch– ejerce un saber (saber-ser) sobre los valores del mundo del destinatario manipulado. Se trata de un saber-hacer ya que logra transformar a un destinatario en sujeto manipulado de un programa parcial de su propia búsqueda. Es un saber pragmático en tanto el manipulador utiliza u organiza las relaciones entre los distintos objetos propuestos al destinatario (sensor de presencia, imágenes proyectadas e imagen en pantalla sensible al tacto) haciéndolos contradictorios o compatibles (poder tocar/poder no tocar/ no poder no tocar/ no poder tocar/); y es también saber sintagmático: el manipulado no puede no ejecutar el programa propuesto por tener que ejecutar algún otro aceptado por él con anterioridad. En “*Infinita proximidad...*” se trata, en definitiva, de instalar a un sujeto espectador en un lugar, entendiendo lugar como lo entiende la antropología: como espacio practicado.

1) Primera manipulación: /hacer-decir/ , /hacer-escuchar/ y /hacer-acercarse/

Las máquinas que producen y reproducen imágenes (analógicas y digitales) son máquinas semióticas dedicadas prioritariamente a tareas de representación; y en tanto máquinas, tienen una productividad programada, la tarea innovadora de un artista radica en ir en contra de esa productividad programada (programada a *priori* por un ingeniero).

³⁸ Floch, Jean Marie “La iconicidad: exposición de una enunciación manipulatoria”, en ‘Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual’ México, Siglo XXI, 1994

Ahora bien, uno podría decir que la máquina puede emitir sonidos y puede hablar (del latín coloquial *fabulari*, fábula: conversación o relato), y cuando Ternavasio la programa para hacer-decir /Acercate/ Tocame/ lo hace con la finalidad de incitar al espectador a que se acerque al segundo espacio y toque algo: la pantalla. Pero, para que cumpla el plan, antes tuvo que hacerse-escuchar.

El primer paso en este análisis (que vuelvo a insistir, es bastante acotado) será justificar que /oir/ puede ser definido como hacer, para demostrar luego la oposición /oir/ vs. /escuchar/.

Oír: viene del latín *audire*, y significa percibir con el oído.

Escuchar: viene del latín *auscultare*, y significa prestar atención para oír³⁹.

El sujeto de /escuchar/ (yo escucho) es un sujeto semiótico y no únicamente un sujeto sintáctico. Escuchar (así como /mirar/ en oposición a /ver/) es *un enunciado de hacer* opuesto a un hacer cognitivo transitivo como hacer-oir. Dice Floch

“El estudio semántico de /mirar/ permite añadir que se trata de un hacer cognitivo y que representa, junto con /escuchar/, por ejemplo, una clase particular de hacer cognitivo: los hacer perceptivos. Así, /mirar/ provendría de lo cognoscitivo visualizado”. (Floch, ídem, p.: 45)

A partir de estas puntuaciones analizaré la estructura inicial y final de la manipulación.

Si escuchar o mirar ha sido definido como un programa narrativo -dice Floch- hacer escuchar será considerado y estudiado por la semiótica como una manipulación: *un hacer-hacer*.

El objeto-saber de esa comunicación lo constituye el saber transmitido al destinatario apoyándose en el deseo del destinador de ver realizado en el

³⁹ Todas la definiciones etimológicas están tomadas del “Breve diccionario etimológico de la lengua española”, Gómez Silva; y la definiciones pertinentes a la Teoría de la enunciación provienen del texto de Floch

espectador el programa que le ha asignado. Es decir, Ternavasio ha programado la siguiente primera secuencia: una voz que *llama* al espectador, un espectador que *entra* al recinto (sala B), un sensor que *detecta* esa presencia y por ello *transmite* al proyector una señal para que *proyecte* una imagen sobre el espectador. Se puede inferir que le ha asignado el siguiente programa: en la situación inicial *escuchar* y en la situación final *acercarse*, y así se podría justificar una itinerancia o recorrido pautado *a priori* por el destinador.

Cabe aclarar que nuestro hacer interpretativo, el que nos permite el análisis de la estructura narrativa de esta manipulación, descansa en el conocimiento del contexto discursivo.

2) Segunda manipulación: /hacer-mirar/ y /hacer-tocar /

Ya he apuntado, respecto de /oír/ vs. /escuchar/, que el primero era un hacer y el segundo un hacer-hacer o sea una manipulación. En la comparación ya incluí la oposición /ver/ vs. /mirar/ y por extensión lo aplicaré ahora a tocar, en tanto *enunciado de hacer*, opuesto, a un hacer cognitivo hacer-aprehender. Y se puede decir que también pertenece a los hacer perceptivos.

Aprehender: del latín *ad*: a, hacia, + *prehendere*: asir, y significa asir mentalmente.
Tocar: del latín vulgar *toccare*, y significa poner en contacto, hacer contacto directamente, percibir por el tacto.

Así, /tocar/ provendría de lo cognoscitivo tactualizado.

Ahora bien, analizaré la segunda secuencia programada por el destinador teniendo en cuenta que el espectador no es un espectador ex - ergonal pues está dentro de la obra. La voz sigue *incitando* al espectador para que éste *toque* la pantalla (Tocame. Acercate, tocame); si *apoya* la mano sobre la pantalla (sensible al tacto) *aparece* el primer plano de un rostro que comienza a hablar; si *aleja* la mano el rostro *desaparece*, la pantalla vuelve a blanco.

Diré entonces que en la situación inicial le ha signado, a la máquina, el programa de hablar, y al espectador-destinador, el programa de tocar o no tocar. Si no toca, el mensaje se interrumpe; si toca, se establece (por percepción háptica) una relación dialógica entre el destinatario y la imagen: literalmente toca la imagen, toca el vidrio/toca el video; que es, asimismo, el dispositivo de enunciación de la imagen videográfica. El programa narrativo trazado tiende a involucrar al espectador, por medio de estos desvíos, en una paradoja que tensa los términos de una imposibilidad: infinita y próxima alteridad de la imagen; y organiza esto de tal suerte que al volver de la sala B a la sala A el espectador tiene, ahora, otra forma de relacionarse con las imágenes de A.

Para concluir. Una instalación puede definirse por tres notas características: propone una singularidad en una situación espacial; define un lugar de sentido y pone énfasis en el contenido perceptual del espacio designado. La novedad del caso que acabo de analizar (videoinstalación interactiva) radica en que Ternavasio interviene un espacio real por medio de un dispositivo interactivo, ampliando el sentido de lo que él ya designaba para la videoinstalación: *“un cruce témporoespacial dentro de una lógica no ya de la representación sino de la repetición”*.⁴⁰

Ternavasio instituye un código: hace que las reglas o las relaciones establecidas por las reglas del comportamiento, se rompan.

Un análisis, dice Eco, está destinado a profundizarse de lectura en lectura, de ahí que el proceso interpretativo adquiere la forma de una *‘aproximación infinita’* (sic). Sólo esboqué en estas páginas una primera aproximación de las tantas posibles.

⁴⁰ Cfr Ternavasio, Aldo, “Infinita proximidad” en Revista Heterogénesis, Año VII, Nº 24, Junio/ Julio, Suecia, 1998