

Universidad Nacional del Arte
Taller Proyectual Nivel III Cátedra Molina
María Clara Barbieri
2020

Índice

- 1.** Introducción
 - 1.1. Objetivos y problemas
 - 1.2. Importancia de la investigación
 - 1.3. Estado de la cuestión
- 2.** Marco teórico
 - 2.1. Constelación conceptual
 - 2.1.1. Poder
 - 2.1.2. Normatividad
 - 2.1.3. Comunicación
 - 2.1.3.1. Panoptismo digital
 - 2.1.3.2. Lenguaje
 - 2.1.4. Exclusión
 - 2.2. Kit de herramientas interestelares
 - 2.2.1. Postproducción
 - 2.2.2. Palabra e Imagen
 - 2.2.3. Obra de cruce
- 3.** Marco Referencial
- 4.** Producción
 - 4.1. Sin repetir y sin soplar
 - 4.2. Paisajes Situacionistas
 - 4.3. 0°0'0''
 - 4.4. Tiempos de covid19
 - 4.5. Tráfico de cuerpos
- 5.** Árbol de proyección
- 6.** Conclusiones
- 7.** Bibliografía

1. Introducción

Al otro lado de la calle, hacia abajo, las casas se erguían con sus lisas fachadas. ¿Qué había dicho Clarisse una tarde? «Nada de porches delanteros. Mi tío dice que antes solía haberlos. Y la gente, a veces, se sentaba por las noches en ellos, charlando cuando así lo deseaba, meciéndose y guardando silencio cuando no quería hablar. Otras veces permanecían allí sentados, meditando sobre las cosas. Mi tío dice que los arquitectos prescindieron de los porches frontales porque estéticamente no resultaban. Pero mi tío asegura que éste fue sólo un pretexto. El verdadero motivo, el motivo oculto, pudiera ser que no querían que la gente se sentara de esta manera, sin hacer nada, meciéndose y hablando. Éste era el aspecto malo de la vida social. La gente hablaba demasiado. Y tenía tiempo para pensar. Entonces, eliminaron los porches.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*

¿Podemos circunscribir en una zona o lugar determinado a aquella fuerza que nos coacciona? ¿Podemos delimitar el campo de acción de las fuerzas que ordenan nuestra praxis en movimientos sistematizados al servicio de un engranaje mayor? ¿Es posible ponerle nombre a aquel poder que se ejerce continuamente sobre los cuerpos resquebrajándose hasta convertirlos en un engranaje más de su yugo?

La invisibilidad que adquirieron los mecanismos de poder en nuestra actualidad, son altamente beneficiosos y eficaces. Ya no hay victimarios a los que acusar, simplemente acontecidos sistematizados que fluyen naturalmente por un continuo torrente. Si bien es de común conocimiento que todo sistema contiene sus propias fisuras o su propio germen de confutación, los esquemas empleados por el poder para legitimarse, reproducirse y seguir sosteniendo su posición privilegiada, alcanzan tal grado de abstracción que resulta imposible visualizar una estrategia de descentralización. Al sistematizar los engranajes de toda su maquinaria instauraron un funcionamiento regular sin recesos, una gran bola de nieve que se acrecienta y arrastra todo lo que encuentra en su camino.

Quizás, su único germen de destrucción radica en que su sostenimiento depende exclusivamente de todas esas fichas de juego, que como tales, han recibido un claro instructivo de comportamiento que obedecen. Pero, ¿qué pasaría si dichas fichas descubrieran que tienen más movimientos de los que les fueron otorgados? ¿Qué pasaría si de pronto vieran que están dentro de un juego y que pueden salir de él? ¿Qué, si descubrieran que aquellos desplazamientos que ejecutan no son voluntarios sino más bien un tráfico inducido sutilmente que creen propio de su voluntad?

Este trabajo busca circunscribir los actuales mecanismos de la feroz maquinaria del poder, en especial, aquellas maniobras que efectúa de modo más refinado e imperceptible. Si bien el poder está ontológicamente ligado al ser, propongo aquí señalar los momentos en los que acontece cotidianamente: instantes en los que somos sujetos sujetados, sujetos pensados, sujetos mecanografiados. Lo que busca este trabajo no es delimitar una zona exclusiva en la que las fuerzas de poder se ejercen, es decir, un nicho de poder determinado, sino por el contrario, resaltar la modalidad que asumen dichas fuerzas y los instrumentos de los que se apropia para consumarse. Temática que interpela, guía y motiva la presente producción artística.

1.1. Objetivos y problemas

El tema del presente escrito gira en torno al rol del arte como práctica de construcción de sentido en tanto experiencia capaz de resignificar la realidad y presentar nuevos horizontes frente a los discursos hegemónicos corrientes. Es desde la práctica artística y a través de las piezas aquí seleccionadas, que propongo nuevas instancias para cuestionar y repensar paradigmas socialmente naturalizados que responden a pautas culturales dominantes. A través de metáforas plásticas concretas busco examinar los comandos desde los que se regulan ciertas prácticas, costumbres, hábitos y afectos.

La investigación se estructura a partir de textos bibliográficos, análisis de obras e investigaciones que realizo previo a la concreción de las piezas. Siendo el arte una esfera de conocimiento que produce subjetividades y no se limita a la mera contemplación estética y/o consumo, planteo como hipótesis de esta investigación, que el arte permite deconstruir un orden asimétrico de relaciones y presenta nuevos horizontes simbólicos sobre los que forjar otras formas de subjetividad que se alejan de la coacción sistémica y proponen una emancipación política.

1.2. Importancia de la investigación

El corpus de obra seleccionado para la presente investigación presenta la singularidad de corresponder a lo que se denomina obra de cruce y posproducción. En este sentido, se trata de un aporte novedoso en tanto categorías que expande los límites de las disciplinas artísticas tradicionales.

La elasticidad propia de las obras de cruce se da justamente gracias a la convivencia de múltiples lenguajes en una misma unidad. La alternancia del lenguaje verbal y el no verbal se presenta desde el inicio del proceso creativo de las obras aquí analizadas permitiendo que estas sean flexibles y moduladas desde el momento de su gestación. Marca de una contemporaneidad ineludible. Como pliegues de una tela cada doblez es un elemento básico del lenguaje (visual, sonoro, corporal, verbal, etc) que dota a la obra de cruce de un código particular. Por otra parte, la utilización de formas y productos culturales ya elaborados como materia fundante de los trabajos, resultan claves para romper con la tradicional concepción de genio creador, aura y originalidad. En una época de agotamientos, reprogramar formas más que crearlas, propone relecturas sobre lo unilateralmente dado.

Desde esta perspectiva, el análisis de las piezas resulta un aporte significativo para el campo artístico en tanto invita a pensar en las limitaciones de las categorías tradicionales y la flexibilidad que presentan los nuevos modos de producción.

1.2. Estado de la cuestión.

El abordaje de las piezas presentes en la investigación conlleva una complejidad acorde al discurso simbólico que las caracteriza. Reconocer los conceptos que se ponen en cuestión y cómo se conjugan resulta tan significativo como contextualizar la producción. Para ello, resulta pertinente el relevamiento bibliográfico de las temáticas sobre las que giran

las obras y un abordaje desde el discurso visual que pueda desmenuzar el uso de un lenguaje específico: no sólo el relativo a las artes visuales sino también un lenguaje híbrido que va cruzándose con otros campos de conocimiento.

El presente trabajo se centra en algunos conceptos que comparten nodos y presentan continuidades conceptuales: poder, normatividad y comunicación son los pilares sobre los que se despliega la producción que más tarde será analizada.

La noción de poder desarrollada por Michel Foucault (FOUCAULT 1975) en la genealogía que hace sobre las formas de castigo desde el medioevo hasta la modernidad es guía principal de la red conceptual sobre la que se mueve la producción artística seleccionada. El autor se encarga de analizar las formas en las que el poder se ejerce y cómo este normativiza cuerpos y conductas a través de ciertos mecanismos coercitivos que se reiteran principalmente en todas las instituciones sociales. Foucault se esfuerza por explicar cómo es que la fórmula de poder se instala en la imaginación de los sujetos para automatizar conductas y favorecer prácticas productivas y rentables para el sistema. Para explicar este disciplinamiento tan severo introduce la idea de un panóptico: estructura carcelaria en la que los presos creen estar siendo observados constantemente. La vigilancia extrema garantiza el buen ejercicio de una sociedad disciplinaria. Los individuos, al creer que están siendo observados, autoregulan su conducta de acuerdo a las máximas estipuladas en el sistema social. Respecto al poder, Foucault no hace una definición del concepto, sino más bien, señala la modalidad que éste asume y una de ella es a través de la norma. La norma es el instructivo que guía la buena conducta y nivela a la sociedad hasta reducirla en un conjunto amorfo de individuos.

En la misma línea de lo planteado también la comunicación es una de las modalidades en las que el poder se manifiesta y disemina el establecimiento de estas normas. En relación a la comunicación como herramienta de dominación de masas y al lenguaje como el crisol más sutil de la ideología, el Grupo autónomo afrika (BLISSET Y CRUNZELS 2000) afirma que la comunicación como arma de combate debe comprenderse dentro de la gramática cultural: sistema de reglas y roles sociales que pretenden ser asimilados como pautas naturales dadas a priori. Para comprender esta gramática es necesario conocer sus reglas semánticas e introducir sutiles disonancias en esos códigos comunicacionales con el fin de desenmascarar el pretendido orden gramatical y evidenciar que el orden es una construcción cultural. En esta misma línea, Valentín Nikoláievich Volóshinov también comprende a la comunicación y al lenguaje dentro de un entramado cultural y social. La palabra es para Volóshinov el signo ideológico por excelencia. En él, se ponen en funcionamiento todas las transformaciones sociales presentes, incluso aquellas que aún no se constituyeron como ideología. El signo es para el autor *la arena de luchas de clase*. Cada clase lo acentúa de una manera diferente y le imprime una valoración determinada y a través de ellos expresa su interés de clase. (VOLOSHINOV 1929)

Pensar en el rol de los mass media como nicho privilegiado desde el que se comandan sentires y fabrican subjetividades, Guy Debord invita a pensar en los efectos que la inmediatez y los eventos ficcionales tiene sobre la sociedad de masas. (DEBORD 1967) El autor afirma que las masas sedientas de imágenes transformaron la vida social en mero espectáculo. Los hombres se relacionan mediante la imagen que de sí mismos construyen y sus vínculos sociales están mediados a través de estas imágenes. Esta radical transformación torna la vida en un continuo simulacro en que el

“parecer” es la moneda de cambio de todo nexo social. Para el autor la creación de pseudoeventos y la ficcionalización de la vida intervienen en la construcción identitaria de los antiguos espectadores. En esta misma línea también Boris Groys se pregunta por el lugar que los antiguos espectadores tienen ahora como partes de un circuito comunicacional expandido. Los viejos consumidores pasivos ahora convertidos en usuarios activos que intervienen y producen contenido dentro del aparato comunicacional tienen una responsabilidad ética, política y estética. Construyen una identidad virtual desde la que juegan fichas en el engranaje mediático. (GROYS 2014)

Federic Jameson también estudia al sujeto en el contexto de un capitalismo avanzado y refiere a la pérdida de la subjetividad centrada como proceso en el que los sujetos alienados del alto modernismo se constituyen en nuevos sujetos fragmentados. La muerte del sujeto, abordada desde el posmodernismo, no debe entenderse literalmente. Se trata de un tránsito de la concepción cartesiana del hombre hacia una nueva concepción en la que el sujeto se presenta como un producto histórico y cultural: sujetos que son fabricados, cuerpos que son pensados e introducidos en la gramática del capitalismo avanzado como meras mercancías.

Indagando en el rol de los espectadores y el lugar de participación que tienen en la interacción mediática, el trabajo que hace Byung Chul Han va de la mano con el panóptico foucaultiano. Byung Chul (BYUNG CHUL 2013) analiza las directrices de una sociedad que, bajo los efectos de un régimen de visibilidad permanente, pretende transparencia y fiabilidad. La sociedad transparente que todo lo deja de ver es también la sociedad de la norma, la sociedad que no permite arrugas y heterogeneidad.

En relación a la política como término que se reitera en este trabajo tomaremos el estudio de Jacques Rancière como referencia. Para el autor lo político es el encuentro de dos fuerzas siendo una de ellas la que irrumpe en escena para generar un trastoque del orden dado hasta el momento (RANCIERE 2004) El autor estudia lo político como un momento de quiebre del status quo vigente y una instancia de desidentificación de alguna de las partes con ese ordenamiento inicial.

A la hora de pensar en el lenguaje inherente a las obras que se analizarán en la presente investigación, resulta pertinente hacer referencia a la relación que existe entre el objeto artístico y la palabra escrita. Para ello Javier Abad Molina se pregunta por el tiempo de lectura y las interpretaciones que evoca cada uno de estos lenguajes. (ABAD MOLINA 2012) Para el autor, la evocación que las imágenes presentan es múltiple y es por ello que la palabra viene a anclar los diversos significados en un camino más claro. Del mismo modo sucede con la palabra: cuando esta presenta múltiples y variadas alternativas discursivas, la imagen aparece para empujar al espectador hacia la línea interpretativa original. Por ello, el entrecruce “palabra-imagen” posibilita estrategias de anclaje del contenido, de comprensión e interpretación, reforzando el contenido desde los códigos disímiles que presenta cada lenguaje en particular. En esta misma línea también Mario Boido (BOIDO 2013), hace un abordaje crítico y reflexivo en torno a la relación “palabra/imagen” en la cultura visual latinoamericana. Ontológicamente diferentes, cada una pertenece a un mundo epistemológico diferente que abre distintos modos de articular el conocimiento. Cuando estos dos mundos no comparten el mismo espacio físico, Boido afirma que se encuentran contenidos uno dentro del otro. Pues las palabras evocan imágenes y las imágenes evocan

palabras. Pero cuando aparecen, en una obra artística, uno al lado del otro palabra e imagen, demarcan las propias limitaciones que las separa y diferencia: la imagen es irreductible para la palabra, así como el texto es irreductible para la imagen. Y esta incompletud entre ambos sistemas de representación supone la necesidad de complementarse. Allí donde se encuentran, se rebasan los límites de cada sistema. Por ello, la palabra viene a señalar lo que la imagen no puede, y la imagen viene a expresar lo que la palabra de igual modo no puede referir. Para pensar en la complejidad y paradoja de estos dos mundos epistemológicos, Boido plantea acercarse a este entramado desde una “transposición interartística”.

Coincidiendo con la teoría de estos autores de que palabra e imagen comunican, Michel Foucault, (FOUCAULT 1970) realiza un análisis de la relación entre la palabra escrita y la imagen, indagando con profundidad en su forma de vincularse en los caligramas. Afirma que estos tienden a compensar el alfabeto en tanto el discurso habla en el interior de la imagen y dice lo que en sí representa. Los caligramas para Foucault no sólo alfabetizan la imagen sino que también se aprovechan de la riqueza inherente a cada uno de estos dos lenguajes: el de la palabra y el de la imagen. *Se destacan por* atrapar las cosas bajo su doble entrada, como imagen o como texto, garantizan esa captura que por sí solo el discurso o el dibujo no puede.

A la hora de pensar la obra de arte en el marco de una avalancha informativa y una cultura globalizada en la que la brecha entre consumidores/productores es cada vez más fina, Nicolás Bourriard (BOURRIAUD 2007) piensa el arte de la postproducción como aquel que no trabaja sobre materiales en bruto, sino sobre productos, obras, imágenes y discursos previamente producidos. En el actual mundo de lo prefabricado, los artistas de la postproducción más que componer formas las reprograman: mediante la apropiación, manipulación y resignificación, proponen lecturas originales sobre el stock de datos obtenidos encausándolos en nuevos contextos. Este tipo particular de arte pone en jaque el estatuto tradicional de obra de arte en tanto las obras emergen como parte de una colaboración y logran acortar la establecida distancia entre consumidores y productores. Dentro de esta cultura del uso, los artistas adoptan una doble faceta que va desde el consumo pasivo al uso activo de las formas.

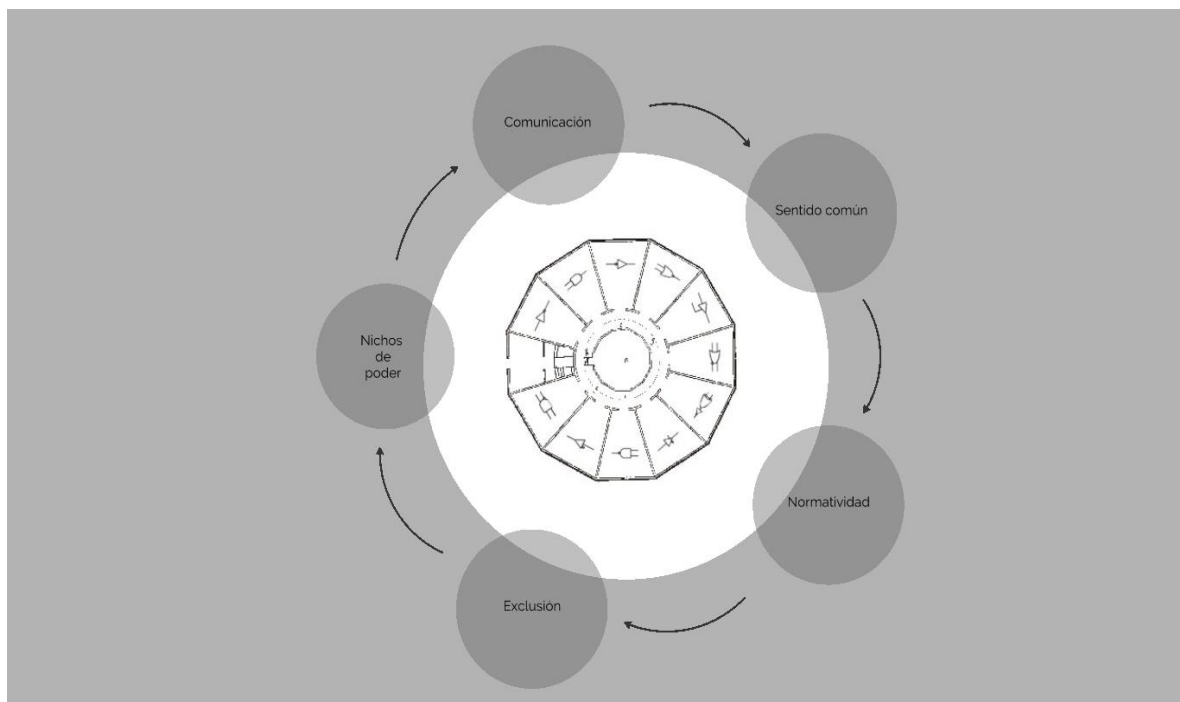
Graciela Marotta (MAROTTA 2011) plantea una nueva forma de comprender las hibridaciones y combinaciones de los actuales procesos de producción. Herencia de las vanguardias, la producción contemporánea presenta modulaciones en sus elementos básicos dejando de lado la pureza de su lenguaje constitutivo. Las obras que cruzan lenguajes presentan una temporalidad múltiple y arrastran la especificidad de cada uno de los lenguajes que las atraviesan a los dispositivos de exhibición y circulación de las mismas.

2. Marco Teórico

Mi cuerpo de obra está atravesado por una constelación de conceptos que se entrelazan e imbrican de diversos modos: nichos de poder, estrategias de dominación, disciplinamiento y normatividad son algunos de los ejes que articulan mi producción. Rastreo los lugares inesperados en los que se desarrollan y, tomo de esas matrices elementos que esconden fuertes connotaciones ideológicas. Acontecimientos cotidianos son los frecuentes disparadores que me interpelan y señalan que detrás de cada palabra pronunciada, de cada objeto familiar, de cada acto rutinario y de cada saber construido, el yugo maniobra.

A modo de constelación, estos conceptos se entrelazan y concatenan generando un amplio discurso del cual cada vez surgen más vasos comunicantes. Se trata de una compleja red, puesto que los conceptos seleccionados poseen un amplio marco discursivo; una extensa genealogía, y pueden ser abordados desde múltiples ángulos. Para ello me dispuse a trabajar cada uno de estos cinco conceptos desde la perspectiva de autores afines a mi posicionamiento ideológico.

A continuación, desarrollaré qué entiendo por cada uno de estos vocablos, a qué me remito cuando los empleo, cómo se articulan mutuamente y qué connotaciones adquieren en mi producción. A su vez, de ellos se desprenden otros conceptos subsidiarios que también serán abordados.



Tercera paleta conceptual. Versión digital

La imagen central es un fotomontaje realizado a partir de la conjunción de dos elementos significantes de mi constelación conceptual: un plano cenital de un panóptico con sus diferentes pabellones y once compuertas lógicas. La yuxtaposición de ambos hace referencia al modo en que actualmente se ejerce control sobre los cuerpos y se los normativiza la sociedad tecno estética propone nuevos formatos de control y regímenes de vigilancia digital

2.1 Constelación conceptual

2.1.1. Poder

Como afirma Michel Foucault, el poder no es un objeto u ente externo al individuo el cual uno decide tomar, hacer uso de o simplemente ceder. Sino que se trata, más bien, de una relación de fuerzas presente en todo nexo social. Todo sujeto se encuentra atravesado por múltiples relaciones de poder y es por ello que el poder no puede ser localizado ni subordinado a alguna estructura, Ya sea económica, política, institucional o de otra índole, pues se encuentra inmiscuido en todas las relaciones sociales existentes. Y es en esta compleja urdimbre en la que el poder produce activamente verdades, saberes, realidades, discursos y hasta sujetos.

El autor lleva a cabo toda una genealogía del arte de castigar: partiendo del espectáculo público punitivo de la edad media, pasando por un rotundo cambio en la legalidad de las penas que se empieza a perfilar desde comienzo del siglo XIX, hasta llegar al actual sistema penitenciario que se extiende hasta nuestros días. Utiliza la idea del panóptico, arquitectura carcelaria ideada por Bentham que permitía observar a los reclusos de manera continua desde una torre central, para aludir metafórica y a veces literalmente, a una sociedad en la que cada vez más los individuos se encuentran altamente expuestos a una constante observación como forma de generar coerción social o como él llama la *ortopedia social*.

Desde la modernidad, el poder ya no actúa castigando los cuerpos, sino que se dispone a actuar sobre el alma de los individuos a partir de toda una serie de sutiles maniobras, ejercicios y prácticas, con las que logra normalizar y homogeneizar al colectivo social. Los mecanismos que antiguamente utilizaba el poder para corregir a quienes delinquían, suponen ahora nuevas tecnologías que permitan un control más minucioso, eficiente y de rápida reproducción acorde a la nueva realidad política, económica y social de la modernidad. Ya no se trata de corregir al vagabundo, al enfermo, al loco o al niño, sino de esparcir estos mecanismos de control sobre toda la masa. La vigilancia y la disciplina, como prácticas normalizadoras, resultaron ser las herramientas más eficientes -en términos de productividad- para llevar a cabo dicho control y convertir a la masa en una multiplicidad ordenada; para generar coerción y convertir a los individuos en cuerpos económicamente rentables y políticamente dóciles. Así, aquel poder que podía circunscribirse en la figura del soberano, ahora comienza a invisibilizarse y, cuánto más difícil de delimitar se vuelve, más eficiente es su ejercicio:

“El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por eso el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez y para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano” (FOUCAULT, 1975; 235)

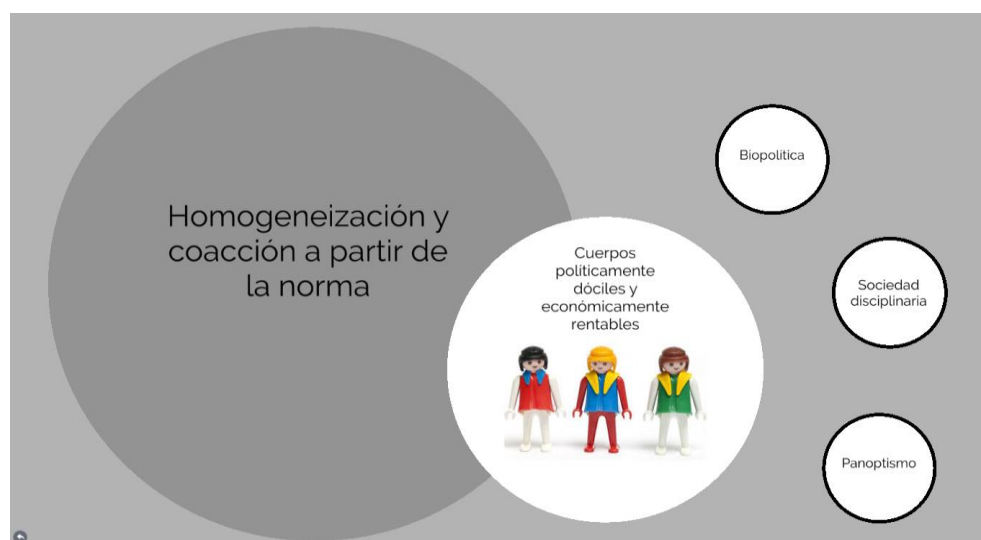
Podríamos entonces preguntarnos cómo es posible circunscribir esta fuerza si se encuentra inmersa en toda nuestra estructura y, hasta incluso, en nosotros mismos y nuestros pequeños rituales cotidianos. Es cierto que es posible rastrear ciertos nichos de poder en puntuales figuras públicas, en cadenas internacionales de conocido renombre o mismo en la autoridad de mayor jerarquía en cualquier tipo de institución. Pero las zonas de mayor amenaza son aquellas en las que el poder se vuelve imperceptible. Y he aquí el punto a destacar. Puesto que el poder se torna incorpóreo y escapa todo combate físico, e intentar etiquetarlo y ubicarlo de una vez por todas no sería la estrategia más acertada. Por ello mismo, este trabajo busca señalar la modalidad en la que se esparce y ejerce el poder y no tanto los lugares exactos por los que corre.

2.1.2. Normatividad

Retomando la línea de pensamiento foucaultiana y su genealogía del poder, éste ya no actúa por represión. Actúa por medio de la normalización: no se limita al castigo o la prohibición, sino que ahora se dispone a administrar y gestionar la vida con el establecimiento de normas. Y lo hace mediante una serie de prácticas de control y vigilancia sobre los cuerpos vivos que son coaccionados. La sociedad de la norma toma la vida de los individuos y del colectivo y las convierte en objeto utilizable y en objeto de análisis. Necesita para ello esparcirse cuantitativamente de manera rentable y productiva. Es decir, automatizar sus medios.

“En cuanto al poder disciplinario, se ejerce haciéndose invisible, por el contrario, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio. En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos. El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene sometido al individuo disciplinario” (FOUCAULT, 1975; 218)

Pues son ahora los mismos individuos sometidos al control y la observación, los que ponen en funcionamiento todo el engranaje de la maquinaria del poder disciplinario al ser blanco de observación permanente en ese esquema panóptico. Pero, para garantizar el buen ejercicio de una sociedad disciplinaria, es necesario que los individuos sepan que están siendo observados de modo tal que ejerzan sobre sí mismos las pautas de autocontrol y docilidad.



La norma regula nuestros comportamientos, nuestros pensamientos e incluso nuestra interioridad subjetiva. Se trata de una tecnología individualizante que busca escrutar sujetos en vistas a anatomizarlos a favor del sistema. Es decir, la vigilancia externa se reduce a un nivel atómico: cada individuo particular de la masa acata la norma impuesta y exige que su vecino también lo haga. Así, la vida es invadida y gestionada desde cada átomo humano que responde a la feroz maquinaria del biopoder.

Existen sin lugar a dudas una múltiple red de dispositivos que se encargan de impartir esta normatividad. Entre ellos podemos mencionar a escuelas, fábricas, hospitales, el aparato jurídico, la familia, el sistema penitenciario, la iglesia, los espacios públicos y su distribución física, los *mass media*, internet y las redes -entre otros-. Desde estos espacios se establecen los parámetros de normalidad, sancionando y prescribiendo comportamientos. Los medios para realizarlo son de lo más variado. Algunos mecanismos empleados son similares y fácilmente identificables y algunos otros se encuentran más difuminados. Pero podemos rastrear algunos patrones repetitivos que se utilizan para controlar y coaccionar a la masa. Estos artilugios se utilizan para pautar rutinas, controlar el tiempo, medir la efectividad de los individuos que se someten a la norma. Timbres que indican el comienzo y la finalización de una actividad; listas en las que se registra el presentismo; planillas en las que se evalúa el rendimiento; testeos de conducta y productividad; sistemas de calificación; disposición calculada de los espacios físicos para que haya o no posibilidad de esparcimiento, ocio u distracción; sistemas de identificación de roles jerárquicos de acuerdo al uso de los espacios físicos o vestimenta.

Mediante alguno de estos tantos recursos, los individuos saben que su accionar responde a ciertas reglas normativas. Gracias a su repetición y severidad, interiorizan lo que normativamente es correcto o incorrecto. Actúan, por consiguiente, de manera natural, alineándose con lo que conductualmente se espera de ellos.

2.1.3. Comunicación

El término a abordar inmensamente abarcativo. De todas las aristas que este tópico presenta, la que particularmente me interesa resaltar, es la dimensión política que cobra cuando la comunicación es utilizada estratégicamente para sostener el status quo desde los mass media. Desde esta perspectiva será preciso también definir qué entiendo por dimensión política y como se juega ésta desde los aparatos comunicacionales.

El gran desarrollo tecnológico alcanzado en las últimas décadas, colabora que los mass-media se convirtieran en una de las armas preferidas que utiliza el poder a su favor. Los mass-media ocupan un lugar privilegiado en lo que a la distribución de verdades concierne. Lograron crear grandes monopolios del saber, generando coerción social y pseudoeventos ficcionales. Consiguieron, sin más, espectacularizar el mundo en el que vivimos convirtiéndolo en mero simulacro.

Dada la extendida mediatización que ha alcanzado nuestra praxis y el espectacular flujo comunicacional, los mass-media se convirtieron en los dispositivos preferidos de la sociedad de la norma. Estos canales funcionan como el comando privilegiado desde el cual se regulan, entre otras cosas, costumbres, prácticas, hábitos y afectos. Los actuales medios de

comunicación estructuran el terreno social y presentan lógicas “adecuadas” y de “sentido común”. Se podría decir que mediante el caudal de información que lanzan al medio logran sancionar y prescribir comportamientos “normales” que comienzan a expandirse cual metástasis por todo el cuerpo social. Muchas de estas verdades que ponen a circular de forma masiva, son verdades tergiversadas o hechos ficcionales utilizados para ir creando escenarios alternativos en pos de su propio beneficio. La posverdad organiza sentires comunes y, al mismo tiempo, los sujetos reafirman y reproducen estos sentires en su quehacer cotidiano y en su propia interacción mediática. En este sentido, no podemos aquí pasar por alto la estrecha relación que el poder teje con el saber: el poder encuentra en el conocimiento su principal aliado no sólo para justificarse sino también para normalizar sus intereses y cobrar el penal a su favor.

Pero la frenética interacción mediática modificó la manera en que circula la información y la asimilamos. Lo que antes eran viejos espectadores que consumían contenido pasivamente, son ahora productores activos dentro de la gran urdimbre comunicacional. Guy Debord (1967) analiza la sociedad moderna de su época bajo los efectos de la imagen y, en este sentido afirma que la vida social fue sustituida enteramente por el espectáculo. Espectáculo entendido como una forma de fetichizar el mundo tecno-estéticamente. Para Debord la vida se torna en un continuo simulacro cibernético en el que los movimientos equivalen a meras transacciones comerciales. El fetiche de la mercancía alcanzaría su apogeo en la sociedad del espectáculo.

Los medios construyen circuitos de desinformación, privilegian el mundo de las apariencias y convierten a las masas en audiencias pasivas y manipulables. Esta es la dimensión política de la sociedad espectacular: estereotipos ficcionales y sucesos irreales que gobiernan a las masas. El mundo se representa a sí mismo como objeto consumible y así también el hombre comienza a mercantilizarse al construirse a sí mismo a través de imágenes consumibles. En este sentido, aquella forma de normatividad advierte en las redes una nueva potencialidad: el gran observatorio se juega con mayor ímpetu en la sociedad tecnoestética. Al compás de los avances técnicos y los nuevos dispositivos, los antiguos espectadores que solían caracterizarse por su pasividad, pasan a ocupar un lugar de suma significancia en la escena internacional. Éstos se construyen y diseñan -a sí mismos- creándose un rol público. Y no sólo producen imágenes, textos y vídeos, sino que interactúan en las discusiones políticas contemporáneas. Diseñarse, exhibirse y ser observado pasó a ser la actividad por excelencia de la cultura de masas. Incluso hay más personas interesadas en producir contenido que en consumir ese frenético stock informacional que circula por las plataformas online. En línea con los planteos del cineasta francés, también Boris Groys (2014), afirma que detrás de esos nuevos “yo” artificiales hay infinidad de intereses personales y privados que mueven a los sujetos a mercantilizarse como productos a ser visualmente consumidos

2.1.3.1. Panoptismo digital

Habiendo referido al panóptico como estructura carcelaria cuya disposición espacial establece la autodisciplina como normativa, retomo el concepto adaptándolo al contexto comunicacional de la hipervirtualidad. La vigilancia digital se configura sobre el viejo panóptico foucaultiano adhiriendo nuevos condimentos que hacen de este dispositivo una

potente herramienta de control masiva. El morador de este panóptico es vigilante y es vigilado. Es decir, es víctima y al mismo tiempo es ejecutor de ese mismo dispositivo: sube contenido online que es visto por otros usuarios y también observa y vigila el contenido que esos otros usuarios comparten. Comenta, opina, observa y vigila.

La era digital trajo consigo un marcado aumento de la exposición: todos los usuarios interactúan en las redes subiendo fotos y videos, usando sus cámaras para darse a conocer y compartir fragmentos de su realidad en el espacio virtual. Byung Chul Han (2012) afirma: “En la sociedad expuesta, cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición” (p.29). Esta hipervisibilidad exige que todo permanezca a la vista y demanda una transparencia extrema: en la era digital, lo oculto está prohibido y lo empañado es ilegítimo. Parecería que la imperiosa transparencia ofrece seguridad y claridad. Imágenes de fácil y rápida absorción. Información visualmente atractiva y de consumo inmediato.

Byung Chul da cuenta de este proceso en el que la elevada claridad y nitidez produce ahogo y paraliza. Pues ante la obsesión de hacerlo todo transparente se produce un hastío de lo igual y una coacción extrema. El autor define lo transparente como lo operacional, lo calculable y allanado. Lo transparente es el tiempo como disponibilidad continua. La sociedad transparente es la sociedad de lo igual. Es la eliminación de toda rugosidad y de toda alteridad.

El sistema transparente es violento en tanto coacciona y nivela a los individuos hasta convertirlos en elementos funcionales a su sistema: sistema positivo que no habilita vacíos de saber o lagunas en la visión. El sistema transparente no permite negatividad alguna. Está mal visto quien no enciende la cámara o no sube una foto a su feed. Pero “(...) transparencia y verdad no son idénticas” (p.23) admite Chul y justamente la hiperinformación es testimonio de la imprecisión y ausencia de verdad que este sistema positivo presenta. Sistema en el que las experiencias de los usuarios se convierten en materia prima beneficiosa para algunas empresas. El capitalismo industrial transformado en capitalismo avanzado derivó en un tercer capitalismo que -bajo los efectos de la digitalización- reclama las experiencias humanas privadas como materia prima a ser integrada al mercado. Nuestros cuerpos, nuestras voces, nuestras imágenes, nuestras casas, nuestra privacidad se tornan en objetos consumibles presentados en la gran góndola de Internet.

2.1.3.2. Lenguaje

Pensar el lenguaje como un contenedor ideológico y la ideología a través de los signos lingüísticos es en parte la propuesta que hace Volóshinov (1929) quien entiende que todo producto ideológico aparece como signo. Allí donde hay un signo hay ideología, y es de esta forma que todo lo ideológico posee una significación sgnica.

Para el autor, la realidad de los fenómenos ideológicos es la realidad de los signos sociales y estos están determinados no sólo por la comunicación semiótica sino también por el conjunto de las leyes económicas y sociales de un colectivo social de un momento o época dada.

Los signos, y con ellos los lingüísticos, tienen una existencia real determinada por la realidad en la que se gestan. Los signos tienen la capacidad de reflejar o refractar esa realidad, siéndole fiel o bien, distorsionándola. Hay por lo tanto en los signos acentos valorativos de corte ideológico. La palabra es para Volóshinov el signo ideológico por excelencia. En él, se ponen en funcionamiento todos los hilos ideológicos y transformaciones sociales, incluso aquellas que aún no se han constituido como ideología. El signo es para el autor la arena de luchas de clase. Cada clase lo acentúa de una manera diferente y le imprime una valoración determinada constituyéndose entonces en un signo multiacentual. Permanece vivo gracias al entrecruce de estos acentos de los diferentes colectivos semióticos. De hecho, la clase dominante busca adjudicarle a los signos un carácter monoacentual y eterno por encima de la lucha de clases. Pero un signo jamás puede ser escindido de su situación social puesto que degeneraría en mera alegoría.

2.1.4. Exclusión

¿Quiénes quedan fuera de la torta? Aquellos que no se atienen a la norma. Aquellos cuyo sentido común escasea. Aquellos que intervienen en los circuitos comunicacionales sin apegarse a lo que la sociedad espectacular pretende. Aquellos que son leídos como una amenaza para el sistema por no ser productivos, dóciles o rentables. Aquellos cuerpos que pueden llegar a trastocar el orden de la sociedad consensual. Aquellos: los otros, los diferentes, los subalternos.

Pero aquellos “otros” son igualmente útiles. Si bien son desplazados hacia los márgenes, hacia los bordes de la llamada “civilización”, no son erradicados. Hay en ellos una ventaja positiva: están allí para ser llamados “otros”; están allí para adjudicarles una identidad antagónica y condición de inferioridad; están allí porque cuando el “otro” puede ser llamado “otro”, los nichos de poder logran afirmarse en su lugar privilegiado. La constante necesidad de la hegemonía por representar a la periferia se debe a que es a partir de aquel otro en donde encuentra afirmarse. Por lo tanto, la exclusión forma parte de la sucesiva cadena de estrategias que utiliza el poder para consumarse. El otro excluido permite al poder justificar su centralidad en la escala de jerarquías.

El arquetipo normativo que descalifica modelos diferentes propone un modelo social de acuerdos identitarios ordenados. Aquellos cuerpos y voces que no son contados en el reparto sensible, necesitan ser apartados e identificados como un otro a excluir con el fin de neutralizar cualquier tipo de desacuerdo. La pregunta que aquí emerge entonces es cómo se va configurando el régimen de visibilidad de la alteridad, o bien, cómo se van configurando las identidades subalternas para que sean beneficiosas para el orden imperante.

Para ello, las propuestas de Jacques Rancière (2004) resultan bastante esclarecedoras. El autor define como “político” al encuentro de dos procesos heterogéneos. Por un lado, el primer proceso que viene a llamar como “la policía”, entendida como el gobierno que organiza el consentimiento de los hombres en comunidad. Por otro lado, el segundo proceso al que llama emancipación, entendida como un juego basado en la presunción de una igualdad de cualquiera con cualquiera. Lo político para Rancière no es el orden policial que mantiene sostenimiento del status quo. Sino que lo

político, sería la presunción de una igualdad de un otro con cualquiera en una situación concreta. Lo político sería por lo tanto un desacuerdo con el orden social imperante. Lo político sería el momento en que aquellos otros excluidos en el reparto de lo sensible trastocan el orden determinado por la policía al pretenderse iguales a quienes sí se encuentran dentro del reparto jerárquico.

Cuando ese otro se desidentifica con ese rol subalterno que le fue impuesto en una escena determinada se juega entonces algo del orden de lo político. Por lo tanto, la política es entendida por el autor como un desacuerdo, como una desidentificación y como una consecuente subjetivación. Pero lo que realmente impera en nuestras sociedades no es justamente un escenario político disensual en el que se debate el orden establecido entre las partes. Más bien, vivimos en sociedades en las que se impone un acuerdo consensuado que identifica a la alteridad como un otro a excluir: “Este otro, que no tiene ningún otro nombre, deviene entonces en puro objeto de odio y rechazo. (RANCIERE, 2004; 5)

El odio reposa sobre el cuerpo del otro. Se convierte en su blanco principal. Y todas las nuevas formas de racismo vienen a colmar el terreno cuando lo político desaparece. Ese odio se encuentra para Ranciere íntimamente ligado a pasiones identitarias inspiradas en el miedo:

“La puesta en escena política, heterológica, del otro ha sido también una manera de civilizar este miedo. Los resurgimientos actuales del racismo y la xenofobia significan pues el colapso de la política, el regreso del tratamiento político del mal al odio primordial. La cuestión entonces no es simplemente la de enfrentarse a un “problema político”. Es la de reinventar la política.” (RANCIERE, 2004; 5)

2.2 Kit de herramientas interestelares

A la hora de analizar desde un enfoque artístico las piezas presentes en la investigación es pertinente destacar que presentan una doble entrada: se tratan de obras de cruce (más de un lenguaje en una misma unidad) y obras que en su mayoría recolectan fragmentos colectivos para componer nuevas formas conceptuales. Llamaremos a estos dos ejes *cruce de lenguajes* y *posproducción*. Se desarrollarán a continuación las características de cada una de estas categorías propias de la producción contemporánea haciendo hincapié en cómo se ponen en juego específicamente en el marco del proceso creativo de las piezas. Herramientas metodológicas que llamo interestelares ya que me permiten trazar puentes entre las diferentes constelaciones de conceptos abordados con anterioridad.

El proceso de gestación de las obras es procesual y tiene diferentes momentos de elaboración, sin ser éstos lineales. A continuación, desarrollare estas constantes presentes en mi práctica en general:

- Recopilación de información: basada en lecturas y charlas frente al tema de interés, voy recopilando información proveniente de diversas fuentes tales como medios de comunicación, trabajos de compañeros que abordaron temáticas afines, muestras y exhibiciones, etc. Esta información no solo la degluto a través de lecturas, sino que también busco imágenes que dialogan con los conceptos que selecciono. Podríamos ya aquí constatar que mi primer acercamiento viene tanto del lenguaje escrito/oral como del lenguaje visual.

- Diagrama de la constelación de conceptos: a partir de los datos recolectados tanto en palabras como en imágenes dispongo el material a modo de red conceptual y muevo las piezas a modo de un gran collage para empezar a seleccionar los significantes sobre los que decido operar.

- Construcción de la obra: esta instancia se produce a la par que efectuo los dos ítems recién mencionados. No se trata de un estadio final, sino que es parte misma de la investigación e instancia abierta a producir nuevas preguntas. En cada caso las operaciones y búsquedas son diferentes. Siempre es la temática la que me lleva a definir el dispositivo a crear: dispositivos mixtos en los que se entrecruzan múltiples lenguajes, objetos y datos provenientes de diversas fuentes.

2.2.1 Posproducción

Con recurrencia mi trabajo parte de fragmentos colectivos: la materia prima con la que compongo mis piezas son recortes de productos culturales, objetos utilitarios y discursos prefabricados de los cuales me adueño para introducir en ellos una perspectiva crítica. Busco parasitar los escenarios normativos que me rodean y los parámetros socialmente establecidos apropiándome de imágenes, objetos y palabras que condensan concepciones hegemónicas. Estudio su contexto y opero sobre sus significantes mediante diferentes procedimientos técnicos como la yuxtaposición, la edición y la recontextualización. Logro deconstruir y actualizar el sentido de lo que, a primera vista, pareciera ser unidireccional. Se libra así una batalla por des-domesticar los más corrientes signos y evidenciar los sutiles esquemas de dominación que se ocultan tras ellos. Más que componer formas, busco reprogramar a partir de nuevas combinaciones el stock prefabricado del que me valgo. En este sentido, mi trabajo se acerca al particular arte de la posproducción volcándose en instalaciones,

objetos poéticos e imágenes oníricas que invitan a repensar nuestros comportamientos más habituales. Es to me permite que las obras se valgan de procesos de reproducción que evocan la dinámica de nuestro tiempo y espacio actual.

2.2.2. Palabra e imagen

Ya desde el proceso de recolección de datos, estos dos lenguajes aparecen en simultáneo. Combinación que se arrastra a algunas de las piezas con el objetivo de expandir los significados con los que juego dentro de las obras. Cuando la palabra escrita u oral aparece en mi producción suele hacerlo con límites flexibles y en más de una acepción. Esta apertura siempre está acompañada de algún otro elemento visual que me permite anclar ese significante hacia la dirección deseada. Del mismo modo, la polisemia que presentan las imágenes encuentra su anclaje en las palabras que lo acompañan. Siguiendo con la línea del ítem anterior, en muchos de los casos estas palabras e imágenes son fragmentos colectivos recolectados que combino entre sí para reprogramar en nuevas formas.

Su conjunción me permite expandir los contornos de cada uno de estos dos mundos epistemológicos: el espacio que se genera entre las palabras y las imágenes es el lugar en el que se produce el sentido de la obra. Es decir que allí donde los lenguajes se encuentran y el espectador pendula entre ambos códigos se llega a completar la narrativa total de la pieza.

2.2.3. Obra de cruce

Por lo general coexisten en mi producción una pluralidad de lenguajes. Resulta difícil encerrar y catalogar algunas de las piezas dentro de una disciplina artística específica. Las obras son hijas de su propio tiempo y, como tal, se apropian de los medios técnicos y artísticos que el propio escenario temporal les provee. De ahí que coexisten en ellas diversos modos de producción.

Sonidos, imágenes de revistas, mensajes online, objetos prestados, señaléticas, cuerpos en movimiento y voces ajenas son algunos de los elementos que componen mis trabajos. Cuando estos elementos se cruzan y coexisten en un mismo espacio/obra empieza a gestarse el discurso artístico. Un objeto conformado a partir de un conjunto obliga a volver sobre la codificación de cada uno de los signos que lo componen. Pues los significados se van construyendo de acuerdo a las relaciones que se establecen entre las partes. La pluralidad me permite expandir mis propios límites conceptuales y acercar signos de mundos diversos para desarticular significados ya caducos.

3. Marco referencial

Entendiendo que la producción artística es situada (en un tiempo y espacio determinado) y que como tal responde a las particularidades y vicisitudes de su presente, se tomará un breve marco referencial de artistas y prácticas que nutrieron el proceso de producción de piezas y que son, sin dudas, antecedentes destacados para pensar las obras que se analizarán en esta investigación.

A la hora de pensar en cómo ciertas prácticas artísticas vieron en la comunicación un espacio/canal susceptible de intervenciones, el famoso trabajo que 1966 realizan Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa es fundacional de lo que luego se conocerá en nuestro país como “arte de los medios”. En *Happening para un jabalí difunto*, los tres artistas, bajo la premisa "el medio es el mensaje" de Marshall Mc Luhan, inventan un Happening que nunca fue llevado a cabo. Así demuestran no sólo el lugar privilegiado que poseen los medios de comunicación como herramienta masiva sino también su capacidad de tergiversar y manipular la información que emiten. Esta obra en sí misma no existió, sino en los circuitos de comunicación y en la mente de aquellos que creyeron en la existencia de ese happening. Introduciendo un relato ficcional, con una serie de fotografías armadas y la redacción de un falso informe, los artistas logran evidenciar la capacidad de los medios para construir hechos que el público acepta y deglute como reales.



Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa.
Happening para un jabalí difunto.
Intervención en los medios masivos de comunicación, 1966.



Roberto Jacoby y Sid Krochmalny.
Diarios del odio.
Instalación, 2014.

Para seguir pensando en el lugar que ocupan los medios de comunicación (y aquí específicamente la palabra se torna en el eje central de la propuesta) es destacable otra propuesta de Roberto Jacoby un tanto más actual. *Diarios del odio* es una obra que trabaja con los comentarios volcados por los lectores de los diarios Clarín y La Nación bajo las notas publicadas entre 2008 y 2014. La obra adquirió diversos formatos tales como la instalación en la que se intervinieron textualmente las paredes del FNA, el poemario editado por N Direcciones y la adaptación teatral dirigida por Silvio Lang. La obra trabaja sobre un lenguaje hecho de residuos y cristalizaciones ideológicas y, es mediante la apropiación de las voces de los

foristas, que los autores ejercen una acción subversiva y le otorgan visibilidad a las palabras escondidas en el basural de la web.

Otros artistas también han saqueado los medios de comunicación apropiándose de contenido público para elaborar propuestas disruptivas. Es el caso de Gabriela Golder quien se apropia de imágenes mediáticas buscando exacerbar la retórica de los medios: en *Vacas* la artista muestra cómo los vecinos carnean reses vivas de un camión que minutos antes de la filmación había volcado en la ruta. Video controversial para la época formado por imágenes apropiadas de los medios que la autora modifica forcejeando el cromatismo original que tenían.



Juan Carlos Romero, Todos somos negros. Impresión gráfica.

Otro antecedente clave para pensar en el rol que tiene la palabra en las artes visuales es el trabajo de Juan Carlos Romero. Con la afirmación *Todos somos negros*, Romero saca el arte a la calle buscando concientizar sobre el uso de un vocablo estigmatizador en nuestra sociedad. Retomando este lema de la Constitución Haitiana busca igualar e integrar a todos los individuos de la sociedad bajo un calificativo que margina y señala a un otro diferente. Apropiación, reproducción, signo lingüístico y participación son algunas de las coordenadas que presenta este tipo de trabajos de Romero.

Otra forma de recolectar palabras y exhibirlas es la que Horacio Zabala presenta en su obra titulada *Diario de viaje*. Aquí el artista recolecta fotocopias con palabras manuscritas y estampitas religiosas de los vendedores ambulantes que recorren los vagones del tren. Utiliza estos dos elementos para componer unas pequeñas cajas de maderas en las que exhibe estos reclamos a modo de denuncia frente a la crisis del gobierno menemista.

Dos propuestas interesantes vinculadas al papel moneda, recurso plástico que utilizo en algunas piezas escogidas en esta investigación, es la de Agustina Woodgate y Cristina Piffer. En el caso de Woodgate, trabaja con el papel moneda en su obra “Aumento docente” “Aumento a la Asignación Universal por Hijo” y “Aumento jubilatorio”. Señala y encierra de manera crítica (a través del papel moneda pulverizado contenido en tres relojes de arena) una controvertida situación social y económica. Trabaja aquí no solo con la idea del tiempo y el peso que éste tiene en términos económicos y de productividad, sino que también manifiesta la creciente pérdida de valor de nuestra moneda frente al proceso inflacionario y la falta de apoyo gubernamental hacia los



Agustina Woodgate, Aumento jubilatorio, 2018. Tinta pulverizada de 410 pesos argentinos, 4 monedas de un peso argentino, aire de Bs. As., vidrio, cemento y acero inoxidable

sectores más vulnerables. En estas tres obras la artista juega con una simple operatoria conceptual: desmaterializar un objeto cotidiano para materializar y hacer visible una situación social. En el propio acto de hacer trizas el dinero, apuntando a la devaluación monetaria y logrando quitarle el último ápice de valor que pudiese tener el papel moneda, consigue materializar una problemática actual, encerrándola en los pequeños y frágiles relojes, para que alcance la visibilidad que ésta temática social debería tener.

Por otra parte, Píffer también utiliza el billete como soporte discursivo, pero toma el antiguo diseño utilizado en el papel moneda del siglo XIX para llevar a cabo una contundente crítica a las violentas masacres llevadas a cabo en pos del crecimiento económico del país. Con sangre de vaca disecada, la artista reproduce los "Doscientos pesos fuertes" en una placa de acrílico para dar cuenta de la ideología imperante que justificó a la famosa campaña del desierto. Las relaciones entre tierra, habitantes nativos, progreso económico y exterminio adquieren aquí un fuerte tono de denuncia y reflexión



Nam June Paik, *Megatron/Matrix*.
Video instalación, 8 canales de video, approx. 132 x 396 x 48 in. 1995.

Adentrándonos en producciones que cruzan lenguajes y utilizan medios técnicos específicos para hablar de los fenómenos propios de la era digital, el trabajo de Nam June Paik es sumamente significativo. *Megatron/Matrix* es una video instalación que mezcla 8 canales de video llevada a cabo en 1995. Esta famosa obra de arte multimedial presenta 215 monitores en una pared en la que diferentes personajes animados van apareciendo a través de la conjunción de las

múltiples pantallas. Como si fueran los píxeles de una fotografía, cada monitor muestra un fragmento de la imagen en movimiento, que sin respetar los límites del marco, van cautivando la atención de los espectadores. Así las imágenes van asaltando nuestras retinas jugando con la saturación de imágenes e información propia de la era electrónica.

Las imágenes transmitidas son una mezcla de rituales folclóricos coreanos, danza moderna y capturas de los Juegos Olímpicos de Seúl. Estas tomas se reproducen simultáneamente en varias pantallas y son las que conforman las imágenes animadas más grandes que sugieren un mundo sin bordes. El artista dividió y catalogó estas pantallas en dos grupos: por un lado "Megatron" manifiesta el alcance que tienen en la actualidad los grandes medios de comunicación

mientras que los pertenecientes a “Matrix” enfatizan en el impacto que tiene esa sobrecarga de información en cada sujeto individual.

En la misma línea que Paike, Paul Sermon presenta unos años antes dos instalaciones que discuten e interrogan el binomio virtualidad/realidad. *Telematic vision* es una instalación interactiva en la que Sermon conecta mediante un circuito cerrado a dos espectadores que, en tiempo real, interactúan en una misma instalación pero a kilómetros de distancia: ambos espectadores se sientan sobre un sillón frente a un monitor en el que se transmite su propia imagen en el living yuxtapuesta con la del otro visitante sentado en un living idéntico pero alejado geográficamente. Las dos (o más) personas en el sofá pueden reaccionar frente a los gestos y corporeidad del otro visitante que, si bien separados físicamente, se encuentran en el espacio virtual e identifican mutuamente por la similitud del espacio en el que se encuentran. El sofá y la televisión evocan la pasividad de los consumidores diarios de TV que ahora se convierten en protagonistas de aquello que observan. Estos mismos espectadores son ahora los performers de la acción y son observados por el resto de los visitantes que recorren la muestra.



Paul Sermon, *Telematic dreaming*.

Instalación interactiva, Proyección y circuito cerrado en tiempo

Algo similar sucede en la otra famosa pieza de Sermon denominada *Telematic dreaming*. En ella, Sermon convierte una cama en el soporte de una imagen digital: una persona ubicada a kilómetros de distancia se proyecta en las sábanas blancas. La intimidad de este escenario es fuertemente contrastada con la virtualidad de la silueta humana que invita al espectador a interactuar con ella, pero sin poder tocarla y sentirla físicamente.

Por último, proveniente de otras disciplinas artísticas y también jugando con los dispositivos tecnológicos actuales, Erin S Murray & Jeremy Schaulin-Rioux proyectaron una video coreografía: danza maníaca por videoconferencia que surge cuando la grabación planificada de una coreografía se ve pospuesta con la aparición del COVID-19 y las medidas de aislamiento social. Interesante apropiación de una plataforma de videoconferencias los artistas supieron jugar a su favor y combinar con destreza los rectángulos de la pantalla con la propia coreografía.

4. Producción

4.1. *Sin repetir y sin soplar*

Entendiendo la comunicación en un sentido más amplio, que no se restringe únicamente a los medios masivos de comunicación, apelo a registrar cómo en la palabra cotidiana también se reproducen discursos hegemónicos en los cuáles se establecen relaciones asimétricas de poder. Este determinante me convoca a rescatar voces anónimas y conversaciones fugaces en espacios públicos y privados.



Sin repetir y sin soplar. 2017.

Instalación sonora

Cinco sillas y cinco pupitres escolares junto a cinco diccionarios Editorial Santillana con lupa. Cinco auriculares y postas estéreo de audio. Medidas aproximadas del espacio :4X5X2,5

En un aula vacía frente a un pizarrón en blanco, se disponen en fila, uno tras otro, cinco pupitres escolares individuales con sus respectivas sillas. Sobrevolando cada pupitre, cinco idénticos auriculares negros cuelgan del techo a aproximadamente un metro treinta del suelo. Escondidos en el cielo raso, cinco mp3 que reproducen en loop diferentes pistas estéreo de audio. Apoyados sobre cada una de las mesas, cinco diccionarios escolares editorial *Santillana* de igual tamaño. Una lupa de plástico con un reborde negro señala en cada uno de los libros abiertos, una definición lexicográfica distinta. El material sonoro disponible sobre cada pupitre es una recopilación de audios de múltiples usuarios que definieron, a partir de una misma consigna, los siguientes vocablos: negro, anarquía, piquete, pobre y anormal.

En las predicaciones diarias de sujetos anónimos que hacen uso y a veces abuso de su libertad de expresión, encuentro frases y oraciones que se reiteran con una connotación que difiere de su significado raíz. Tanto en su semántica como en la forma en la que se conjuga este lenguaje oral, residen (a veces tácita y otras veces explícitamente) sesgos ideológicos los cuales me propongo evidenciar. El uso iterativo de ciertos vocablos revela cómo las palabras se han hegemonizado. Estas funcionan como un arma de masas para imponer en la psique social un determinado comportamiento. Instauradas socialmente, responden a un determinado lineamiento ideológico y su reiteración contribuye a que éste se asiente, afirme, crezca y reproduzca. Es en la distancia presente entre la verdadera etimología de las palabras y el significado que los emisores le adjudican, donde se pone de manifiesto cómo el sistema se ha apropiado de ciertos signos para reproducir la supremacía de su jurisdicción. Busco otorgarle visibilidad a este de sfasaje, puesto que en él se puede evidenciar la presencia ubicua de un dominio discursivo.

¿Cuál es la verdadera naturaleza de esas palabras? ¿Son éstas propiedad privada e intelectual de los sujetos que las pronuncian o son más bien discursos prefabricados que se inyectan en el colectivo social? ¿Son los emisores indiferentes a la repercusión que estas tienen? ¿Qué distintas acepciones adquieren de acuerdo al contexto en el que se inscriben?

Frente a estos interrogantes, acudí a una de las fuentes de consulta más usual y frecuente a la hora de querer aproximarse al significado de los vocablos que conforman nuestro léxico: el diccionario. No se trataba de cualquiera, sino más bien, de un diccionario escolar editorial *Santillana*, elemento que utilicé durante toda mi escolaridad y forma parte de mi biblioteca desde antaño. Lo realmente llamativo fue descubrir ciertos acentos valorativos que aparecían en relación a la definición de algunas palabras.

Negro: adj. y s. m. 1. De color totalmente oscuro, como el del carbón. II adj. 2. Oscuro o más oscuro que el resto. 3. Muy sucio. 4. Malo o poco favorable. II adj. Y s. 5. De la raza humana caracterizada por el color oscuro de la piel. SIN: Mugriento. Desfavorable, desafortunado, adverso. ANT: Blanco. Limpio. Prometedor.

Anormal: adj. 1. Que no es normal. II adj. 2. Retrasado mental. SIN: Raro, extraño. Deficiente, subnormal. ANT: Corriente.

Piquete: s. m. 1. En las huelgas, persona o grupo de personas que intentan convencer a otras para que tampoco vayan a trabajar. 2. Pequeño grupo de soldados, sobre todo el formado para fusilar a alguien.

Pobre: adj. Y s. 1. Que no tiene dinero ni lo necesario para vivir. 2. Persona o animal que nos da pena. II adj. 3. Que tiene muy poco de algo o es de poco valor. SIN: Necesitado, indigente, pordiosero. Escaso, corto; humilde, modesto. ANT: Acaudalado. Rico. Abundante, lleno; valioso.

Anarquía: s.f. 1. Falta de gobierno en un Estado. 2. Desorden, confusión, caos. ANT: Orden, organización.

Diccionario Escolar Santillana de la lengua española. Edición: 1997.

El diccionario, objeto encaramado de la lengua, generalmente considerado como una fuente objetiva, confiable y certera de información, vino a confirmar algunos de mis planteos: las palabras son también un vehículo de transmisión ideológica, utilizadas como instrumento y herramienta de poder. Tal como plantea Valentín Nikoláievich Volóshinov, las palabras no son productos de las conciencias individuales, sino más bien fenómenos ideológicos determinados por el

conjunto de la realidad social y económica de una época. Las palabras, signos ideológicos de la comunicación social, logran materializar todas las transformaciones sociales y sus fases transitorias.

“El signo no sólo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.). El área de la ideología coincide con la de los signos. Donde hay un signo, hay ideología. Todo lo ideológico posee una significación sónica” (VOLÓSHINOV, 1929; 29)

En este sentido, no podemos aquí pasar por alto la estrecha relación que el poder teje con el saber. El poder encuentra en el conocimiento su principal aliado no sólo para justificarse y legitimarse, sino también para normalizar sus intereses. Como afirma Michel Foucault, el poder atraviesa todas las estructuras existentes e instituye todo lazo, con lo cual se hace difícil circunscribirlo y localizarlo. De hecho, cumple su cometido con mayor asiduidad en las áreas en las que logra invisibilizarse. ¿No es pues el diccionario un objeto que imparte un supuesto conocimiento “objetivo” del cual el poder se vale para introducir sutilmente esquemas eficientes de disciplinamiento social?

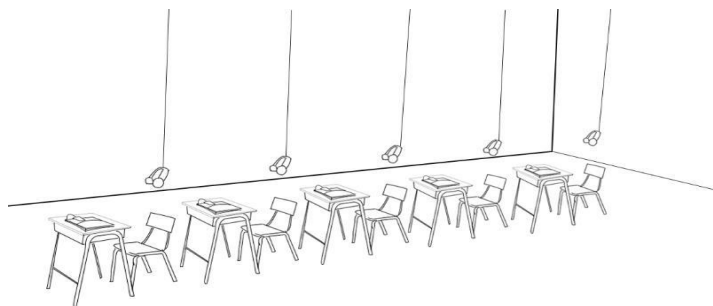
Sin dudas, estos cinco vocablos saturan el discurso cotidiano y se articulan en el habla y pensamiento de los individuos supuestamente de una manera “soberana, libre y subjetiva”. Sin embargo, estas definiciones prescriben modos de comportamiento y organizan tácitamente el sistema. Las definiciones lexicográficas encierran vocablos en única acepción, obturando otras posibilidades e introduciendo estos conceptos con fuertes connotaciones ideológicas en la psique de los lectores. Así, homogeneizando y normalizando estos enunciados, el diccionario funciona, en términos foucaultianos, como una de las tantas tecnologías del poder, apuntando a disciplinar e implantar cierto tipo de pensamiento y comportamiento. Esta tecnología del poder es inmanente, invade nuestra vida enteramente y se encuentra entrelazada con todo lo que hacemos. Se podría decir entonces que este entramado de relaciones entre el conocimiento, el poder y el disciplinamiento como práctica que busca producir cuerpos políticamente dóciles y económicamente rentables se pone de manifiesto en estos pequeños ejemplares *Santillana* y sus respectivas definiciones.

A partir de las citadas definiciones, decidí interpelar a diferentes sujetos con el fin de registrar qué significados tienen en nuestro medio y entorno este abanico programado de palabras. A través de una simple, usual y cotidiana red social, en este caso WhatsApp, envié a diferentes individuos un mensaje con el fin de que se viralizara y así poder, obtener una difusión más amplia que mi acotada lista de contactos. Dicho mensaje explicaba justamente en qué consistía la investigación que estaba llevando a cabo y, solicitaba que los receptores definieran a través de un audio las seis palabras que les eran otorgadas. En el plazo de una semana, logré sistematizar el mensaje y comencé a utilizar las sencillas herramientas que proveen los actuales procesadores de texto: copiar y pegar. El mensaje a través del cual recolecté el presente material auditivo fue el siguiente:

“Estoy realizando un trabajo de investigación y para ello estoy recolectando diferentes audios en los que pido que describan y definan con sus propias palabras los siguientes vocablos: anarquía – pobre – anormal – piquete - negro”

La utilización de este medio masivo como interfaz resultó parte clave del trabajo ya que me permitió interpelar a distintos usuarios sin que ellos establecieran relaciones entre sí. Con lo cual, su discurso no se encontraba empapado y contaminado con las opiniones del resto de los participantes. Los audios recibidos pasaron a formar parte del stock de datos que constituyen el presente trabajo. Si bien existe una labor de edición sobre dicho material, los mensajes acogidos no se encuentran manipulados o tergiversados. El proceso de edición consistió en dos operaciones básicas: elegir por un lado el orden en el que las voces se iban a reproducir y, por otro, copiar y pegar en otra pista simultánea aquellos enunciados que daban cuenta de ciertas connotaciones ideológicas con el fin de que invadieran de manera repetitiva el resto de las voces.

La instalación combina la palabra escrita junto a la palabra oral, pretendiendo mostrar, no solo el desfase presente en las imprecisas definiciones del diccionario, sino también cómo estas se reproducen en el habla de los sujetos participantes. Los diccionarios, objetos manufacturados de orden utilitario, abiertos en una determinada página, con una lupa indicativa que direcciona la mirada del espectador, busca colocar estos vocablos en una suerte de mesa de disección. Aislarlos, congelarlos y separarlos del discurso cotidiano con el fin de mostrar la carga ideológica impuesta que poseen. Mientras que los audios complementan este circuito, advirtiendo cómo estas definiciones han penetrado en el colectivo social, se han normalizado y se reproducen diariamente. Se establece entre estos dos elementos un movimiento pendular: las voces se acercan y se distancian de las definiciones lexicográficas. Es en este juego de aproximaciones entre el texto y el material sonoro, donde introduzco una perspectiva crítica en torno a las relaciones de poder establecidas en el proceso comunicativo o más bien como señala Volóshinov como “En torno a la palabra y su lugar sistemático se desarrolla una animosa lucha”. (VOLÓSHINOV, 1929; 22).



En un aula vacía frente a un pizarrón en blanco, se disponen en fila, uno tras otro, cinco pupitres escolares individuales con sus respectivas sillas. Sobrevolando cada pupitre, cinco idénticos auriculares negros cuelgan del techo a aproximadamente un metro treinta del suelo. Escondidos en el cielo raso, cinco mp3 que reproducen en loop diferentes pistas estéreo de audio. Apoyados sobre cada una de las mesas, cinco diccionarios escolares editorial *Santillana* de igual tamaño. Una lupa de plástico con un reborde negro señala en cada uno de los libros abiertos, una definición lexicográfica distinta. El material sonoro disponible sobre cada pupitre es una recopilación de audios de múltiples usuarios que definieron, a partir de una misma.

Otra capa significantes se suma a estos dos elementos constitutivos y es la forma en la que se disponen y presentan los objetos en el espacio: sobre cinco pupitres escolares, me remito no sólo a una de las áreas en las que se utilizan los diccionarios, sino también al proceso de escolarización y sus implicancias en un sentido más amplio. El dispositivo escuela está configurado sobre mecanismos de control, tecnologías de poder en términos foucaultianos, no ya destinados a castigar el cuerpo sino a vigilar y disciplinar a los individuos con el fin de implantar determinados comportamientos que le son útiles al sistema.

Se podría decir entonces que la obra emerge a partir de la yuxtaposición de varios elementos: las definiciones lexicográficas, los audios editados y los pupitres escolares, poniendo en juego así una red de signos y significados preexistentes que adquieren, mediante las operatorias mencionadas, una nueva dimensión conceptual. En este sentido, la instalación podría pensarse como práctica de un particular arte de la postproducción, según la propuesta de Nicolas Bourriaud, que trabaja no sobre materiales en bruto sino sobre obras, imágenes y discursos previamente producidos de los cuales se apropia y opera sobre ellos a partir de diferentes procedimientos como la mixtura, edición y combinación. Por lo tanto, no hay en este caso una metonimia o metáfora de los signos presentes, sino que mediante la apropiación, combinación y reproducción ejecuto una estrategia para develar ciertas estructuras invisibles del sistema.

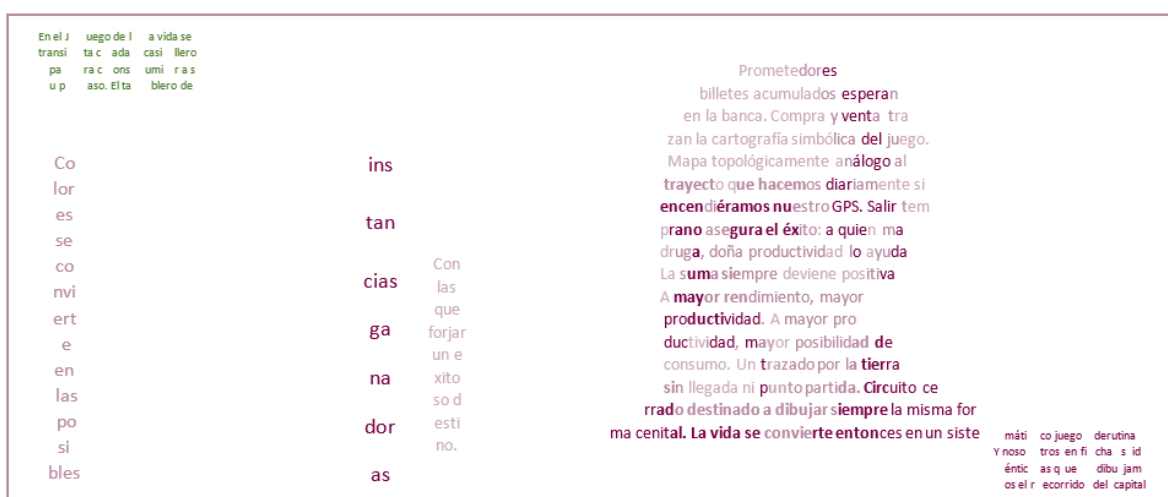
“Nada se denuncia desde el exterior, previamente hay que asumir la forma de lo que se pretende criticar, o cuanto menos inmiscuirse en ellos. La imitación puede ser subversiva, mucho más que algunos discursos de oposición frontal que no hacen más que gesticular la subversión” (BOURRIAUD, 2004; 94)

Si bien en el acto de citar y reproducir literalmente las expresiones de los sujetos hablantes los enunciados no se encuentran liberados de su condicionamiento original, se puede advertir una nueva lectura tras ellos. “Asumiendo esta forma” como indica Bourriaud, es decir, mediante la apropiación del discurso ajeno propongo una instancia reflexiva en torno al lugar que ocupa la palabra en nuestra sociedad, buscando estabilizar estos discursos y hacer conscientes escenarios colectivos.

4.2. Paisajes Situacionistas

A partir de la red de conceptos trabajados en la paleta conceptual, aparecen mis *Paisajes Situacionistas* que advierto e intento describir en pequeñas notas. Estos párrafos narran fragmentos de mi cotidianidad y pedazos del mundo en el que vivo e interpeleo. A veces se convierten en realidades ficcionales que ilustran algunos ítems de mi constelación conceptual. Otras veces, actúan como gritos de denuncia frente a realidades que solemos naturalizar.

Estos pequeños pasajes escritos toman cuerpo y se materializan —en primer término— en formas determinadas: figuras reconocibles que completan las palabras y le suman una nueva capa significativa. Se trata de imágenes fácilmente reconocibles que, al articularse con los textos, me permiten romper la estructura lógica y sintáctica de los párrafos para dar a luz poesías visuales, o también llamados, caligramas.



Ciento setenta pesos argentinos, de la serie Paisajes Situacionistas. 2019.

Michel Foucault, en su ensayo *Esto no es una pipa*, lleva a cabo un análisis del papel que desempeñan los caligramas según su tradición milenaria. El autor encuentra en ellos tres funciones primordiales que desarrolla en base a la famosa y homónima obra de Magritte. Son estas mismas tres descripciones aplicables a mis poesías visuales:

En primera instancia, los caligramas, tienden a “compensar el alfabeto”. Es decir, la aproximación entre la figura y el texto, permite que el discurso hable en el interior de la imagen y diga lo que la imagen en sí representa. Es por ello que el caligrama alfabetiza la imagen y a su vez, esparce la palabra sobre un espacio que es propio de otro tipo de representación: el perteneciente al signo visual.

En segundo lugar, los caligramas son claras e inteligentes tautologías, pues no utilizan el recurso de la retórica para decir lo mismo, sino que se vale de dos códigos diferentes aprovechando la riqueza inherente a cada uno de estos dos lenguajes. Hace valer las letras como signos plásticos que se pueden desplegar en el espacio interno de la representación sin dejar olvidarse de encadenar la sustancia sonora que le es propia. La letra fija la palabra y al mismo tiempo se convierte en elemento plástico fundante y estructural de la representación visual. Es por ello que los caligramas

son para Foucault una forma de borrar lúdicamente las más viejas contradicciones y paradojas occidentales entre: “(...) mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.” (FOUCAULT, 1973; 34)

Por último, los caligramas tienden a atrapar las cosas bajo una doble grafía. Es decir, mediante su doble entrada, como imagen o como texto, garantizan esa captura que por sí solo el discurso o el dibujo no puede.

En mis caligramas, las oraciones se fragmentan obligatoriamente para cuajar en la forma determinada que les asigno. Empujo, de esta manera, a que la lectura sea obstaculizada por el dibujo y, el dibujo, pierda su forma cuando el lector comienza a hilar la cadena de palabras. Es decir, la palabra se detiene ante la imagen y la imagen se detiene ante la palabra o bien “(...) actúan uno contra otro un <<no decir todavía>> y un <<ya no representar>>” (FOUCAULT, 1973; 34)

El dispositivo aquí presenta dos tipos de temporalidades: el tiempo de la palabra y el tiempo de la imagen. Temporalidades que se entrecruzan en el momento de decodificación del espectador, haciendo que éste vaya deconstruyendo el discurso, de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen. Sin embargo, aunque el receptor voluntariamente se proponga atender en primera instancia al texto, la imagen visual se impone primero en el acto contemplativo. Hay una clara subordinación del signolingüístico al signo visual, es decir, el texto está aquí regulado por la imagen. Pues el texto se lee en un transcurrir lineal, necesario y obligatorio, mientras las imágenes son reconocibles en una primera ojeada. Por ello estos caligramas exigen ir relacionado cada oración con la figura dada a priori.

Por otra parte, hay en estos billetes una analogía entre la forzosa forma en que la palabra fue dispuesta para cuajar en el diseño del billete y el contenido discursivo que presenta la pieza en sí. Busco emparentar, de algún modo, la fragmentación del propio texto con la fragmentación de la que hablan dichos pasajes: se trata de la separación que el propio hombre ha ido consumado consigo mismo.

El papel moneda se presenta como imagen que condensa el sistema nervioso central del capitalismo avanzado y las mezquinas aristas que propone para su propio sostenimiento. Entre ellas, la unidad “tiempo” y la unidad “sujeto” aparecen fragmentadas. El sujeto escindido posmoderno se configura dentro de una tercera etapa del propio sistema capitalista que Federic Jameson denomina como “capitalismo avanzado”. Se trata de una nueva dinámica cultural determinada no solo por el surgimiento de nuevas formas de organización comercial y económica, sino también por transformaciones culturales esenciales. De este modo, Jameson va a referirse al posmodernismo como una pauta cultural dominante en la que predomina una gran disminución de los afectos, una extendida chatura y superficialidad, y cierta fetichizarían materialista. Pero son principalmente la caída de la subjetividad centrada y la nueva concepción temporal que atraviesan los individuos posmodernos, los rasgos predominantes de la lógica cultural del capitalismo avanzado. Es entonces que el corte abrupto, tanto de la sonoridad de los pasajes como de la misma semántica, busca mostrar el parentesco con la escisión que atraviesa el hombre posmoderno.

Este descentramiento del sujeto entendido como una nueva forma de construir o fabricar individuos se debe, en parte, al frenesí tecnológico y mediático que el propio sistema incorporó como herramienta de dominación. Ahora, los

sujetos se presentan a sí mismos como mercancías en el marco de una sociedad espectacular en la que las relaciones sociales están mediadas por la imagen y el simulacro. El circuito del capital es el circuito que traza el hombre posmoderno fragmentado con sus movimientos cotidianos. La vida entera se ha mercantilizado: nuestras tareas, nuestras relaciones sociales, nuestro tiempo y hasta nuestros cuerpos. Es por ello que utilizo el billete como soporte discursivo para dar cuenta de que *“La vida se convierte entonces en un sistemático juego de rutina. Y nosotros, en fichas idénticas que dibujamos el recorrido del capital”*¹

¹ BARBIERI, Clara. 2018. Paisajes Situacionistas.

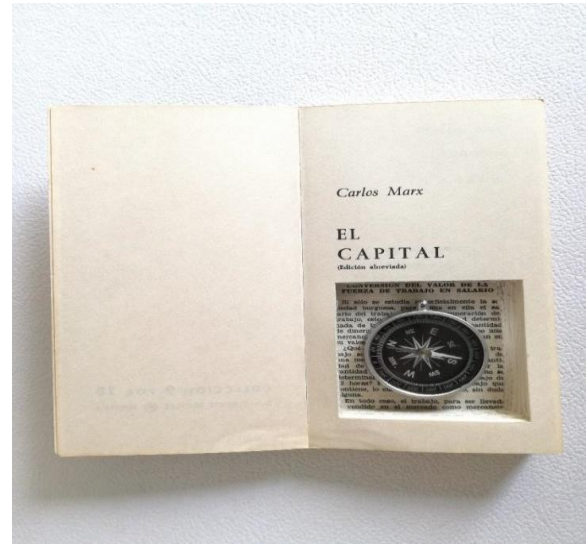
4.3. 0º 0' 0''

La mercancía es medio y es fin. La mercancía es ley primera y, como tal, es quien ordena y dispone. Nuestro ritmo es el ritmo de la mercancía ¿Qué haríamos sin ustedes, benditas mercancías, ordenando nuestro andar? Dichoso el capital que coloca todo en su lugar y orienta nuestro accionar.

Este pequeño libro viene a seguir socavando el universo simbólico de mis paisajes Situacionistas. A partir de uno los tratados de teoría económica y filosófica más famoso propongo repensar el proceso de circulación y producción del capital. Para ello coloqué en su interior, dentro de un prolijo recorte calado cuadrado, una pequeña brújula que no marca el norte. Con la yuxtaposición de estos dos objetos de orden utilitarios (privados ahora de su función original) es que se produce y teje el sentido de la obra: si creíamos que el capital orienta y marca el desenvolvimiento de los hechos en nuestra sociedad actual propongo una versión antagónica de la historia. Es decir, que el capital y su modo de producción más bien logra desorientar al hombre.

La aguja se mueve en todas las direcciones posibles señalando todos los lugares y ninguno al mismo tiempo. ¿Se puede localizar el capitalismo como sistema dominante de vida y producción? ¿se trata de un nicho de poder plausible de ser territorializado?

0º 0' 0'' trae a colación la pregunta por el lugar, por el territorio, por la geo ubicación. Pero la metáfora logra trascender la cartografía y se cuestiona por la eterna paradoja: si el capital es medio y es fin ¿hacia dónde vamos?



0º 0' 0'', de la serie Paisajes Situacionistas. 2019.
El capital versión antológica; Brújula y motor de microondas imantado sobre base de madera
18x18x10cm

4.4. *Tiempos de covid19*

Ladera ascendente - Pico - Valle - Meseta - Pandemia - Barbijo- Tapaboca - Par e Impar - IFE - Grupo de riesgo - Barrio vulnerable - Distancia Social - Asintomático - Home office - Zoom - Takeaway - Pedidos ya - Rapi - Protocolo - Murciélagos - Curva - El R de contagio - Cuidar - Declaración jurada - Esenciales - Quédate en casa - Testeo- Son algunas de las palabras que conforman el nuevo léxico pandémico. Lenguaje novedoso y arrollador que traduzco en metáforas visuales a través de *Tiempos de covid 19*: una serie de doce (12) collage realizados manualmente con recortes de papel que narran los primeros meses de encierro vividos durante la emergencia sanitaria que implicó la aparición de un virus con alto nivel de contagio sobre el globo.

El tema irrumpe. No se elige, se hace elegir. Aparece en las pantallas y toca las puertas de la casa. Y pareciera que viene a poner en primer plano algunas temáticas que ya venían perfilándose como contenidos prioritarios en mi producción artística: vigilancia, control, instructivos normativos, tiempo aletargado, nuevas tecnologías e hipervirtualidad. Esta vez la emergencia sanitaria invita a los políticos de turno a acariciar la vida privada de los ciudadanos y jugar con la política del miedo. Una sociedad temerosa es más fácil de manipular y el desconocido virus es el lema que se antepone para justificar ciertas regulaciones sobre la población. El riesgo asociado a socializar impone distancia y divide todos los colectivos en pequeños átomos reclutados en sus nichos solitarios ¿Es el encierro una forma más de control coercitivo?

Tomando estas directrices desde mi propio encierro, empiezo a perfilar diferentes recortes que extraigo de viejas enciclopedias con el fin de crear una serie de imágenes que narren este nuevo y llamativo acontecimiento mundial. Las piezas resultantes presentan, sin lugar a dudas, una dimensión onírica y acarician a su vez el mundo de lo real. El collage como técnica me permite caminar por los bordes entre la realidad y la ficción, entre la vigilia y el ensueño, otorgándole a la temática un plus discursivo que se gesta desde la propia disciplina artística. De hecho, la distancia entre realidad y ficción, es la que el propio covid pone de manifiesto: virus que cuestiona todo lo conocido sumergiéndola a la población entera en una especie película de ciencia ficción.

Esta dimensión onírica también aparece en el imaginario en tanto la técnica remite a las primeras experiencias que tanto Dadá como los surrealistas efectuaron en los primeros años del siglo pasado. En este sentido, las obras



Tiempos de covid19 X.
Collage sobre papel, 20x30cm, 2020.

encuentran antecedentes directos en los irónicos escenarios visuales vanguardistas de hace cien años, rescatando una modalidad artística que presenta una larga cronología. De hecho, la cuestión temporal es un ítem a destacar en estas piezas: la conjunción de estas imágenes funciona a modo de puente entre pasado, presente y futuro. Las escenas que se pueden ver en estas obras son puentes temporales: conviven en ellas alternativas futuras a un presente que más que certezas propone interrogantes sobre lo que los humanos venimos haciendo en nuestra propia línea de tiempo. En otras palabras, se trata de recortes que anuncian la llegada de un tiempo incierto que irrumpe el presente y socava todo proyecto futuro.

El collage no deja de ser una técnica que reúne fragmentos de diversas procedencias. Materiales con un origen, una historia y caracteres visuales específicos que toman nuevos carices al entrar en contacto con otros. Todos esos pedazos se encuentran en una nueva unidad y en esa aproximación emerge nuevo contenido. En este caso los fragmentos recortados juegan con el imaginario pandémico: enfermeras, frascos de farmacia, personas corriendo, ojos ciegos, espacios de encierro, elementos de higiene y aparatos electrónicos son algunos de las imágenes que tomo para componer el diccionario ilustrado del covid-19. En muchas de ellas aparece la palabra escrita y/o señaléticas urbanas: el protocolo y el instructivo a través de la palabra o de la gráfica es algo que acompañó la política de higiene llevada a cabo con la aparición del virus. Además, la palabra escrita tiene en mi producción un lugar relevante como anclaje y dirección. Recurso reiterado que aquí también se hace presente.

Se podría decir que tomo prestado del reservorio pandémico elementos claves para jugar simbólicamente con ellos. A modo de ejemplo analizaré tres de los collages de la serie desde la perspectiva semiótica de Barthes, con el fin de desmenuzar la forma en la que se van superponiendo las capas de significado que conjugo a partir de la yuxtaposición de recortes. Con este análisis más puntilloso busco evidenciar como la mixtura (operación propia del arte de la posproducción) me permite articular significados y construir nuevos horizontes simbólicos.

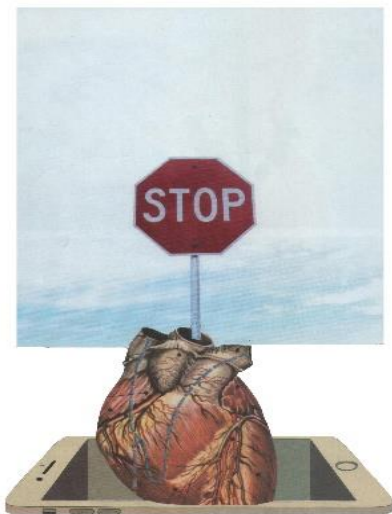
Tiempos de covid19 VI.

En un primer momento podemos encontrar un mensaje de materia lingüística cuyo soporte es el texto y su código es la lengua inglesa. Para descifrar dicho mensaje es necesario conocer la lengua mencionada. El mensaje “stop” no solo proporciona la idea de “parar o detenernos” sino que, al estar inserto en la escena a modo de señalética, pone en juego así otro saber necesario para su decodificación: el reconocimiento de un octágono cuyo color/forma/tipografía indica que se trata de una señalización vial. Volveremos sobre este signo más tarde.

Aquí encontramos una serie de signos que se aparecen frente al espectador de modo discontinuo. Por tal motivo la enumeración aquí presente es meramente a modo de organización del texto y no tiene que ver con el orden temporal el que percibimos los signos de la imagen:

En primer lugar, sobreviene la idea de que la afectividad por medio de la tecnología debería detenerse. Este significado está dado por la articulación de los tres signos centrales de la imagen. 1^{er} signo icónico cuyo significante es un

teléfono celular y su significado es la potencialidad que tiene como medio de comunicación 2^{do} signo icónico cuyo significante es la anatomía desnuda de un corazón y su significado el mundo emocional de los humanos asociado a este órgano y un 3^{er} signo icónico del cual ya hemos hecho referencia cuyo significante es la señalética vial y su significado es “detenerse” Este último mensaje está proporcionado no sólo por la materia lingüística que ya hemos indagado sino también por el grado de iconicidad que tiene la señal de tránsito: cualquiera, incluso sin saber inglés, reconoce que este tipo de imagen por su forma, color y tipografía son “ordenadoras” del tránsito en espacios públicos.



Tiempos de covid19 VI.

Estos tres signos yuxtapuestos transmiten la idea de que por medio de un dispositivo de comunicación se juegan emociones y afectos humanos, y que este “tráfico” de emociones debería frenar. A su vez, la articulación de los dos primeros significantes escupe otro significado: el abrupto contraste entre la frialdad de un aparato manufacturado de orden industrial con la calidez de un órgano humano de orden natural/orgánico. Este fuerte contraste permite reflexionar acerca del entrecruce entre el mundo real y afectivo con el mundo virtual y tecnológico.

También la articulación de los dos últimos signos proporciona otro significado más: y es la regulación de los sentimientos privados e individuales por medio de una señalética destinada a ordenar el comportamiento de las masas en el espacio público. Este fuerte contraste permite reflexionar acerca del entrecruce entre el mundo publico/privado.

Para leer correctamente estos signos es necesario que el espectador pueda, en primer lugar, reconocer cada una de estas imágenes (ser parte de la comunidad simbólica) y asociar cada uno de estos elementos presentes en la imagen con su mundo de procedencia. Es decir: linkear el signo celular con “aparato electrónico fabricado en serie”; el signo corazón con “órgano dentro del cuerpo humano”; y el octógono rojo con “señal de tránsito que regula el tráfico vial”. En todos los casos también es necesario que el espectador pueda articular la metáfora poniendo en juego saberes culturales y significados globales (como por ejemplo la asociación del órgano corazón con los sentimientos/emociones)

Tiempos de covid19 XIII.

En este caso también encontramos en la imagen seleccionada una serie de signos que se aparecen frente al espectador de modo discontinuo. Su enumeración responde únicamente a la organización del texto:

1^{er} signo icónico cuyo significante es un círculo negro con un motivo geométrico repetitivo en blanco y rojo. Estas



Tiempos de covid19 XIII.

líneas ordenadas de círculos más pequeños confieren a la escena un significado bastante particular y la asociación de este motivo geométrico con las partículas del virus que tanto hemos visto en las pantallas. Si bien esta imagen no es precisamente una vista microscópica del virus, la asociación se teje dado el título de la serie a la que pertenece la obra. Un 2^{do} signo transmite la idea de transporte. Su significante es la caja de cartón asociada al embalaje y traslado de mercancías y objetos de consumo. Un 3^{er} signo proporciona un significado bastante claro y es la dirección a la que debería trasladarse la caja. Su significante es la flecha roja impresa sobre el cartón que apunta hacia la derecha.

Un 4^{er} signo transmite la idea de una realidad invadida por los fármacos. Este significado es dado por siete frascos de vidrios con líquidos en su interior asociados con el envase que tienen muchos medicamentos y drogas sintéticas de laboratorio. Sin embargo, lo que activa el significado “realidad invadida por los fármacos” no son solamente esos envases farmacéuticos sino

más bien cómo estos están dispuestos en la escena: rodean a la figura central y son mayoría en comparación al resto de los signos presentes en la imagen. Su cantidad sugiere la idea de “invasión” mientras que su disposición sugiere la idea de “realidad”. El 5^o signo proporciona la idea de hombre alienado o también de un sujeto que perdió su individualidad. Su significante es la figura humana vestida con un traje que alza con sus manos una caja de cartón que le tapa el rostro. Para inferir dicho significado es necesario que el espectador pueda asociar la vestimenta del hombre con un perfil estereotipado y además hiltane que a dicho individuo no se le puede ver el rostro (determinante clave de su identidad).

Por último, un 6^{do} signo presenta la idea de que aquel mismo virus lo puede acarrear/transmitir/transportar un humano. Su significante es la figura humana que carga en sus manos una caja de embalaje de la cual salen más círculos rojos similares a los presentes en el motivo geométrico ya referido. Para decodificar dicho significado el espectador no solo tiene que reconocer las imágenes citadas, sino que además tiene que articular los significantes que adoptan cada una de estas figuras al presentarse en conjunto. Es decir, la caja de embalaje como signo aislado resulta ser un mero instrumento para transportar cierta mercadería/objeto pronto a ser consumida. Ahora bien, cuando esta misma caja es colocada abierta en manos de un sujeto X, el significado que emerge de esta yuxtaposición de signos es que el humano es quien traslada dicha mercancía. Si a este escenario le sumamos el brote de círculos rojos que crece verticalmente hacia el

exterior, podemos entonces inferir que es el humano quien transporta un brote que se escapa de la caja y que dicho brote se eleva en el aire emulando las condiciones de propagación del virus al cual ya hemos hecho referencia.

Tiempos de covid19 XIV.

Encontramos en la imagen un mensaje de sustancia lingüística: su soporte es el texto que está inserto naturalmente en la escena a modo de señalética en las manos del protagonista de la imagen. El código del que se ha extraído este mensaje es la lengua inglesa y para descifrarlo es necesario conocer el idioma. Este mismo mensaje se descompone en más ya que fácilmente podemos reconocer (por el color y por la tipografía) que se trata de un cartel. De ahí que surge un nuevo

significado suplementario y es que se trata de una indicación. En este caso la flecha que acompaña al texto se convierte en un signo icónico clave para comprender este doble entrada del mensaje lingüístico.

Aquí también encontramos diferentes signos que enumerare a modo de organización del texto y no por relevancia dentro de la imagen analizada:



Un 1^{er} signo icónico cuyo significante es un humano con cabeza de árbol, despierta la idea que se trata de un hombre que no sólo está inserto en la naturaleza, sino que es parte indisoluble de ella. El 2^{do} signo presenta la idea de que aquel mismo hombre está atrapado en la ciclicidad y ritmos de esa naturaleza. El significante que lo desata: un torrente de murciélagos que vuelan en forma de espiral alrededor del árbol. Aquí el significante no son únicamente los murciélagos sino también el lugar que ocupan en la composición: un torbellino envolvente que con cierto ritmo continuo rodea y enfatiza el personaje antropomórfico central.

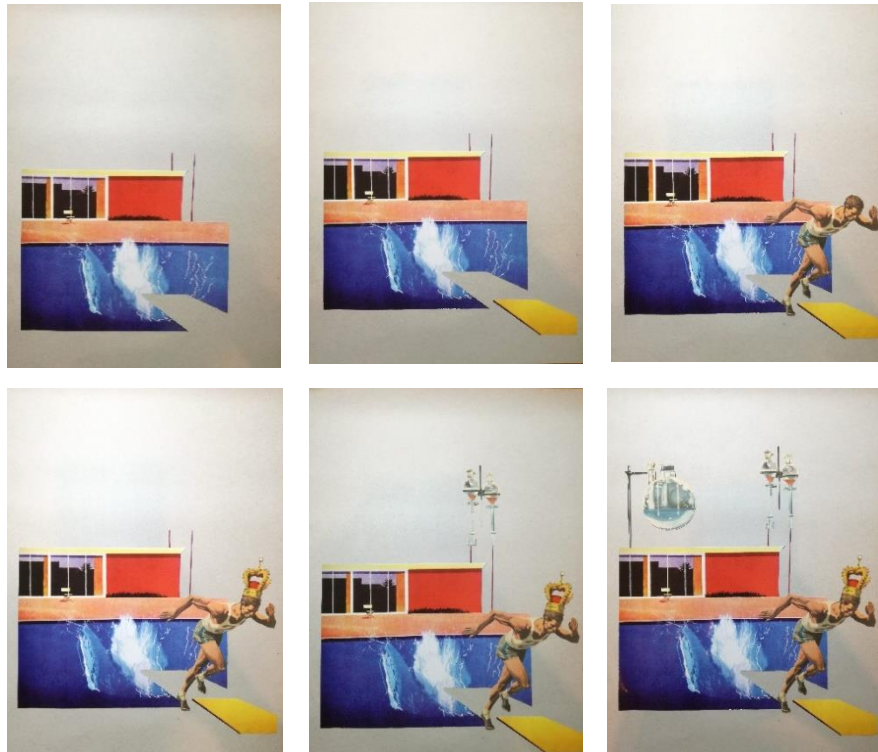
Tiempos de covid19 XIV.

Para leer este signo es clave que el espectador sepa que dicha imagen fue producida durante y en plena aparición de la pandemia del coronavirus y alude a su contexto de producción. De tal modo, este segundo signo (los murciélagos) despiertan otro significado y es el de que este animalito es vehículo del famoso virus que envuelve todos los humanos del mapamundi. Por otra parte, la conjunción de los signos de la imagen proporciona un significado global bastante claro y es que esta agobiante y envolvente circunstancia invita a querer escapar.

Cabe destacar que en los tres análisis desarrollados existe un mensaje icónico no decodificable. Siguiendo la línea de Barthes, esto quiere decir que no se necesita ningún conocimiento o saber especial para decodificarlo, sino que se desprende directamente de nuestra percepción. Esta literalidad se debe a que es la fotografía el lenguaje abordado. Los objetos representados en las fotografías no representan otra cosa, sino que más bien hablan de sí mismos. Si bien evocan

metafóricamente no pierden su identidad o sus características principales. Es decir, el hombre se reconoce como hombre, la caja de embalaje se reconoce como caja de embalaje, etc.

Por otra parte, todos los signos analizados son discontinuos. Es decir que no presentan temporalidad alguna. Sin embargo, hay sin dudas, preponderancia del mensaje lingüístico por sobre los mensajes icónicos. A primera vista la palabra se anticipa a la imagen y esto se ve enfatizado por el formato que el mensaje lingüístico adquiere en estas imágenes: se trata de señalizaciones viales que poseen un alto grado de iconicidad.



Fotografías de obra en proceso.
CORONA RUN de la serie Tiempos de covid19 IX.

Las obras se alinean con el particular arte de la posproducción en tanto las piezas reprograman formas ya existentes. En este caso recortes de revistas, libros, folletos y enciclopedias que, sacadas de su contexto original, son reprocesadas en nuevas unidades conceptuales y visuales. Operar sobre materia prima que circula en el mercado cultural (en este caso en el universo de la gráfica) presenta diversos desafíos. En primer lugar (aquí el análisis semiótico llevado a cabo con anterioridad es fundamental para comprender este punto) y quizás el ítem más destacable, es el de articular significados de acuerdo a la organización plástica de los elementos en el espacio. Esta tarea obliga a preguntarse qué hay en esa imagen seleccionada, qué comunica y cómo puede volver a tener un significado coherente al formar parte de un nuevo conjunto. De acuerdo a las respuestas obtenidas cada imagen se irá acomodando en el espacio buscando una nueva significación. El diálogo de cada recorte con su fragmento vecino es determinante y por ello el segundo desafío es el de la yuxtaposición y articulación de los recortes. Recursos que es necesario atender para que la mixtura invite al espectador a olvidarse del artificio del montaje y creer con convicción que aquel escenario visual imposible es, por un

momento, una representación de lo real. Un tercer desafío (un tanto más intuitivo en mi quehacer artístico) es el del diálogo de los caracteres plásticos propios de cada recorte. Cada imagen posee una paleta determinada, texturas, sombras, luces, direcciones y bordes que le dan una identidad individual al recorte: dan cuenta de un estilo y otorgan historicidad a esa forma. Todos estos aspectos que cada recorte tiene de forma autónoma son los que se ponen en juego cuando se busca generar sentido a partir de la masa dispersa y caótica de imágenes de multiprocedencia.

Pensar estas piezas como productos que recombinan y hacen uso de otras formas culturales me invitaron a exhibirlas en las redes sociales. La posproducción no solo se apropia de material ajeno, sino que también se dispone a insertar contenido en líneas existentes abriendo la posibilidad de que se expanda la actividad sin ponerle término final al relato. Más bien se incentiva la continuidad de nuevas y futuras reinterpretaciones. Exhibir las piezas en las redes continúa el mismo camino: cualquier puede tomar el material, volver a fragmentarlo y construir a partir de él nuevas narrativas.

4.6. Tráfico de cuerpos

Ante la supresión del espacio público, el mundo de lo privado expande sus fronteras produciéndose una apertura del espacio doméstico. Aquellas viejas formas de interacción social, ahora vedadas con el aislamiento social que la emergencia sanitaria impone, buscan nuevos escenarios en los que desarrollarse. Escenarios que coquetean con los conocidos paradigmas de la vigilancia digital.

Con la aparición del covid 19, las prácticas sociales se desarrollan en el espacio virtual que la era digital presenta como canal paliativo que ofrece conexión segura, variadas opciones y beneficios infinitos. El espacio mediático deja de ser sitio exclusivo de las estrellas y figuras públicas. Exponerse frente a la cámara y mirarse a través de las pantallas es ahora moneda corriente. La conectividad irrumpe y diversifica las antagónicas y arcaicas categorías de “espectador” y “actor”.

La biología entera se ve en jaque con esta nueva modalidad pandémica. Lo corpóreo se desvanece y los píxeles reemplazan las viejas células. Atomizados dentro de cuatro paredes, los sujetos pactan un horario de reunión y se conectan al unísono para compartir con la audiencia de turno una experiencia audiovisual inédita. Esta interacción implica exposición y toma de decisión: pues la representación que de ellos mismos hacen a través de las pantallas conlleva toda una construcción identitaria.

Tal como afirmaba Guy Debord en su ensayo *La sociedad del espectáculo* (1967) los hombres modernos se relacionan mediante la imagen que de sí mismos construyen. Como si de un catálogo de productos se tratara, los hombres de la era digital tienen que escoger un nombre de usuario, seleccionar su foto de perfil y un slogan llamativo para atraer la atención de otros consumidores que también presentan su propia publicidad y desfilan en la pasarela virtual. Esta interacción mediática transforma las relaciones sociales y el modo en que se configuran las identidades. El gurú de la sociedad del espectáculo ya no es “tener” o “acumular” sino que el “parecer” es la máxima espiritual. La vida se torna entonces en un continuo simulacro de imágenes.

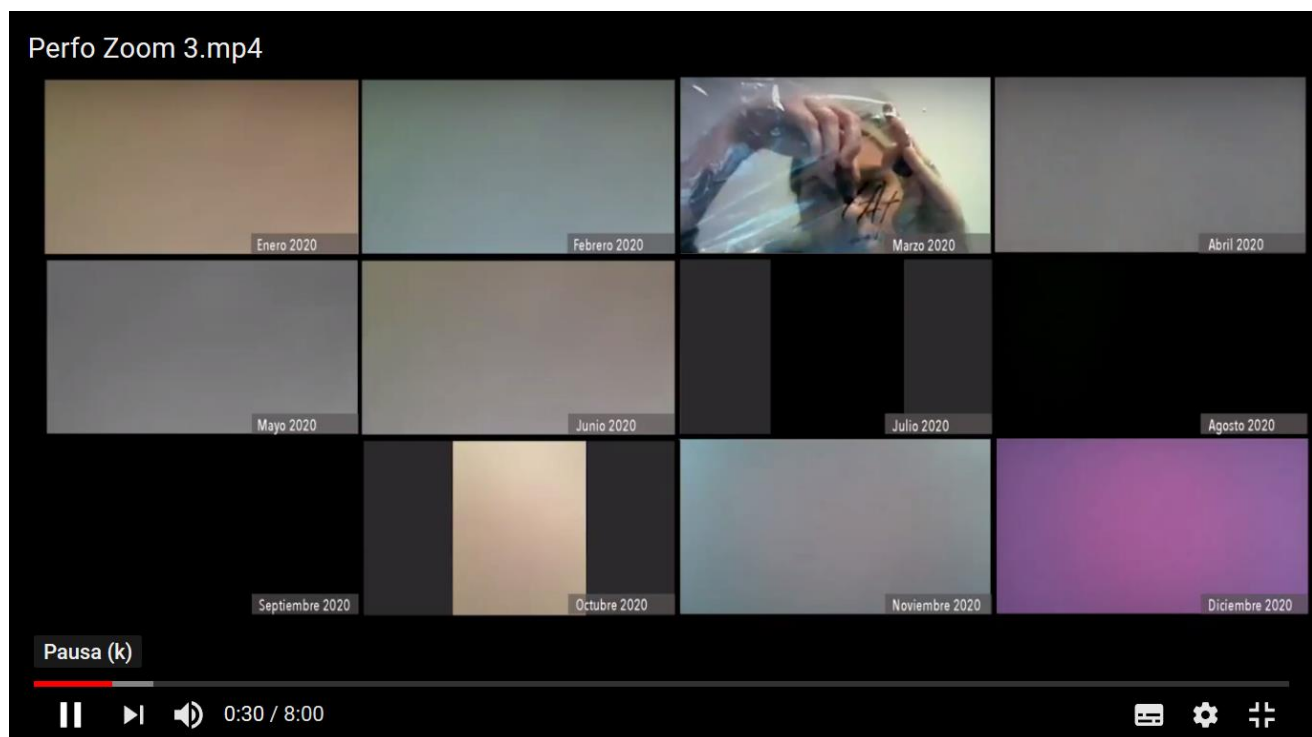
¿Cómo se van modelando estos usuarios que asimilan rápidamente la hiperconectividad como escenario hegemónico? ¿Cuán transparente es esa identidad que comparten mediáticamente? ¿Cuánto control real tienen sobre las imágenes e información que comparten? ¿Lo compartido pasa a ser público o sigue perteneciendo al ámbito de lo privado? ¿Se alienan los cuerpos cuando se someten a lo coercitivo de la exposición? ¿Se cosifican como objeto de exhibición? ¿Se puede habitar un cuerpo que está siendo exhibido?

El óculo de las cámaras captura como un fiel espía la intimidad más remota. Algunos podrán sostener, alzando la bandera de la potestad individual, que pueden elegir el ángulo desde el cual son vistos o incluso pueden manipular el escenario y montar la escenografía desde la que la cámara captura su verdadero cuerpo biológico. También pueden anteponer filtros de belleza y hacer retoques caseros. Algunos también dirán que pueden escapar de esa visibilidad con artificios tecnológicos. Sin embargo, esos rostros que se pueden ver a través de las pantallas pierden toda capacidad de

trascendencia (propia de los retratos analógicos) y adquieren, por el contrario, pura transparencia. Transparencia propia de la interfaz (la superficie desde la cual se pueden ver) y no inherentes a los individuos en sí. De hecho, las identidades detrás de las pantallas se encuentran constantemente en el eterno forcejeo entre el velar/develar los caracteres de su propia publicidad. Transparencia no es sinónimo de verdad y, en ese sentido, se pone en jaque la pretendida claridad y veracidad de las imágenes que consumimos.

El régimen de visibilidad alcanzado constituye uno de los pilares de la sociedad pornográfica en la que todo está entregado y desnudo para su consumo inmediato. Todo se mide en su valor de exposición y las cosas se revisten de valor solamente cuando son vistas dice Byung Chul Han (2012) al referirse a la cultura positiva que tiende a abolir cualquier laguna visual y espacio vacío en detrimento de lo lleno:

“La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que los representa. Es por eso que el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas.”



Captura de pantalla de la videoconferencia realizada el 18 de junio del 2020.

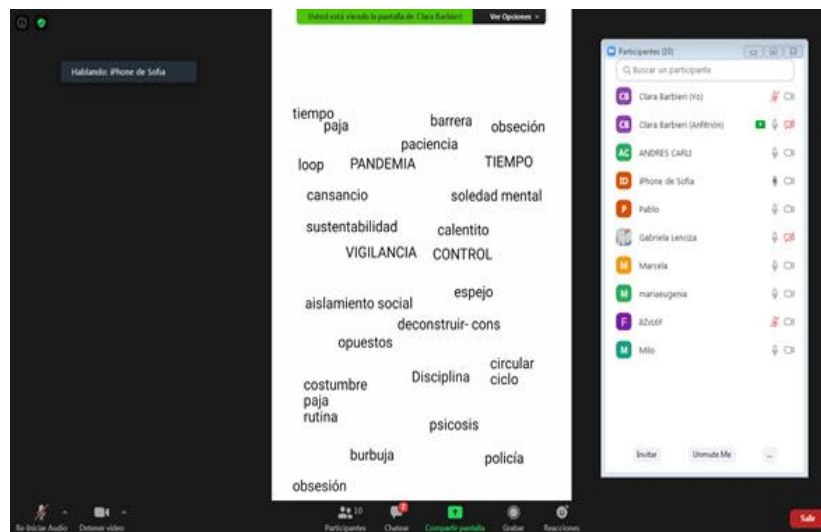
Así como se encienden las luces de las estaciones de subte a medida que éste savanza y los transeúntes suben y bajan, lo que se prende en este viaje que yo llamo “viaje tecno estético” son intermitentes pantallas que colorean un mapa digital en el que los cuerpos no se mueven de lugar, pero sí hay un tráfico para observar: el contenido mediático que click tras click tejen los usuarios a una velocidad jamás vista. Si en el territorio físico lo que se puede medir, controlar y analizar son los cuerpos y las conductas, en el territorio digital cabe preguntarse cómo se regulan esos cuerpos a la distancia. Las

reglas de este juego son muy distintas. Es por ello que abro el recetario y me lanzo a mezclar algunos de estos ingredientes propios de esta era mediática:

Tráfico de cuerpos en tiempos de covid-19 es una obra que emerge a partir del ASPO con el fin de repensar la conexión entre los sujetos aislados, el transcurrir del tiempo y el espacio privado invadido por las cámaras de los dispositivos tecnológicos. La obra fue realizada el 18 de junio del 2020 en una videoconferencia en la que participaron 10 personas. Cada una de ellas realizó en vivo, de manera virtual y por medio de la plataforma zoom², una acción vinculada al contexto de encierro vivido. La utilización de este medio como soporte de la acción parte de la necesidad de apropiarme de un dispositivo que actualmente está siendo utilizado como soporte de conectividad e interacción. Siguiendo un protocolo de participación, cada uno de los usuarios, se unió a la videoconferencia estipulada y ejecutó una acción que respondía a una palabra que le fue asignada una semana antes del encuentro. A través de las múltiples pantallas se fueron concatenando las mencionadas acciones conformando el calendario anual del año corriente.

La pieza presenta tres partes, o bien, tres momentos bien diferenciadas:

- Convocatoria de los participantes: éstos fueron citados aleatoriamente a través de un mensaje de whats app que los invitaba a participar de una acción artística colectiva online. En ese mismo mensaje se les envió el link para acceder a una reunión virtual y algunos de los convocados se unieron al encuentro estipulado. La convocatoria fue intempestiva, sin explicación, con día y horario fijo y se les envió un recordatorio a los invitados media hora antes de la reunión.



Palabras que escribieron los participantes del proyecto en el primer zoom de encuentro

² Programa de videollamadas y reuniones virtuales.

En este encuentro se introdujo a los convocados en el proyecto y se los invitó a hacer un *brainstorming* colectivo sobre una pizarra en blanco. Sobre la pizarra escribí las primeras tres palabras que aludían y cuestionaban el aislamiento social, la hiperconectividad y el tiempo/espacio propio del acontecer pandémico. A partir de estos tres vocablos iniciales, comenzaron a desplegarse otras palabras propuestas por el resto de los participantes. Así se fue tejiendo una red de vocablos alusivos a la temática que luego fueron tomados y distribuidos entre cada uno de los convocados para realizar la acción pautada.

Ese mismo día los participantes recibieron también por whats app el instructivo de participación con la siguiente información:

Protocolo para la acción colectiva que haremos el jueves 18/6 a las 15:30 hs por zoom.

EJ:

PARTICIPANTE: Eugenia

MES: Diciembre

PALABRA: Loop

1-Al unirme a la reunión deberás colocarte como nombre de usuario el nombre del mes que te fue asignado. A partir de ahora este será tu nuevo nombre.

2-Durante el transcurso de la reunión deberás silenciar tu micrófono y solo podrás activarlo cuando sea tu turno de accionar. Una vez finalizado tu turno volverás a silenciar tu micrófono.

3- Durante toda la reunión, desde que inicia hasta que termina, también deberás tapar el óculo de tu cámara con un pedacito de cinta de papel o cualquier otro elemento que funcione enmascarándola. Solo podrás destapar este mecanismo cuando sea tu turno y al finalizar tu acción, volverás a taparlo.

4- Tu turno no podrá exceder los 5 minutos. En ese lapso de tiempo o incluso menos tendrás que desarrollar la acción que pensaste frente a la cámara.

5- ¿Cuándo hago la acción? ¿Cómo saber cuándo es mi turno? Vas a accionar cuando el anfitrión toque una campana y diga en voz alta el mes que te fue asignado.

6- Recomendando hacer una prueba piloto para probar no sólo el dispositivo (celular, tablet, computadora, etc.) con el que participarás del zoom sino también para evaluar donde lo vas a apoyar, el encuadre con el que vas a filmar, la iluminación que tendrá la imagen y los sonidos ambientes que hay en el espacio que elegiste, etc.

¡REPASEMOS! Una vez asignado tu turno deberás:

-Destapar la cámara y encender el micrófono

-Realizar una acción vinculada a la palabra que se te asignó. La acción será libre y tendrá que aludir metafóricamente a la palabra que se te dio. No es necesario que la menciones, pero si querés hacerlo también puedes. No necesariamente tu cuerpo tiene que ser el soporte de la acción... puedes jugar con objetos, puedes hacer una intervención sonora, hacer juego de palabras, jugar con luces, jugar con la cámara en movimiento desplazándose en el espacio, o congelar una imagen, etc. Tiro algunas ideas a modo de ejemplo pero reitero....la acción es LIBRE

-Finalizada la acción tendrás que volver a tapar la pantalla y silenciar su micrófono. Tendrás que permanecer en la reunión de zoom hasta que el último participante (diciembre) realice su acción.

Ese mismo día recibirás (por este mismo medio) el link para unirme a la reunión.

- Acción en vivo: El día 18/6 los diez participantes de unieron a la reunión online y efectuaron a través del protocolo de participación la acción vinculada a la palabra asignada. Lo transcurrido fue grabado (sonido+pantalla) con el consentimiento de los participantes quienes dieron el visto bueno para utilizar el material con fines artísticos y expositivos.
- Edición de la documentación: El video fue mínimamente intervenido y editado con el fin de ser exhibido. Se quitaron fragmentos para que su duración se amolde a

Siguiendo la línea de los collages *Tiempos de covid 19*, esta obra también es un recorte audiovisual de cuerpos aislados que se fusionan en una sola pantalla por medio de recuadros. El dispositivo de la obra es en sí discursivo en tanto se alimenta del contexto de asilamiento y se apropia de las herramientas y soportes propios del paradigma de la hipervirtualidad. Cuando empleo el término *dispositivo* me refiero a los medios y técnicas de producción, circulación y reproducción de imágenes. Lo utilizaré en esta pieza para referirme a una plataforma online que permite hacer videoconferencias en tiempo real entre varios usuarios, grabar sonido y capturar imágenes en movimiento. Lo que ha quedado es meramente un registro documental de lo acontecido en la videoconferencia.

La pieza en sí es una acción colectiva cuyo soporte es digital pero que varía de acuerdo la pantalla en la que se observe. Tal como se comentó lo que se puede observar es un mero registro de lo acontecido. De este registro caben destacar algunos aspectos claves como las características visuales del espacio plástico, las transposiciones temporales que presenta y al entrecruce lenguajes. Cabe aclarar que el análisis aquí desarrollado atiende tanto a las características que tuvo inicialmente la obra cuando transcurrió en la plataforma “zoom” como las modificaciones que fue atravesando el registro videado de la misma.

En relación al espacio plástico del dispositivo, está delimitado por los propios límites de una pantalla. Pantalla que funciona como medio y soporte de las imágenes que allí se suceden. La superficie de la imagen se organiza por un módulo geométrico repetitivo: está dividida en pequeños rectángulos (12 en total) que son a su vez otras pequeñas pantallas que tienen la misma relación de tamaño que la pantalla total aquí analizada como espacio plástico de la pieza. Estos 12 rectángulos ordenan la composición en un espacio reticular simétrico. Se trata sin dudas de un elemento gráfico simple que articula el espacio plástico del dispositivo. Esta organización de la superficie fue pensada específicamente para la pieza. El marco en este caso es delimitador y articulador del espacio representado. Como ya hemos referido no solo el marco de la pantalla es el que delimita el espacio plástico, sino que cada uno de los 12 rectángulos tiene su propio borde que encuadra, fija y clausura las imágenes en un espacio no infinito. La materia del espacio plástico es la luz (píxeles que componen las imágenes que se reproducen en el dispositivo). Se trata de imágenes poco asequibles en tanto se tratan de imágenes digitales. Por este motivo podríamos afirmar que se trata de una obra que juega con la desmaterialización y en la que el espacio representado es bidimensional y un tanto ficticio. Si bien cumple cierta analogía referible a otros espacios reales, ya que cada rectángulo del reticulado representa un espacio real tridimensional, solo obtenemos de ello lo

capturado por las cámaras de cada usuario. En este sentido, el espacio plástico y el espacio espectadorial tienen dos momentos bien diferenciados en el que se relacionan entre sí:

En un primer momento el espacio plástico y el espacio espectadorial logran fusionarse. La acción colectiva tuvo una duración de unos 23 minutos. Mientras esos 23 minutos transcurrieron los participantes fueron espectadores y a la vez creadores/artistas del espacio plástico que se gestó colectivamente. Podríamos decir que en el transcurso de la acción colectiva online los espectadores fueron gestores activos e interventores del propio espacio plástico del dispositivo. Si bien con cierto instructivo y protocolo a seguir, los participantes tomaron decisiones individuales sobre los componentes plásticos del material audiovisual.

En un segundo momento encontramos una amplia brecha entre el espacio plástico y el espacio espectadorial. Esta distancia se presenta al observar el registro documental de la acción colectiva. Un video editado de unos 7 minutos que compila lo sucedido en la plataforma digital. En este registro los espectadores son meramente pasivos y no intervienen en el espacio plástico. La relación que establecen con él está dada por los límites de una pantalla y el espacio de exhibición en el que se observa el registro audiovisual.

El marco conjuga una de las metáforas presentes en la pieza. Se trata de la referencia temporal : cada marco encuadra una pantalla, encuadra un usuario realizando una acción y encuadra un mes del año. El marco le da vida a cada uno de esos 12 rectángulos que componen el calendario anual 2020. El marco profiere un discurso temporal narrativo y lineal, ya que las acciones se van desenvolviendo en sentido horizontal de izquierda a derecha. La pieza presenta una temporalidad efímera y esta dimensión es importante porque la obra en sí también habla del tiempo : cada participante personifica con su acción los meses del año corriente (2020). De hecho, si bien los primeros seis meses son claves y determinantes para pensar los vocablos asignados también hay en este trabajo una gran cuota de incertidumbre en relación a los meses que aún no llegaron. En cierta forma la emergencia sanitaria también propone esta falta de certezas y especulación. Por ello mismo, ese grado de azar es también un rasgo discursivo de la obra en tanto responde a la misma coyuntura.

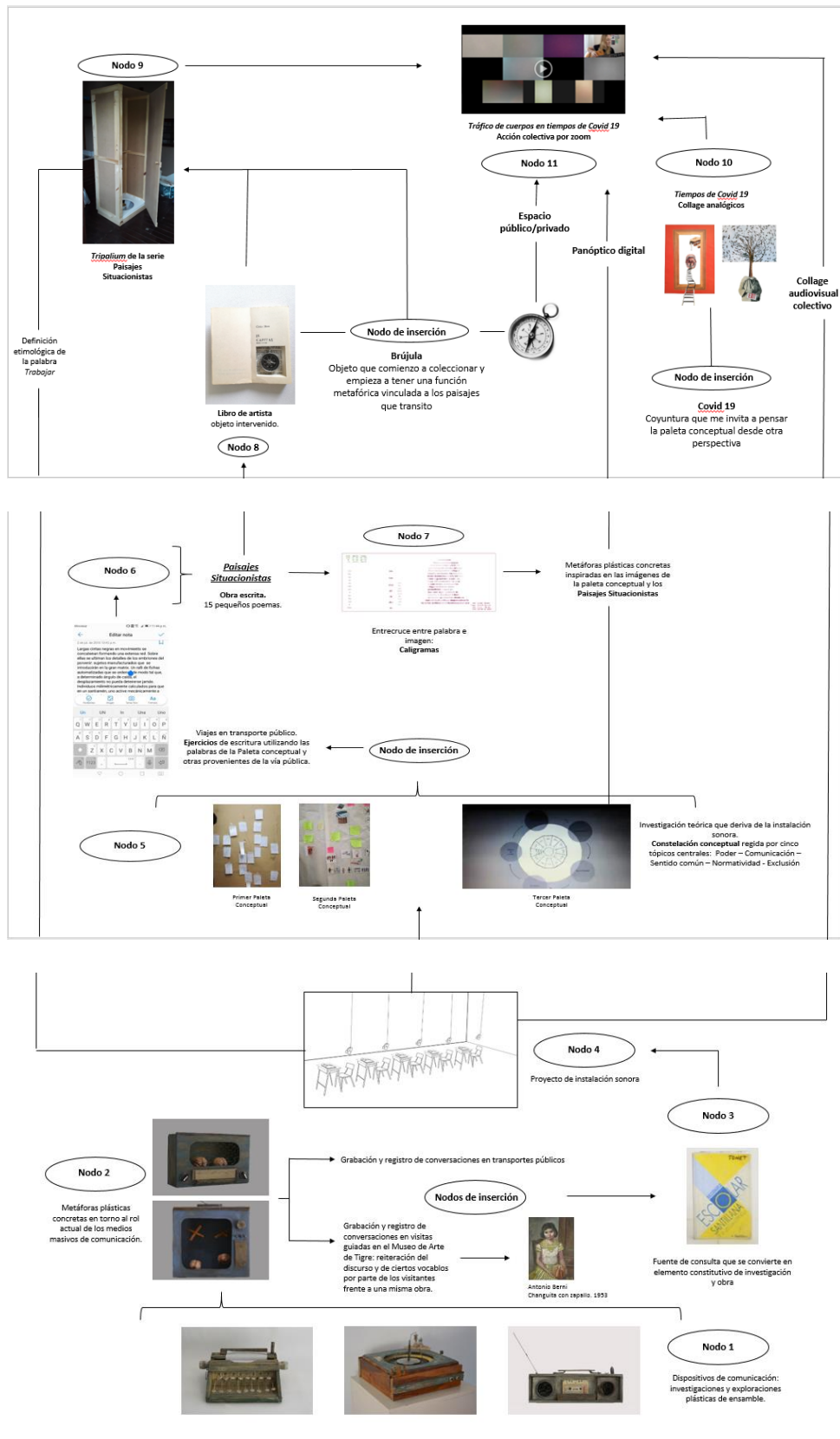
También el dispositivo elegido es discursivo en tanto está centrado en el ver: el voyeurismo es aquí un punto neurálgico del trabajo y la elección de la plataforma zoom no es ingenua ni aleatoria. Se trata de una plataforma cuya demanda se vio en aumento desde que se impuso el ASPO y que permite vincular a los sujetos aislados por la emergencia sanitaria de forma virtual. Los usuarios que utilizan dicha plataforma son espectadores y actores en simultáneo de una reunión que si bien posee ciertas restricciones, hace creer a los usuarios que estos tienen libertad de acción y son omnividentes. Incluso el mismo nombre de la plataforma propone una instancia de omnividencia “Zoom” refiere al gesto de acercarse con una suerte de lupa y aumentar el fragmento de realidad visible.

La obra en si presenta múltiples lenguajes que se articulan y alimentan entre sí. Se trata de una obra híbrida que combina la palabra escrita, lo sonoro, lo coreográfico, lo performático, lo musical, lo actoral, y propone, a su vez, nuevas interpretaciones a través de la instancia de edición. Son capas que se imbrican provocando una rica trama. Trama que presenta una estructura perceptible secuencialmente. La obra de cruce no lo es por el hecho de simplemente presentar más de un lenguaje, sino que se construye desde el cruce y en ese sentido el ritmo tiene un papel clave. El ritmo articula el cruce: sucede a medida que se activa cada uno de los rectángulos de la pantalla. Hay por lo tanto en la pieza, un movimiento regular, una suerte de cadencia en el transcurrir de esos meses en la pantalla. Intervalos, pausas y aceleres propios de cualquier calendario. Pero estos cambios de posición y de intensidad propios de la secuencia temporalizada va modificando la acentuación de cada uno de los lenguajes y enriquece su momento de encuentro.

Pero la obra de cruce no sólo se da en el fluir rítmico de estas acciones sino también por combinar el uso de nuevas tecnologías e incluir al público de manera activa en la obra. La acción interactiva dentro del sistema invita a la construcción de una estética virtual incierta y azarosa.

La integración del espectador como agente activo que genera contenido pone en disputa la idea de obra de arte objetual, fija y cerrada. Las obras interactivas sustituyen la idea de tiempo y espacio fijo (propio de las obras de arte convencionales) y promueven un entramado dinámico, cambiante y absolutamente temporal. Permite al espectador ser actor y a la vez ser voyeur de su propia actuación, volviendo a uno de los conceptos claves del trabajo: ¿pueden los cuerpos normativizados por la hipervisibilidad controlar el contenido virtual o es la virtualidad la que se vale de los cuerpos para reprogramarlos y sostener su régimen?

5. Árbol de proyección



6. Conclusiones

Tal como propuse al inicio de esta investigación el arte es una esfera de construcción de saberes y es desde ahí que puede cuestionar paradigmas y proponer nuevas formas de subjetivación. En este recorrido hemos podido conocer cómo se gestó mi trabajo personal desde sus basamentos conceptuales hasta la materialización de los mismos. Las piezas analizadas buscan repensar estructuras vigentes y darle visibilidad a desfasajes que encuentro enmascarados bajo objetos, imágenes y voces cotidianas.

Para lograr dicho objetivo en los términos que he propuesto, es menester asumir un rol comprometido desde la práctica artística y como sujeto político inmerso en una cultura determinada. Para evaluar los alcances de este compromiso es fundamental la instancia de exhibición y divulgación de las piezas. Desde ahí se pueden pensar nuevos soportes y estrategias para trabajos venideros. La continua exploración es la que habilita a visualizar la red de significantes disponibles susceptibles de maniobras.

El presente trabajo me ayudó a alcanzar un mayor grado de consciencia sobre mi práctica, metodología e intereses. Profundizar en ello es, sin dudas, un desencadenante clave para la materialización de nuevas búsquedas expresivas.

7. Bibliografía

- ABAD MOLINA, Javier

2012 *Imagen – palabra: texto visual o imagen textual*. Congreso Iberoamericano de lenguas en la Educación y en la Cultura /IV Congreso Lear. Salamanca, España, Versión digital.

- BOIDO, Mario

2014 *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Iberoamericana.

- BOURRIAUD, Nicolás

2009 *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo editora.

- BYUNG CHUL, Han

2018 *La sociedad de la transparencia*. Buenos Aires, Argentina, Herder editorial.

- DEBORD, Guy

2012 *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina, La marca editora.

- FOUCAULT, Michel

2002 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina, Siglo veintiuno editores.

- FOUCAULT, Michel

1981 *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, España, Editorial Anagrama.

- GROYS, Boris

2016 *Volverse público. Las transformaciones del arte en ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina, Caja Negra.

- JAMESON, Fredric

2008 *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol. I. Buenos Aires, Argentina, La marca editora.

- MANOVICH, Lev

2012 *El software toma el mando*. Buenos Aires, Argentina, Versión digital.

- MAROTTA, Graciela

2010 “Bases para la conceptualización de la obra de cruce”. Ponencia presentada en I Jornadas de Investigadores Teatrales de la UBA “Pensar y hacer en las Artes Escénicas”. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires.

- RANCIERE, Jacques

2004. “Política, identificación y subjetivación”, en *Metapolítica*, vol. 8, nº 36, julio-agosto.

- VOLÓSHINOV, Valentín Nikoláievich

1929 *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Godot.

Consultas en Internet:

- SERUE, Valeria <https://valeriaserue.blogspot.com.ar/>

Fuente bibliográfica:

- KARTUN, Mauricio. 2014. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Editorial Atuel. Ciudad de Buenos Aires