

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Departamento de Artes Visuales, Prilidiano Pueyrredón

Trabajo de graduación

Melissa Matias

Dispositivo y temporalidad:

Un recorrido por mi proceso de producción

Directora: Marcela Martinica

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
3. MARCO TEÓRICO.....	7
3.1. El dispositivo.....	7
3.1.1. El espacio tiempo.....	9
3.1.2. Retórica del marco.....	10
3.1.3. Contorno y reborde.....	10
3.2. Signo icónico y signo plástico.....	12
3.3. Imagen movimiento.....	13
4. DESARROLLO.....	16
4.1. Ventana como objeto signifiante.....	16
4.2. El video-objeto.....	21
4.3. Dimensión temporal del retrato.....	24
5. ÁRBOL DE PROYECCIONES.....	28
5.1. Archivos y registros.....	31
6. CONCLUSIONES.....	38
7. BIBLIOGRAFÍA.....	39

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objetivo realizar un análisis general de mis producciones como estudiante de la licenciatura en artes visuales. Específicamente tomaré como referencia las prácticas realizadas durante la cursada de los diferentes niveles de taller proyectual (dibujo).

Para empezar, y ante todo, iniciar este escrito me ha quedado en claro lo importante del ejercicio de observación como fuente primera del registro para la puesta en práctica de diversas producciones. Es por eso que uno de los aspectos más importante, es pensar el registro como exploratoria, y asociarlo directamente a una instancia contemplativa del mundo visualmente manifestado bajo mis propios sistemas de referencias en búsqueda de experiencias sensibles. Con esto me refiero a la posibilidad de ser implicado por aquello que a uno lo rodea, reaccionar ante sus diferentes estímulos, donde gran parte de ellos, principalmente, rondarán en torno a la idea de ventana en tanto objeto como en imágenes pantalla.

Me planteo la problemática de definir lo relativo a los sistemas de clasificación, descripción y visualización de las exploratorias como registro artístico e incluso documental. En este sentido, algo que me suele suceder es que puedo pasar largo rato reteniendo la mirada en cosas y acontecimientos. Cuando algo llama mi atención visualmente hablando, trato de retenerlo, dando lugar así a pensar el registro que conforman en algunos casos, archivos que habilita preguntarse ¿Cómo resolver o afrontar la tensión entre obra y documento? A mi entender, sus límites no son necesariamente del todo claros, y en todo caso profundizaré más adelante. Sin embargo, me planteo además, el ver qué sucede con el hecho de incorporar el archivo no solo como anclaje conceptual sino como elemento material en sí mismo. Un ejemplo de esta práctica podría ser el uso del autorretrato marcando una ambigüedad entre lo autobiográfico y lo teórico.

Los trabajos a analizar suelen ser principalmente certidumbres espacio temporales a la función de habitar, poniendo en circulación las variables del dispositivo: tiempo, espacio y marco. Se trata de reflexionar sobre un espacio y un tiempo relacional, referenciado por un observador a enunciados de orden ideológico, cultural y simbólico, En términos operatorios, los trabajos empiezan siendo producciones en series, repetición y reelaboración de un mismo boceto, búsquedas de variaciones en la representación, en un comienzo desde el dibujo; donde en cuanto a las técnicas utilizadas, van desde tinta sobre papel, transferencia, collage, fotografía, (tanto digital como analógica), instalación, video objeto, entre otras. Más adelante, las imágenes, podrán ser asociadas directamente con una narración, definiéndose como un conjunto organizado de significantes.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hace tiempo que mis inquietudes se centran en problematizar el tiempo y el espacio, vinculado a lo sucedido sobre o a través de la ventana como medio gráfico desde representaciones a ciertas reproducciones. Aparece también la dimensión temporal de la luz, la relación entre lo abstracto y lo figurativo y finalmente, los métodos del hacer plástico a partir del registro como exploratoria y el archivo como obra y documentación.

En los inicios, me topé con un libro llamado *La quietud en movimiento* de Bernd Stiegler, que tiene como subtítulo *Una breve historia cultural en y alrededor del cuarto*, donde básicamente incluye la mirada como forma de viaje planteando una serie de exploraciones hacia lo cotidiano, llegando a describir situaciones de lo más banales, concentrándose en lo conocido, lo que me llevó a pensar básicamente en la circulación de lo rutinario donde se manifiestan usos y desusos del tiempo en sí mismo. Forma especial de viajar sin moverse del lugar, pero poniendo muchas cosas en movimiento. Se trata de un desplazamiento sobre el espacio personal y de tránsito empezando por lo rutinario. Propone cómo desde la perspectiva específica del que *viaje* por el cuarto, se prioriza el poder de la costumbre y lo cotidiano se convierte siempre en historias trascendentes llevándonos a ciertos espacios de descubrimientos. En otra instancia *Especies de espacios* (Perec, 1999), se divide en capítulos ordenados cualitativamente, donde el primero se refiere a un espacio concreto y específico, como es una página, y luego se va concentrando sucesivamente en espacios más amplios y generales. Parte del objeto cama para luego recorrer el mobiliario, las habitaciones, y finalmente salir a la calle, barrio, ciudad, país. Así hasta el universo mismo. De Igual manera Gastón Bachelard, en la *Poética del espacio*, prioriza lo retórico narrativo por sobre lo explicativo entendiendo por esto, la imagen poética que es esencialmente variable y precede al pensamiento, llevándolo incluso a un ejercicio más autobiográfico. Plantea filosóficamente el problema de la imagen poética, a través de la importancia de llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen (poética) cuando surge en la conciencia como un producto del ser captado en su actualidad. Es por eso que este libro, responde a una investigación sobre las imágenes de la intimidad.

3. MARCO TEÓRICO

En una primera aproximación, el marco teórico propuesto se basa en la exploración de la semiótica de la imagen y en el análisis de su relación con el espacio-tiempo. Para abordar mi producción, comenzaré desarrollando el concepto de dispositivo estético unificando el discurso desde la función del tiempo, el espacio, y el límite, en tanto retórica del marco, y la función semántica del reborde como fuente primigenia y fundamental en la vinculación de la imagen con el espectador. Luego haré hincapié en la función del signo icónico y signo plástico en la producción de sentido, y poner en relación la imagen y movimiento, ya sea desde la representación en un primer momento, pero fundamentalmente, desde la circulación de un sistema de ideas que pueda recorrer diversos métodos y formatos en mi práctica visual.

3.1. El dispositivo

Como primer acercamiento, Aumont define el concepto de dispositivo, al conjunto de materiales y elementos organizacionales de los medios y técnicas de reproducción de las imágenes, los lugares y los soportes que sirven para difundirla (Aumont, 1992, 143). Se trata básicamente de la experiencia que implica para el espectador una exhibición regulando justamente, la relación entre el observador y la obra, y a su vez, entre lo subjetivo y lo social. Es el conjunto de elementos que influye en la relación con la imagen, y para poder abordar el tema, realiza una descripción exhaustiva sobre la función de los conceptos de espacio, tiempo y el marco, lo que viene a proponer una relación contranatura entre el espacio de la imagen y el espacio del espectador, básicamente el espacio plástico.

En cuanto al escrito *¿Qué es un dispositivo?* (Deleuze, 1990), se lo presenta como un sistema, como un conjunto multilíneal que distribuyen variables transitando por diferentes direcciones, donde Foucault distingue tres grandes instancias: el saber, el poder y la subjetividad, relacionándose entre sí. Estas líneas se plantean en términos de curvas que se regirán tanto en lo visible como en lo enunciable (curvas de *visibilidad* y de *enunciación*) con sus respectivas derivaciones y transformaciones en virtud de sus condiciones estéticas políticas, científicas, etc. Además, implica operar en idas y vueltas que básicamente, definiendo líneas de *fuerza* que rectifican curvas anteriores, al mismo tiempo que se presentan dos importantes consecuencias: por un lado se repudian los universales. es decir, el universo no explica nada sino que lo que hay que explicar es el universo mismo. y la siguiente, es un cambio de orientación que se aparta de lo eterno para aprender lo nuevo. con nuevo se refiere a la creatividad variable según los dispositivos. Para Foucault se trata de rechazar lo original y considerar la regularidad de las enunciaciones que se definen también por sus efectos ideológicos. En las obras de arte, la ideología, no se transmite solamente mediante los contenidos, sino también en el plano de lo formal y lo técnico.

A modo de ejemplo, una de las obras más icónicas de Nam June Paik, *TV Buddha*; (1974) considerado uno de los padres del video arte, expresa los contrastes y paralelismos entre Oriente y

Occidente y entre tecnología y espiritualidad de manera directa: la cámara de CCTV¹ filma una estatua de Buda. Su imagen aparece en vivo en un televisor redondo, inspirado en imágenes populares de ciencia ficción. La escultura y la televisión están colocadas de manera tal que el espectador puede ver ambos elementos al mismo tiempo en un recorrido perimetral. Mientras que la figura del buda permanece inmóvil, la imagen temporalizada de la pantalla televisiva que viene a registrar una imagen fija se actualiza en tiempo real. Viene a proponer una interconexión entre el espacio real y el virtual y la perpetuidad de la imagen en vivo, siendo algunos de los aspectos más interesantes de esta obra que nos permiten reflexionar sobre el papel del arte en nuestra experiencia del mundo y cómo nos relacionamos con la tecnología y la cultura visual. Aquí el Buda es tanto el espectador como la imagen vista, reflejando nuestra propia experiencia como consumidores de medios de comunicación. En otras instancias, la obra de Oscar Bony *70 metros de alambre tejido y su información* de 1967, presenta una instalación formada por la dicha cantidad de alambre dispuesta sobre el piso de la sala, y un proyector que reproduce una porción de alambre tejido sobre la pared. Se trata de un filme en loop, donde se confronta la experiencia sensorial del tejido metálico al ser pisado por el espectador al ingresar a la sala, con el alambrado transformado en información visual. En ambos trabajos las imágenes terminan transformándose en una representación tautología de la realidad.



Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974. Instalación de vídeo con escultura de madera, monitor y cámara de vídeo. Vídeo, canal único, formato 4:3, transmisión en directo. 320x249cm. Colección del Stedelijk Museum Amsterdam



Oscar Bony, *70 metros de alambre tejido y su información*, Instalación de video. 1967

¹ CCTV (código cerrado de televisión)

3.1.1. El espacio tiempo

Retomando estos primeros tres ejes propuestos por los dispositivos según Aumont, podría empezar por definir distintos tipos de espacios: como ya mencioné, en una primera instancia, este viene a proponer una relación contra natura, es decir cultural, entre el espacio de la imagen y el espacio del espectador. Por un lado, aparece el espacio abstracto, espacio plástico que es la imagen, y por otro, el espacio concreto, que refiere a la percepción de lo representado, espacio en tanto tal, contando también con el reconocimiento de una superficie y vinculada a la capacidad mirante del sujeto. Pero fundamentalmente para este trabajo propongo tomar esta categoría y relacionarla estrechamente con el factor tiempo. En este sentido Perec escribe:

“El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo indefinido, inexistente, todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque unas realidades sean más “temporales”, y otras más “especiales”, el registro “espaciotemporal”, la hibridación o amalgama de ambos es una dimensión de un concepto filosófico que permitirá resolver el dilema por medio de un binomio de dos términos contrapuestos pero complementarios e inseparables porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin querer la presencia de esta doble idea”. (Perec, 1999; 9)

El tiempo psicológicamente hablando podría definirse como duración experimentada, con lo cual habría que preguntarse cómo se experimenta la duración en las imágenes. Un posible primer acercamiento sería distinguir entre las imágenes no temporalizadas, que existen idénticas a sí mismas en el tiempo, y temporalizadas, que se modifican sin que el espectador tenga que intervenir, por el propio sistema de producción y de presentación. “(...) hablando con propiedad, la dimensión temporal del dispositivo es la vinculación de esa imagen, variablemente definida en el tiempo, con un sujeto espectador que existe también en el tiempo.” (Aumont, 1992, 171) Bourriaud escribe que “Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas. (...) la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios”. (Bourriaud, 2006, 53)

En este sentido, y en relación a lo que se conoce como time-based art (arte basado en el tiempo o arte temporal), de alguna manera se tematiza un tiempo que, a primera vista, pareciese improductivo y lo convierte en tema de estudio, básicamente lo documenta. Es por eso que “Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora, significa estar con el tiempo más que a tiempo. (Groys, 2018). En todo caso, Aumont plantea la importancia de no confundir el tiempo que le pertenece a la imagen y el que le pertenece al espectador. Casi siempre se mira en virtud de consignas de visión implícitas o explícitas que rigen su exploración. Sobre esto Boris Groys, argumenta cómo de alguna manera estamos obligados a ser espectadores en

movimiento. “(...) la contemplación fría, no tiene por objetivo producir un juicio estético o una elección, es simplemente la repetición permanente del gesto de mirar, cierta conciencia de la falta de tiempo para emitir un juicio consistente basado en una contemplación minuciosa. Aquí el time-based art exige el tiempo desperdiciado, excesivo, ‘perniciosamente infinito’ que no puede ser absorbido por el espectador. Sin embargo, le quita a la vida contemplativa el estigma de la pasividad” (Groys, 2018; 101) En *Empire* (1964) por ejemplo, al dejar la cámara encendida, de filmación en bruto, lo único que sucede en esos 485 minutos de grabación muda, es que se hace de noche y el *Empire* se ilumina, invitándonos simplemente a ver el paso del tiempo demostrando también una tendencia a la literalidad. Se evidencia en ese sentido una falta de secuencialidad fílmica, que suelen tener las películas de Andy Warhol, sobre todo si pensamos en el propio concepto de la materialidad fotográfica.

3.1.2. Retórica del marco

En lo que respecta al marco de la imagen, este es quien la designa, quien la circunscribe, entendiéndose esto como un aspecto del plano de contenido de este signo plástico. En lo que a encuadre se refiere, Aumont lo define como la actividad del marco, su movilidad potencial, el deslizamiento interminable de la ventana, a la cual equivale en todos los modos de imagen representativa fundados en una referencia a un ojo genérico, a una mirada, incluso perfectamente anónima y desencarnada, cuya huella es la imagen. (Aumont 1992; 162). No se puede soslayar que la imagen ante todo es un objeto y como tal posee límites manifestando cierta clausura. Tiene en principio la función de separar la imagen de lo que no lo es, permitiendo una transición entre el interior y el exterior de la misma identificando su condición de no ilimitada. “El marco vale también como una especie de índice al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista con ciertas convenciones y que posee eventualmente cierto valor”. (Aumont 1992, 162) En este sentido aparece el marco como algo que prolifera un discurso casi autónomo, aunque difícilmente separado por su valor simbólico.

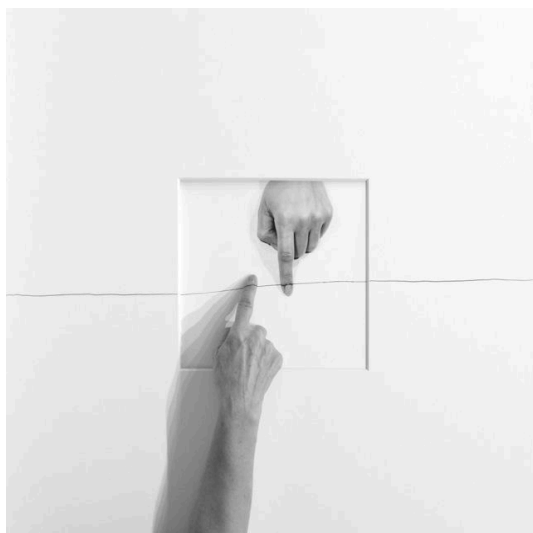
3.1.3. Contorno y reborde

Ahora bien, si vamos al interior de la imagen existen distintos tipos de rebordes que pueden ser un reborde rimado y un reborde representado. En la primera, es el enunciado el que confiere al reborde algunas de sus características. En la segunda, es el reborde el que da sus características al enunciado. “El borde se refiere al trazo no material que divide el espacio entre figura y fondo. Reborde es el artificio que un espacio dado designa un enunciado, mientras que el contorno pertenece perceptivamente a la figura identificada. No se define en su función de indicación, y no posee apariencia material”. (Groupe μ , 2010, 341) El contorno delimita signos aislados y el reborde, enunciados.

“La reflexión de los artistas sobre el carácter paradójico del reborde los ha conducido a veces a explicitar la función indiciaria del reborde en la representación. Podemos, pues, ver en esos rebordes incluidos un esfuerzo para desplazar los espacios presentes: el reborde pretende instalarse plenamente en el espacio bordeado.” (Groupe µ., 2010, 354)

Esta figura implica una retórica del significado el adentro y el afuera, o lo abierto y lo cerrado, donde aparece en tanto objeto de significante respecto a lo icónico actuando por supresión o adjunción. Básicamente como indicador, como enunciado indicado. Es aquí donde la meta-imagen se refiere a una imagen que remite a otro mensaje, un discurso en el interior de un discurso (Alesandria, 1969), lo que la tradición define como cuadro dentro de cuadro haciendo que puedan significarse a sí mismas y si, de alguna manera la imagen se define por su marco, la meta-imagen se define por el meta-marco que consiste en su representación aunque no necesite mostrarlo, si no que alcanza con evidenciar los bordes. Es el caso de una imagen dentro de una imagen mayor y es el marco de la meta-imagen el que separa ambos niveles.

“Desde el punto de vista de las expresiones geométricas (...) se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. es preciso que estemos libres respecto a toda intuición definitiva –y el geometrismo registrara intuiciones definitivas– si queremos seguir, (...) las audacias de los poetas que nos llama a referimientos de experiencias de intimidad a “evasiones” de imaginación”. (Bachelard, 1975, 254)



Forty Years IIIA
(mano, sobre línea horizontal 1973)
(2013)
impresión
cromogénica 25 1/2 x 26"
edición de 5 más 2 APS

En este sentido, la artista Liliana Porter, en la serie de fotografías *Forty Years* (2013) enfrenta en el centro de la cuestión su mano actual con la de los años 70 que es recorrida por una línea trazada en lápiz sobre la pared uniendo sus índices, realizando una foto de esa situación (un fotograbado). Continuó la línea con un lápiz sobre la copia que se percibe continua, pero no solo pasa por distintos espacios si no que fue hecho en distintos tiempos de enunciación. En la obra, el tiempo de

la imagen transcurre en un doble señalamiento cuyo gesto involucra cuarenta años tomando protagonismo la idea de lo fragmentado. Es por eso que la relación entre espacio, tiempo y marco-límite es fundamental a la hora de percibir e interpretar su trabajo. Son dos tiempos en la representación con diferentes niveles de significación a través del reborde representado que se atraviesan y unifican con el uso de la línea.

3.2. Signo icónico y signo plástico

En lo que respecta a la significación esencial o intrínseca, que refiere al contenido, se encuentran los estudios semiológicos sobre la idea de significado y significante en vinculación a un sistema de relaciones triádico propuesto por Peirce entre el objeto, el signo y el interpretante. En esta relación el signo se puede desglosar en el icono, estableciendo una relación de semejanza con el referente, el índice, donde el referente presenta una relación de contacto, o contigüidad, asociado a la idea de huella, y por último, el símbolo, el cual no presenta ningún parecido con el referente, es algo que está en lugar de algo que no tiene forma, refiriéndose a un objeto por convención o acuerdo social. En función de estos elementos, en el *Tratado del Signo Visual* (Groupe μ , 1993), desarrolló una teoría general respecto de una semiótica específica de lo visual, para lo cual propone la idea de signo icónico y signo plástico. El icónico, más vinculado al grado de analogía con el referente y a la idea de representación, mientras que el signo plástico, tiene más que ver con la materialidad, con la forma, significa en el tipo de materia y en cómo se distribuye. El signo icónico también presenta una definición triádica, donde se sustituye la estructura binaria significante-significado en Saussure, expresión-contenido aplicado hasta ahora al signo icónico por una relación entre tres elementos: el significante, el tipo y el referente. El signo icónico posee características del referente, pero también del productor de la imagen, lo que permite un reconocimiento.

En lo que respecta al signo plástico surge a la hora de desarrollar una retórica de la representación visual que pueda hacerse cargo de lo no figurativo. Existen familias de signos plásticos (textura, color, forma, marco), estructuradas cada una por su propio sistema. Para Groupe μ los signos plásticos e icónicos actúan solidariamente desarrollándose en planos de expresión (significante) y contenido (significado), de manera que son cuatro aspectos articulados: La textura de una imagen, refiriéndose al tipo de soporte y materia, la forma, que se constituye bajo los parámetros de posición, dimensión y orientación, donde también el volumen hará referencia a una posición en un espacio tridimensional; del mismo modo que una figura percibida como superficie tendrá lugar en un plano. Por último, el color, que es imposible de encontrar en la realidad despojado de toda forma o textura (son la dominancia, la luminosidad y la saturación). Finalmente, dentro de la familia de los signos plásticos, aparece el marco y el límite vistos en puntos anteriores.

Como decía, Groupe μ plantea la existencia de un signo icónico y de un signo plástico actuando en colaboración. Se manifiesta en operaciones de reemplazo o equivalencia. Los límites precisos entre la figuración y la abstracción son difíciles de determinar en la práctica donde lo que puede aparecer como abstracto, se puede percibir como una forma referencial a un objeto dado, al mismo tiempo,

los iconos podrán ser reconocibles, o no, en base a diferencias del orden cultural interpretándose de diferentes maneras. Además, toda producción visual admite lo referencial (icónico) como lo no referencial (plástica), ya sea en condición de ícono, símbolo o índice, fundamentalmente para poder realizar un análisis del discurso, estableciendo una diferencia entre lo percibido y lo concebido. En ese sentido me interesa la definición de retórica como la transformación reglada de los elementos de un enunciado de modo tal que a un nivel perceptivo del elemento manifestado por el enunciado, el receptor deba dialécticamente superponer un nivel concebido. Podríamos aquí también, incluir la noción de representación aludiendo al proceso de instituir un representante que en un cierto contexto, ocupará el lugar de lo que representa. El que presenta o se presenta, es el propio referente, que en la imagen, está ausente, en tanto que el que representa, es el sustituto que lo reemplaza. (Aumont, 1992). Básicamente la representación es el fenómeno más general que permite al espectador ver una realidad ausente “por delegación”, que se le ofrece a través de un representante, característica que podremos ver más adelante con el uso de fotografía.

3.3. Imagen movimiento

En cuanto a la imagen movimiento, Aby Warburg plantea un interrogante sobre los mecanismos del conocimiento y del pensamiento de las imágenes a través de la creación del método iconográfico, que estudia el conjunto de propiedades u operaciones, centrando su atención en la representación de las figuras en movimiento. El proyecto llamado *Mnemosyne*², debe entenderse en un doble sentido: por una parte, como recordatorio de que al interpretar las obras del pasado, es depositario de un cúmulo de experiencia humana, por otra, también como recordatorio de que esa experiencia en sí misma es un objeto de investigación en donde es preciso usar materiales históricos para estudiar el modo en que funcionaba la memoria social. A este contexto se le suma cierta predisposición a adjudicar términos científicos a otras disciplinas, como por ejemplo, supervivencia y pervivencia. La primera, vinculada al darwinismo y a la idea de resistencia con “El origen de las especies” (teoría de lo natural), y la segunda, que hace referencia a algo que permanece por sí solo, por su propia energía, cosas que quedan en la memoria colectiva (proveniente de la cultura). Para esta última el tema principal de su investigación ilustra el papel que jugó la representación del pathos³ antiguo en el arte y la civilización posterior al renacimiento. en este sentido el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico, es decir que “ (...) no hay dispositivo fuera de la historia” (Aumont, 1992, 203)

Toma como ejemplo *el Nacimiento de venus*⁴ y *Primavera*⁵ y la presencia paradójica de las figuras mitológicas en la pintura del renacimiento florentino proponiendo la conformación de un archivo como dispositivo de salvaguarda, que se convertirá en la actividad primordial creando así, una biblioteca con grandes montajes de reproducciones fotográficas reemplazando la transmisión del saber por su exposición. El proyecto se compone de 60 paneles que en total recopilan más de dos

² *Mnemosyne* del griego memoria

³ pathos (πάθος). Palabra griega, emoción, sentimiento, conmoción, sufrimiento.

⁴ Sandro Botticelli, *nacimiento de venus*, temple sobre lienzo 278,5 cm x 172,5 cm. Galería Uffizi, en Florencia

⁵ Sandro Botticelli, *Primavera* temple sobre tabla. 203 cm X 314 cm. Galería Uffizi, en Florencia

mil imágenes. “(...) no se contenta con mirar los retratos yuxtapuestos como imágenes que van desfilando: los manipula (...) con el objeto de producir su propio material de estudio. El panel de madera pintado al óleo o muro recubierto por el fresco, una vez fotografiado y redispuesto según la necesidad del análisis, ya no remite solamente, como una ventana, a la escena que representa sino que comunica lateralmente, por efecto de encadenamientos, con las imágenes que le están inmediatamente yuxtapuestas.” (Michaud, 2017, 117)

Es interesante mencionar al artista Andy Warhol como un posible paralelismo, en términos de registro y hasta cierta obsesión por la idea de archivarlo todo, en cuyo proyecto cuenta el paso del tiempo a través de un filtro en este caso autobiográfico, en lo que llamó las cápsulas del tiempo. Estas, se refieren al producto de una inmensa colección de todo tipo de objetos organizados en múltiples cajas de cartón a partir de los años sesenta hasta su muerte en 1987 llevando al artista a construir el archivo con 612 cajas de cartón del mismo tamaño y del mismo color, cada una llena con objetos variados. Empezó a meter todo tipo de cosas en cajas de cartón (revistas, fotografías, correspondencia y otros objetos varios). Una vez llenas, Warhol sellaba las cajas con cinta de embalar, escribía la fecha o el título y las iba almacenando. Se establece una relación de la homogeneidad morfológica de los paneles Warburg y las cajas, al mismo tiempo, una heterogeneidad de contenido, lo que acaba por unir estos dos proyectos finalmente es su vocación “materializar” la memoria, materializar lo inteligible. (Guasch, 2008, 2) esto lleva a pensar no solo en una sistematización de un método investigativo, como decía antes reemplazando la transmisión del saber por su exposición en Aby Warburg, sino se habilita la posibilidad de utilizar estas herramientas técnicas de producción y reproducción de las imágenes tanto en su condición de archivo como en una eventual producción artística.



Andy Warhol,
cápsula del tiempo.
1974 -1987.
El archivo forma
parte de la colección
permanente del
Museo Andy Warhol
de su ciudad natal de
Pittsburgh.



Panel 39 Mnemosyne: Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous.

4. DESARROLLO

En este apartado presentaré, de manera un tanto descriptiva, algunas vinculaciones con mis producciones visuales. En relación al marco teórico propuesto, el cuerpo de obra será la excusa para hablar sobre los medios técnicos de producción de sentido y a la sistematización de una forma de trabajo que me permitan recorrer, diferentes formatos en las imágenes. Rondaré diferentes significaciones en torno a la ventana, y sus respectivos desprendimientos que me llevan a circular lo cotidiano, el procedimiento de registro, la aparición del autorretrato, para luego incorporar el video objeto como variantes del formato de producción y reproducción.

4.1. Ventana como objeto significativo

De más está decir que en la historia del arte son muchas las imágenes que juegan con el uso de la ventana representada como objeto significativo. Y si hablamos de viajes de observación, podemos definir el marco de la ventana como espacio cerrado y abierto al mismo tiempo, donde la limitación es la que hace de ella un cuadro que estructura la percepción. básicamente una dialéctica de lo interno y de lo externo, o dialéctica de lo abierto y de lo cerrado. La sola ventana plantea un marco narrativo funcionando como un arquetipo melancolizador de cualquier viaje. De hecho, Bernd Stiegler, menciona como en el ámbito de la fotografía Joseph-Nicéphore Niépce, le escribe a su hermano Claud 1816, más de dos décadas antes que se diera a conocer el invento de Daguerre⁶ un relato sobre la primera experiencia de registro fotográfico no casualmente a partir de una vista desde la ventana.

"Instale el aparato en mi cuarto de trabajo frente a la pajarera con la ventana abierta. El experimento lo hice según el procedimiento que conoces, bien mi querido amigo, y vi en el papel toda la parte de la pajarera que se podía captar por la ventana, y una reproducción débil del marco de la ventana, que estaba menos iluminada que los objetos de afuera. (...) no es más que un intento muy imperfecto; pero la reproducción de los objetos era sumamente pequeña. Me parece que queda demostrado la posibilidad de pintar de esta forma" (Stiegler B. , 2012; 17)

⁶ Considerado el primer divulgador de la fotografía, tras inventar el daguerrotipo, el primer procedimiento fotográfico, anunciado y difundido oficialmente en el año 1839.



Joseph-Nicéphore,
fotografía, 1826

Es en este sentido es que me gustaría compartir a modo de referencia, al artista Abelardo Morell cuyas imágenes regresan al origen de la fotografía recreando el mecanismo de la cámara oscura. En este caso, usa habitaciones completas como cámaras siendo la misma luz del paisaje que se filtra la que nos provee de estas proyecciones al interior de un ambiente. El resultado es el registro fotográfico del efecto producido por la luz ingresando desde un estenopo y proyectando una imagen de manera invertida, justamente, cuál cámara oscura. Es el registro de lo que se llama imagen latente porque escapa la fijeza, la proyección no queda impresa en la habitación; es decir que para conservar la imagen el artista vio necesario hacer una fotografía de la proyección. Básicamente es un ejemplo de cómo el uso de las ventanas, construyen relato desde el enmarcado de impresiones hacia un espacio tiempo relacional.

Abelardo Morell,
*Camera Obscura:
Courtyard Building,
Lacock Abbey,
Inglaterra, 2003,*
impresión de gelatina
de plata.

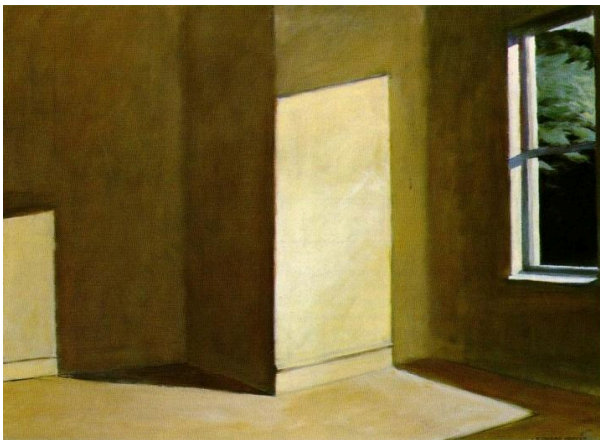


“Las imágenes producidas en la cámara oscura, si bien restituyen movimiento y se extienden, de manera ilimitada, a la totalidad de lo visible, son sin embargo muy fugitivas: sin consistencia permanecen suspendidas a la manifestación de su modelo, cuya desaparición marca irremediamente la del reflejo que reconstruía artificialmente su apariencia. Por el contrario, la imagen en la placa fotográfica persiste tras la desaparición del objeto, pero a causa de eso, condenada a la fijeza. (Michaud, 2017; 38)

En cuanto a las vistas desde y hacia las ventanas, Edward Hopper siempre me ha llamado la atención. Propone una transformación de la mirada hacia el interior con una base psicológica, es una visión recortada del afuera reemplazada por un arte realista del interior ocupado por la irrupción

de la luz. Desde la técnica pictórica, revelan ya la significación de la luz y los efectos lumínicos. Al igual que las vistas al interior y al exterior del cuadro que Hopper representa a menudo el cuadro dentro del cuadro.

“El cuarto es primer lugar un espacio de repliegue, que por la necesaria restricción por el enmarcado de las impresiones, transforma la impresión en imágenes y en última instancia también en historias y que sensibilizan al observador que viaja por el cuarto le hace prestar atención al mundo de las manifestaciones” (Stiegler B. , 2012; 62)



Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*.
Óleo sobre lienzo, 73 x 100. 1963
Colección privada



Juan Pablo Renzi, *La siesta*.
Óleo sobre lienzo, 120 x 150, 1978

La pintura de Juan Pablo Renzi se abocará al oficio retomando reflexiones sobre sus lenguajes y convenciones, la representación y su vínculo con lo real, el espacio y su simulación entre otros temas. A finales de los años 60 en su trabajo, por un lado cuestiona y declara el agotamiento de ciertas formas artísticas, como por ejemplo, el conceptualismo; y por otro, problematiza la pintura. Durante estos años el artista desarrolla el llamado período realista de su obra. Son pinturas, frías y quietas, que retratan casi siempre espacios interiores. juega aquí con la luz y los encuadres, si bien no se percibe la ventana representada pero si su proyección en un juego de claroscuros hacia un espacio interior.

Tomando estas imágenes como referencia, me lleva a la luz que aparece como medio técnico de percepción y producción. En este sentido, es fundamental reconocer que el ojo está preparado para percibir la luminosidad y el color de los objetos, como así también para reconocer sus límites espaciales, sus bordes. Esto es, la zona de contacto entre dos superficies de diferente luminosidad. Otro elemento importante es el reconocimiento de que todo proceso de percepción se realiza en el tiempo, y con este, cuando la iluminación y contraste son elevados, se percibe mejor el movimiento.

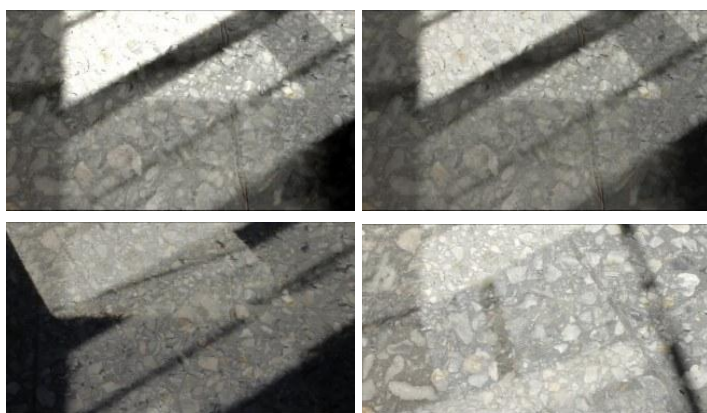
“La imagen- luz, la imagen hecha de luz, es recibida por su espectador, no solo como más inmaterial, si no como intrínsecamente dotada de una dimensión temporal, sencillamente. Porque es casi imposible pensar la luz sin pensar en el tiempo (la luz no es estado, si no proceso)”. (Aumont, 1992; 188)



Matías Melissa, Primeros acercamientos al piso, fotogramas, captura: fotogramas de videos registro. 2017

Es por eso que en la siguiente pieza, *Observaciones sobre el piso*, tomo como referencia las ventanas de mi casa, donde aparece la luz como eje central de mis observaciones. Estas imágenes tratan básicamente de la dimensión temporal de la luz planteándome una certidumbre topográfica. Es reconocerse como habitante de un espacio cuya superficie es claramente definible y delimitada en su superficie-piso. Fue la ventana la que hizo del piso un objeto de interés, fue el piso quien hizo a la ventana desplazarse y su proyección la que retuvo mi mirada.

“El espacio sigue siendo la extensión y transformación, es decir un devenir permanente y extensional de la materia o su manifestación más radicalmente representada” (Perec G. , 1974; 17)



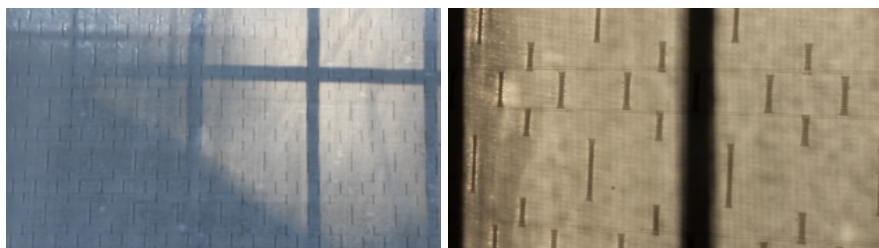
Matías Melissa. Capturas del video: *Observaciones sobre el piso*, 2017⁷ Video: 3 min. en loop
Obra seleccionada al salón Pueyrredón, edición 2019

El trabajo en cuestión, es una imagen videográfica, que consta del registro de la proyección de la luz día a través de la ventana hacia un interior. En este caso, la luz puntual es la única posibilidad de proyección, traspasando al piso la arquitectura geométrica de la ventana. Es el registro sobre el piso trabajado en capas componiendo situaciones lumínicas en tiempo y espacio, acentuando el

⁷ obra seleccionada al salón Pueyrredón, edición 2019. disponible para ver en: [observaciones sobre el piso, 2017 - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=observaciones_sobre_el_piso_2017)

claroscuro en una organización plástica compositiva donde predomina la línea recta con diagonales contraponiendo la relación de la junta cerámica y el borde de proyección. Está constituida por una serie de filmaciones con cámara fija, en diferentes planos focales y se trata de una superposición ordenada de imágenes móviles que se leen de forma única en constante modificación. En este sentido me interesa principalmente, la percepción del movimiento de la proyección de la luz registrada en tiempo real del desplazamiento de la luz puntual, sobre un espacio fijo de referencia, marcando un claro oscuro sobre un plano, el cual porta imagen per se a través de la textura y diseño del granito. Son momentos distintos de un mismo acontecimiento donde la acción de la luz se fija más o menos definitivamente.

En otra instancia del tiempo manifestado aparece la cortina cuyo movimiento varía dependiendo de si la ventana se encuentra abierta o cerrada. A diferencia del piso, la cortina es la que se encuentra en movimiento y en este caso es la luz que permanece constante, difusa, neutra y monocroma. El avance y retroceso de la cortina, el cambio de la escala partiendo desde un punto de vista fijo, Es una variante del espacio-tiempo representado.



Matías Melissa.
Primeros acercamiento a la cortina, fotogramas, capturas de videos, 2017

La edición de este vídeo, me permite una abstracción a través de la superposición de diferentes tamaños de una trama en capas trabajando las transparencias unificando diferentes tiempos donde empieza a perderse la referencia específica de la cortina. Se evidencia el avance y retroceso de la trama vertical de la cortina, no solamente influyendo en la modificación de su tamaño sino también en desplazamientos laterales generando cortes en la composición.



Matías Melissa.
Capturas de video.
Ventana adentro,
registro de una cortina,
2017

Continuando con el registro de la luz natural que ingresa a una escena de interior, es la fotografía la que está ocupando un rol importante en la forma de producción y registro de mis exploratorias. pudiendo ser tanto de orden químico, de exposición directa de luz al papel fotosensible. y por otro lado, de orden físico, es la formación de la imagen a través de una cámara estenopeica, es decir, sin el uso de una lente. Coloqué cámaras dispuestas en paralelo al plano del piso sobre el techo para registrar algunos ambientes de mi casa, a través de exposiciones prolongadas. Como resultado obtuve una imagen negativa que luego positivé manualmente en un cuarto oscuro. Cuando se

imprime una imagen en blanco y negro sobre una hoja de papel de bromuro de plata, el tipo de luz empleada no tiene tanta importancia, siempre que el papel sea sensible a ella o a una parte de ella. La exposición correcta de la copia puede averiguarse sin demasiada dificultad. Haciendo tiras de pruebas exponiendo el papel en escala de a dos segundos, donde, por sumatoria, se conseguirán valores en los que el blanco representara la zona no expuesta a la luz y a mayor tiempo de exposición se buscara llegar al negro.



Matías Melissa.
Sin título, formato
pequeño 8x13 cm
Fotografía estenoipeica
2018

4.2. El video-objeto

La aparición del objeto es un nuevo episodio en mi producción vinculado a lo tridimensional y la instalación. La imagen en el espacio consiste en un video proyectado en loop cenitalmente sobre una cama de una plaza con sus respectivas sábanas. En la imagen se produce una ampliación y adjunción del elemento huella digital al objeto cama, un fragmento en la totalidad de la superficie junto con una retórica del significante del objeto. Se trata de la microfotografía de una huella que al digitalizarla pierde su condición textural para luego ser reproducida sobre otra superficie. No se los puede percibir como formas ya que la percepción individual de estos elementos cesa a partir de una cierta distancia y es reemplazada por una aprehensión global gracias a una operación de integración. Se trata de la combinación de una figura percibida como volumen que referencia a una posición en el espacio tridimensional, combinado a una figura percibida como superficie que tiene una posición en un plano. La materia es la base para la clasificación de los elementos texturales que está ligada, directa o indirectamente a la tercera dimensión. Finalmente, se explicita la función indiciaria del reborde en la representación al hacer coincidir borde del objeto cama con borde de proyección.

En el video-objeto *Todos somos iguales bajo la piel* (2010) tocando técnicamente los mismos o similares elementos, realizó a través de la proyección de imágenes y textos en loop, sobre ropa blanca que llena un baúl precisamente de viaje, teniendo como eje temático las migraciones. A

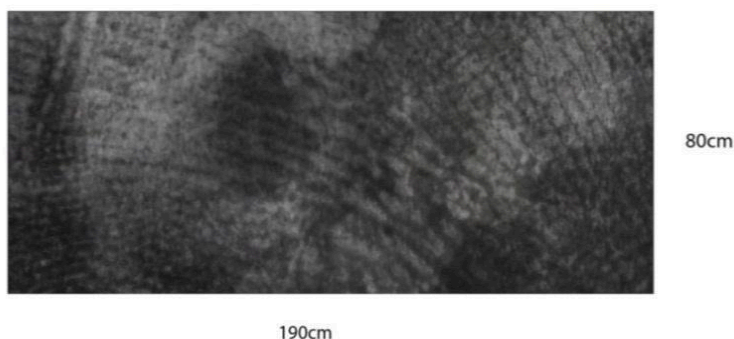
veces basta la proyección de una palabra sobre una ropa que hace de pantalla para marcar lo establecido con un signo de interrogación: la señal de otras posibilidades de ordenamiento. Trilnick trabaja rotulando la superficie de las ropas con textos sucesivos que renuevan sus preguntas sobre la textura de los lienzos. Este trabajo, se termina apoyando en el ready-made, para desarrollar una retórica del objeto donde no se trata de traducir lo real a través de signos, sino presentar lo real como tal a través de la valija de viaje. En el caso de *Cama*, 1955, El artista norteamericano Robert Rauschenberg colocó un marco sobre las sábanas, el edredón y la almohada de la cama en la que dormía, lo pintó todo con garabatos y le echó pintura encima, transitando de alguna manera del expresionismo abstracto al pop art. finalmente termina por anular su función práctica, al colgarla verticalmente en una alteración del modo usual en que nos relacionamos con ella.

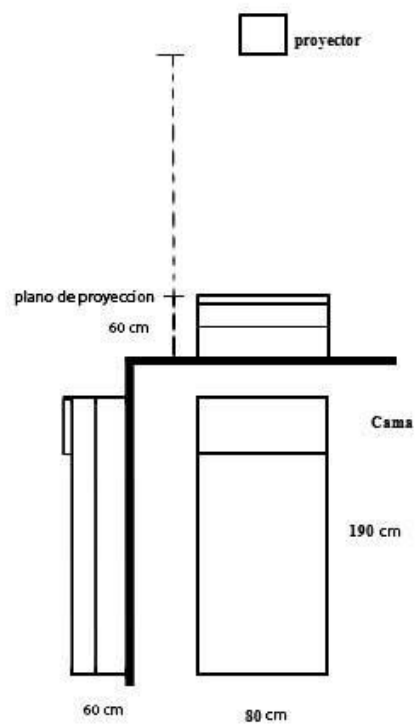
Viajar sin desplazarse es algo que suele suceder sobre la cama. Es situarse nuevamente en una certidumbre topográfica, contenida en una estructura que lo sostiene al programa de la propia vida. Lugar personalísimo de un cuerpo y ambiente propicio para permanecer transitoriamente horizontal, inmóvil a su sistema de referencia, en cuyo plano se imprime un rastro, una señal, un vestigio de identidad relacional e histórica.

Matías Melissa
Imágenes digitales
(Procesamiento de huellas
digitales primero
analogicamente, para luego
ser escaneadas en formato de
negativo 35mm)



Captura de pantalla, video. 2018
Mapping: video realizado a base del
procesamiento de huellas digitales,
proyectado en loop cenitalmente
sobre una cama de una plaza con sus
respectivas sábanas, frazada,
almohada, etcètera

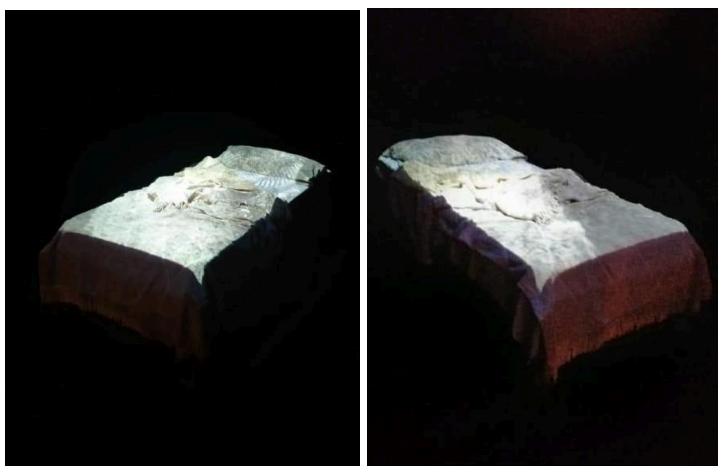




Planta y vista de instalación

huella sobre la cama, 2018,
Video objeto.

Dimensiones: 60x80x190



Matías Melissa.

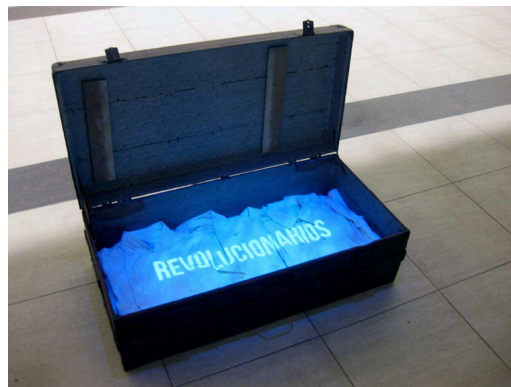
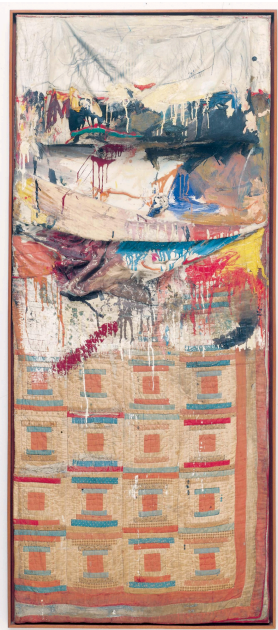
Huella sobre la cama

2018⁸

Video objeto.

Dimensiones: 60 x 80 x 190

⁸Obra seleccionada en el Festival Artístico de la Universidad Nacional de las Artes (FAUNA), edición 2019. categoría: tecnopolítica. disponible para ver en: [proyecto huellas - YouTube](#)



Carlos Trinick, todos somos uno bajo la piel,⁹ 2010. La videoinstalación se expuso en el Espacio de Arte AMIA.

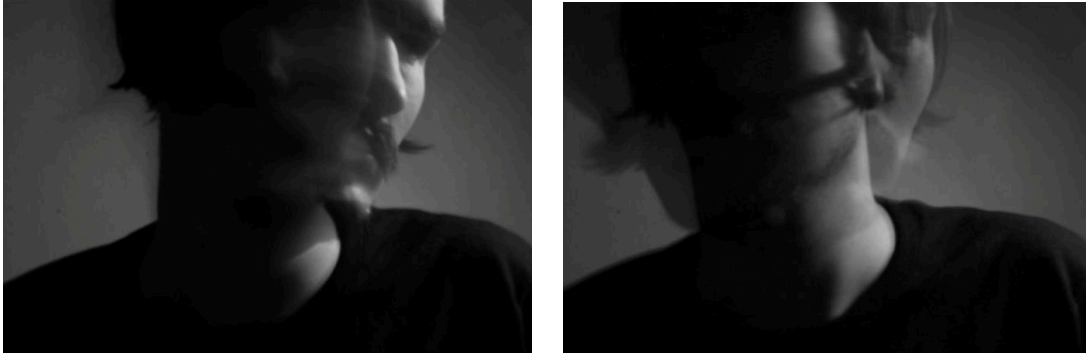
Robert Rauschenberg, Cama, 1955. Óleo y lápiz sobre almohada, sábana y cobija, montado en soporte de madera.

4.3. Dimensión temporal del retrato

Las siguientes imágenes se justifican en la incorporación del factor tiempo al autorretrato, acompañándolo con sus sucesivos desplazamientos. Los autorretratos en cada diapositiva transitan un movimiento cuyo medio de reproducción es la proyección. Aparece la secuencia como modo de producción en serie donde surge la representación del tiempo de la imagen en contraposición al tiempo del espectador. La imagen única e imagen múltiple se define espacialmente mostrando una relación temporal del espectador con la imagen. Es una serie ligada por su significación. Pero antes de eso, utilizo las fotografías de largas exposiciones que me permiten registrar el movimiento. Al moverme, dejo un rastro verificable en el tiempo.

“Todos los instantes son representados, pero son representados juntos: la desaparición de la figura es la consecuencia de la no desaparición de los estados transitorios. (...) no puede dar más que un coste fijo de la curva de un gesto o un desplazamiento, porque por esencia, el gesto o el desplazamiento escapan la fijeza. La fotografía, en la medida que no puede dar cuenta de los encadenamientos y las transiciones, permanece implícitamente sometida al principio sustancialista de la metafísica antigua, que supone que el objeto, al tener naturalmente el reposo, parece tal y como es en su inmovilidad.” (Michaud, 2017; 40)

⁹ Video disponible para ver en [Todos somos iguales bajo la piel - Carlos Trinick en Espacio de Arte AMIA \(2010\) - YouTube](#)



Matias Melissa, Fotografías, *autorretratos*, 2018

Roland Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida*, donde analiza el impacto de la fotografía en la percepción de la realidad y la subjetividad, habla de la imagen fotográfica como una reproducción analógica de lo real y no contiene ninguna partícula discontinua que pueda ser considerada como signo. Sin embargo existen elementos retóricos (la composición, el estilo etcètera.) susceptibles a funcionar independientemente como mensaje secundario. Escribe que la fotografía es la modificación del referente: el referente se encuentra ahí pero con un tiempo que no le es propio (Barthes, 1980) Plantea como uno se constituye en el acto de posar prestándose a un juego social. Implica verse a sí mismo de otro modo, con lo cual no deja de ser una imitación, apareciendo así, una sensación de inautenticidad. Básicamente los autorretratos son siempre una construcción, nunca puede ser aquello a lo que se refiere por el simple hecho de que es una representación. La misma suerte corre para las autobiografías. Estrella de Diego, plantea que no puede haber un texto autobiográfico que sea verdad, porque el sujeto que narra al sujeto que fue, y que al ser sujetos que no han convivido ni en el tiempo ni en el espacio, tiene que presentar a otro sujeto. (De Diego, 2015) Por lo tanto, en lo que respecta a los autorretratos deben ser entendidos como lo que son, representaciones. En este sentido, para Raymond Bellour estos se encuentran más del lado de lo analógico, de lo metafórico y lo poético que de lo narrativo, los plantea como pregunta que manifiesta ausencia del auto retratante donde cualquier cosa se puede responder. Menciona cinco características de los autorretratos que me parecen interesantes para destacar. Lo primero es que nace del ocio. Se refiere a la oposición de acción inacción en la producción. (Una posible pregunta sería: ¿Cuándo uno intenta relatar su propia vida? La propia idea de pensarse, tiene que ver con una noción absolutamente contemporánea, que es la noción del ocio. La fotografía también surge respecto al propio concepto de ocio como una de las grandes adquisiciones modernas) (De Diego, 2015) Segundo, el sujeto del autorretrato de tipo enciclopédico, es decir que opera en un recorrido de lugares que los constituye la cultura y por los cuales el mismo está constituido. El tercero, es el protagonista del libro presentado como absoluto, en pos de una memoria y una búsqueda en sí mismo. El cuarto, el autorretrato, determinado por lo que es más personal en sí mismo se convierte así en el libro de lo impersonal, transforma lo singular en general. y el quinto y último, es transhistórico. Varía en su repetición, reproduciéndose. (Bellour, 2009, 294)

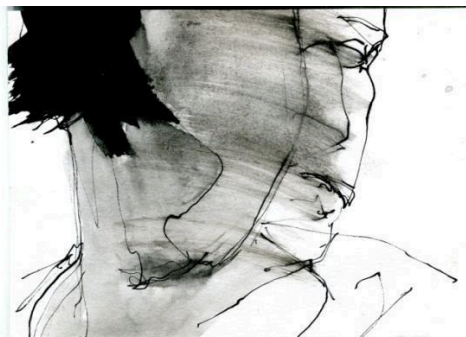
Volviendo a mis autorretratos La forma de visualizar estas imágenes va a ser la proyección, tratándose de una síntesis aditiva, con lo cual, su significado textural tiene que ver con el brillo y despojándose de su condición material utilizando la luz como fuente de reproducción de manera mecánica, lo que permite jugar con el tamaño relativo de la imagen a partir de la ampliación. En

este caso las diapositivas son imágenes no temporalizadas, sin embargo, se comportan como tales en cuanto a que se ven modificadas, debido al dispositivo de reproducción. Como toda imagen, la diapositiva es ante todo un objeto, dotado de características físicas que la hacen perceptible, pero por sobre todas las cosas, se trata de imágenes múltiples que se definen espacial y temporalmente en la reproducción. Por su tratamiento de la duración, las imágenes-movimiento generan un espacio en el cual los objetos, las imágenes y las exposiciones son instantes, que pueden ser interpretados varias veces en la repetición una vez reiniciado el ciclo de exposición.

Respecto a los modos de proceder comienzo con un pasaje de lo analógico a lo digital para luego re-transitar lo analógico. A partir de la fotografía de autorretratos, se vuelve a reinterpretar la información a través del dibujo en tinta sobre papel para luego volver a digitalizar, pasar el formato al 35mm, imprimir, y finalmente reproducir analógicamente. Las imágenes se conciben como una variante de la imagen que la precede. En este caso, es la reproducción de forma secuenciada de imágenes fijas que representan el movimiento de autorretratos, acentuando su función narrativa. En cuanto a los intervalos, aparece y desaparece en el pasaje de las sucesivas proyecciones de diapositivas. Se trata de un reborde icónico, que actúa por supresión-adjunción. Designar un espacio de atención y crear una distinción entre el interior y exterior de la imagen. Al definirse las proyecciones como no material, el trazo que divide el espacio en la figura y fondo, hace que el contorno pertenezca perceptivamente a la figura identificada.



Matias Melissa. *Diapositivas de autorretratos*, 2019



Matias Melissa
Autorretrato, Tinta
sobre papel.
Diapositiva, 35m,
2018

“El tiempo es una creación enunciativa, solo existe en la enunciación como tiempo presente. A partir de allí el sujeto articula la temporalidad sobre un eje imaginario de la anterioridad o posterioridad respecto de ese momento axial” (López, 2013, 107)

De alguna manera estos dibujos son otra forma de hacer fotografía siendo la reproducción un factor clave en este sentido. En este caso, es el positivo fotográfico de 35 mm que propone la retención de cierta cantidad de información de gran escala en un espacio ínfimo que luego se reproducirá en formatos mayores gracias a una transformación del sentido de la distancia, de proximidad psíquica, en expresión directa sobre la superficie proyectante. Es el juego de lo material e inmaterial, es la diferencia del objeto presentado y representado. Aumont habla de la imagen ante todo como un objeto percibido materialmente a través de su tridimensionalidad. En cuanto a las imágenes percibidas en el plano, plantea cómo “(...) la imagen impresa exige luz para ser vista, puesto que solo es perceptiblemente hablando, una superficie reflectante; la imagen proyectada lleva consigo su propia luz y necesita, en cambio, que se elimine en mayor o menor grado, las demás fuentes luminosas, que viene a debilitar la luz propia de la imagen” (Aumont, 1992; 186.)

5. ÁRBOL DE PROYECCIONES

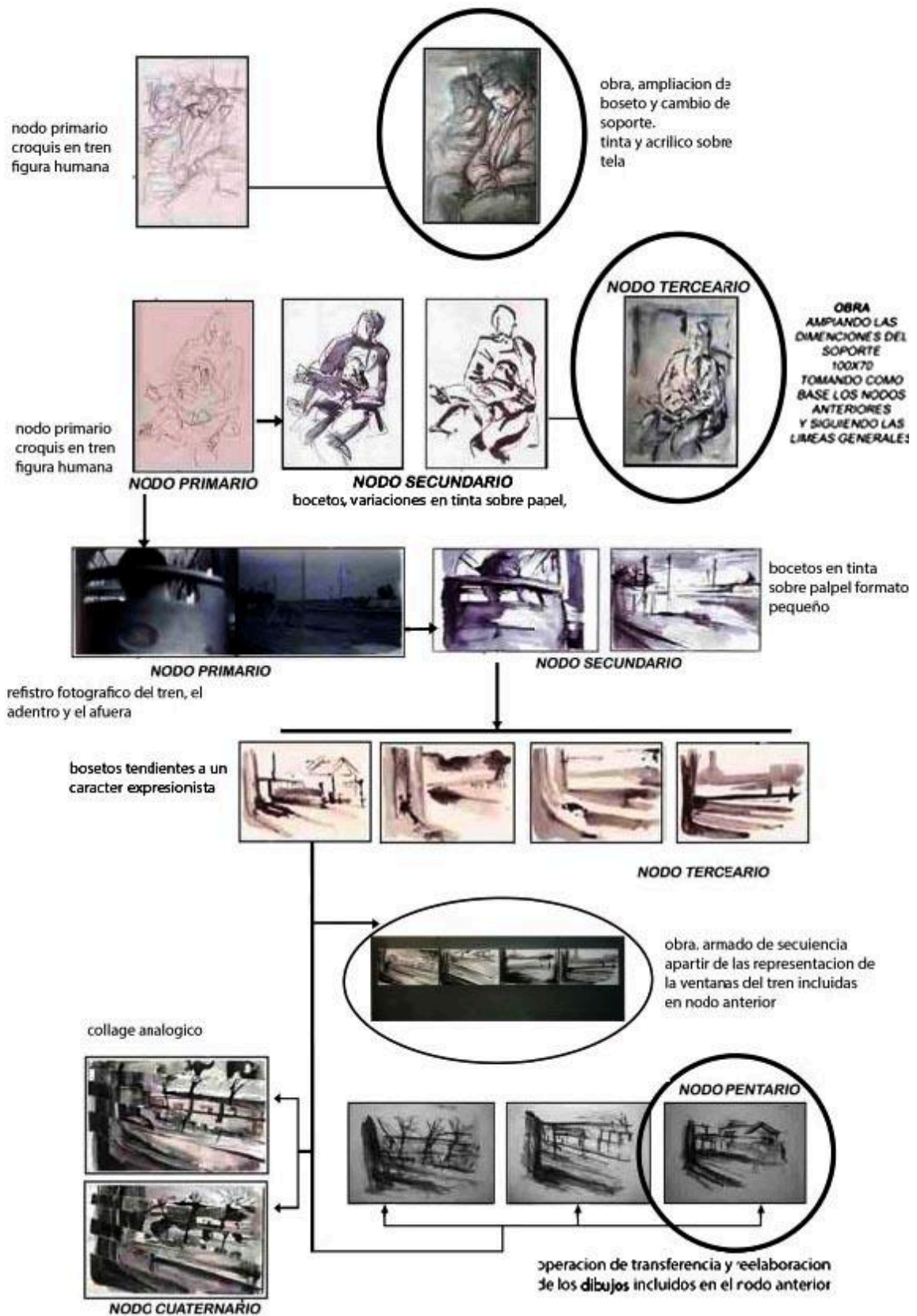
El árbol de proyección consiste básicamente en dar cuenta del proceso de trabajo y establecer conexiones a través de una exploratoria y del reconocimiento de una forma o de una idea, que dará mediante operaciones secuenciales resultados diferentes. Quizás algunos nodos que no pudiendo ser utilizados, quedarán abiertos reservados para exploratorias posteriores. Aplicado al pasado, permite reelaborar la reconstrucción del pensamiento de un artista. Sin embargo, aplicada a la producción propia permitirá una mirada crítica sobre la misma, evaluando los mecanismos de construcción y derivación de ideas. En este sentido, revisitando mi árbol de proyección, es que surge el concepto de registro como exploratoria para luego incluso llegar al archivo como práctica discursiva.



Primera aproximación al árbol de proyección. Matias Melissa, estudio de *Mujer con niña*.
1m x 70 cm. 2015 (cuarta imagen, derecha)

En este caso, en uno de mis primeros trabajos realizados durante los talleres proyectuales de dibujo, sobre una misma imagen se procede, plásticamente, de forma diversa en cuanto al tratamiento de la línea, a través de su valorización con un juego de carga y descarga de tinta, estableciendo un vínculo con la herramienta. Se trata de una representación de dos pasajeras, una niña sentada, sobre quién puede suponerse su madre, sosteniéndola con la manos, cual abrazo, poniendo el acento en un gesto que estructure los cuerpos, que sintetiza una forma. Pasar de una birome en el croquis original, luego a realizar bocetos en tinta, intentando mantener el gesto en la línea bocetando con una pluma caligráfica incorporando la aguada, para luego utilizar una pluma casera, y potenciar la imagen en una última instancia que incluya a los nodos que la preceden modificando su formato. Esto plantea la dificultad de mantener el gesto aun en el distanciamiento, que propone la ampliación de la imagen en una instancia final.

árbol de proyecciones



suelo viajar en tren, y para la realización de estos primeros trabajos, me pase observando el interior de la ventana, tomando notas a través de croquis y bocetos. Es en el registro donde encuentro un mayor interés a partir de querer mostrar instancias de estados, acción cotidiana de un viaje, de esperas. De algún modo son situaciones no planeadas, escenas que reflejan una postura donde la persona representada sintetice un estado de tránsito.

El deambular por el tren, el andar como práctica del lenguaje; donde existen acontecimientos rutinarios, en definitiva desplazamientos, es un trabajo de campo. Re-elaborar plantea un necesario contacto con un material específico trabajando básicamente desde la historia. Es un registro de observaciones que se trasladan en acontecimientos al papel. Luego, se continúa dibujando en una repetición, en un rehacer el dibujo.



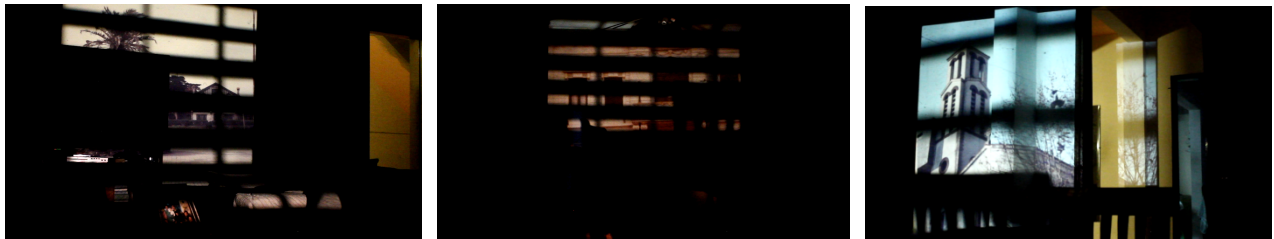
Matias Melissa. Collage analógico, tinta sobre papel 2016

Para mi el viaje en tren es absolutamente monótono, rutinario, lineal, y por sobre todas las cosas horizontal. Es esencialmente un viaje visual donde el afuera, pasa a ser un lugar de proyección y el pasajero se convierte en un sujeto tácito. Es por eso que en el árbol de proyecciones, en uno de los nodos se exhiben los dibujos en forma secuenciada. Es en la repetición y movimiento donde el tiempo se hace presente, el tiempo en el viaje es imprescindible sobre todo si se lo pasa observando. En el nodo (pentario), aparece la transferencia como recurso de ampliación y de nuevamente volver a producir imagen previa a una fragmentación y combinación de los primeros bocetos en post de acentuar y sistematizar una cuestión compositiva con la posibilidad de manejar un cierto grado de abstracción. Durante el futurismo por ejemplo, considerado la primera de las vanguardias artísticas del siglo XX, se incluía el tratamiento del tiempo en la representación alejándose del realismo perceptivo, concibió el concepto de dinamismo plástico. El movimiento representado por líneas o figuras cinéticas introduce lo temporal mostrando aquello que el ojo no llega a percibir.

5.1. Archivos y registros

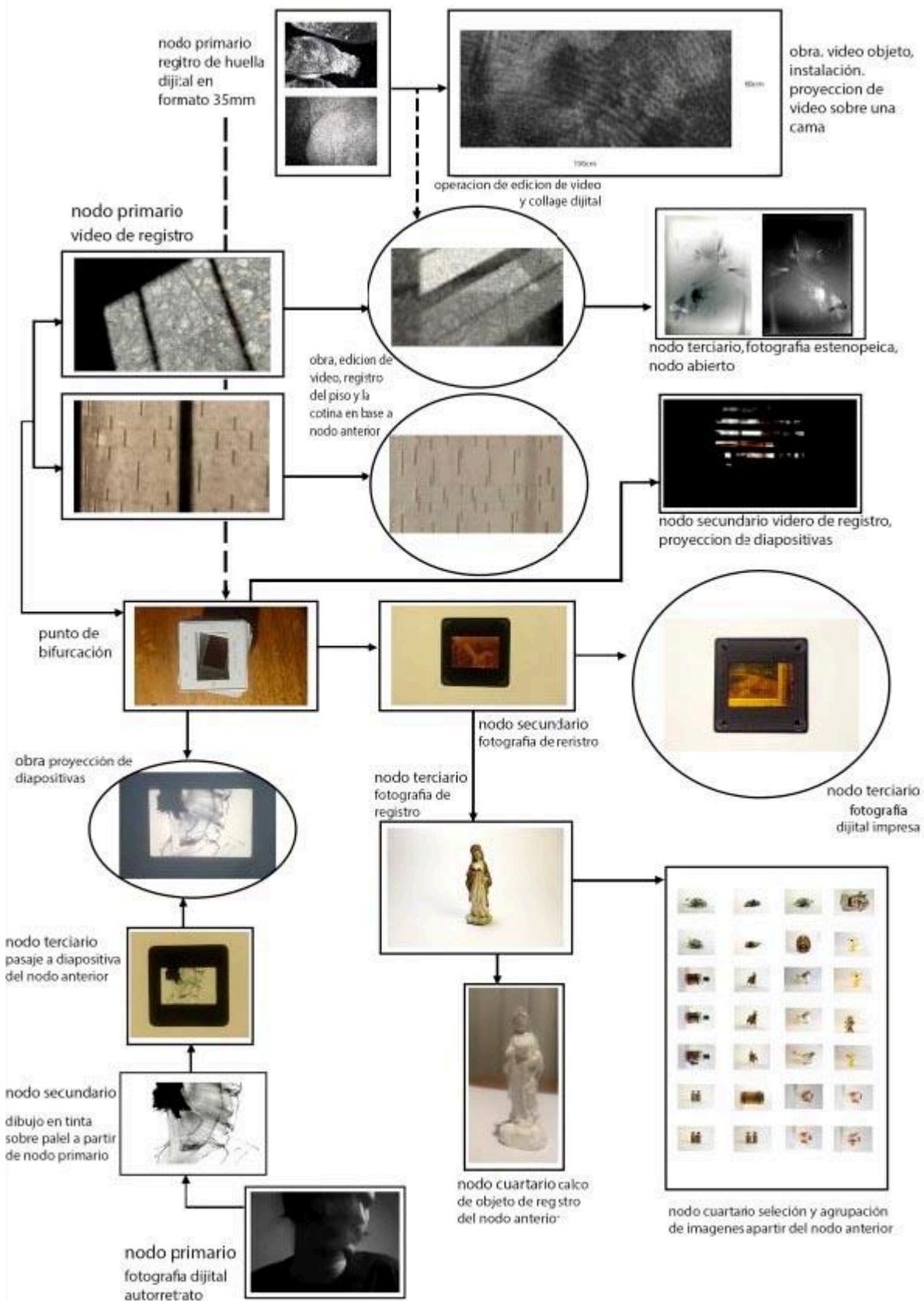
En una segunda parte del árbol, propongo variaciones en torno a la ventana en diferentes formatos de producción y registro, empezando por el video y la incorporación del objeto cuyas características ya desarrollé en capítulos anteriores. Lo importante a continuación es cómo aparece el objeto de la diapositiva¹⁰ en tanto punto de bifurcación para la puesta en práctica de diversas actividades como los autorretratos, también ya mencionados, y nuevas imágenes y proyectos.

Las diapositivas son los objetos que me están permitiendo desarrollar diferentes exploratorias para dar continuidad a mis actuales y futuras producciones visuales. En mi árbol de proyección está graficado como un punto de bifurcación derivando en tres nodos diferentes; por un lado, efectivamente como un medio de proyección para reproducir dibujos de autorretratos en tinta sobre papel, luego la diapositiva como representación, fotos de las diapositivas como objetos portadores de imágenes y como tercer operación la elaboración, (en proceso, conformando un nodo abierto) de un video de registro de reproducciones de diversas diapositivas sobre ambientes de la casa. Para este último, retomo la ventana invirtiendo el procedimiento en la construcción de la imagen y los modos de ver a través de ella. Intento reproducir los diferentes afuera (tomando como afuera el espacio exterior proyectado) al interior de la casa con diversas fachadas o paisajes urbanos, utilizando la persiana como mediadora. Las imágenes proyectadas resultan ser apropiaciones de archivos encontrados.

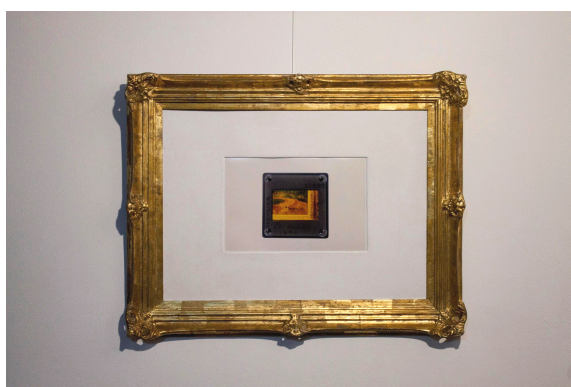


Matias Melissa. captura de videos de registro en crudo, 2019

¹⁰ Yendo a las diapositivas como objeto, vale la pena una breve introducción para identificar los orígenes y algunas características. Se las conoce como fotografías en positivo y de colores reales, en un soporte transparente, permitiendo su exposición a través de la luz y con ayuda de una lente. Las imágenes se colocan en marcos cuadrados, en este caso de 5 cm de lado para un formato de imagen 35 mm. En cuanto a los orígenes, pueden remontarse a principios del siglo XX a la práctica de la técnica conocida como Autocromo, otorgando sus características a las imágenes en colores, pero carecía de definición y nos ofrecía una gama de resolución cromática limitada. Posteriormente, aparecería la técnica de síntesis sustractiva, sin contar con que se aplicaban tres emulsiones, cubriendo de esa manera la mayoría del espectro cromático. Fue popularizado para la década del 40 en el ámbito de la fotografía familiar y de viajes. En las décadas posteriores se fueron posicionando otro tipo de emulsiones o películas comenzando a ser desplazada por la fotografía impresa a color. A pesar de que perdió terreno en el ámbito doméstico, numerosos campos profesionales continuaron utilizándose durante las últimas décadas del siglo XX como un sistema seguro de archivo. No obstante, el comienzo de la era digital, ha dejado prácticamente en el olvido esta técnica fotográfica.



Pero volviendo al objeto, es así como, en un intento de profundizar en el concepto de archivo, van a encontrar un rol fundamental. Por lo pronto me hice de una gran cantidad de diapositivas con el fin de reutilizar sus marcos objetos, en un principio revisando una por una, para luego azarosamente hacerme de gran cantidad. Como una forma de registro de las imágenes, aparece la fotografía a través de una pantalla de luz mostrando así tanto la imagen como su marco, surgiendo modificaciones en los modos de reproducción tradicionales del objeto. Deja de ser la proyección la forma de visualizarlas, para convertirse en una representación, que de manera impresa cobra otra materialidad. Las representaciones consisten en un marco sobre marco. Son diferentes capas de significación, apareciendo el uso de una representación en segundo grado, abriendo la posibilidad de que cada una de ellas remita a distintos tiempos de enunciación. El presente de enunciación se pone en relación con otro tiempo de la metaimagen.



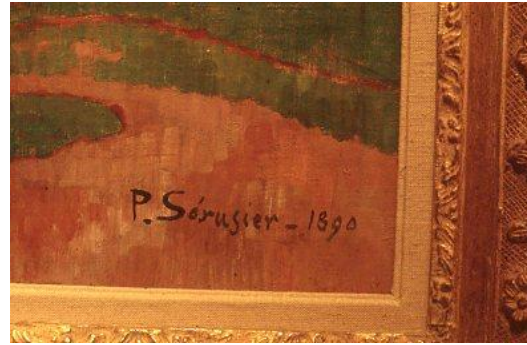
Matias Melissa. *Miradas enmarcadas*, Fotografía digital, 2019

En este caso se trata básicamente de una tautología, con lo cual, y volviendo a la obra de Oscar Boris, Rodrigo Alonso escribe que se trata de una provocación para la razón práctica. La proximidad del tejido metálico y su imagen *fuera* la complementariedad entre el objeto y su reproducción visual. a lo que uno podría preguntarse ¿Para qué hacer uso tanto de la presentación como de la representación del alambre? ¿Acaso su información no funciona como reemplazo del objeto al que hace referencia? Esto provoca de alguna manera un acto de extrañamiento en las diferentes formas de percibir una misma realidad poniendo la información en cuestionamiento. Pero volviendo a la tautología, esta implica estar hablando del mismo tema o pensamientos utilizando los mismos o similares elementos. En *Miradas enmarcadas*, se acumula un significado repetitivamente ya apartado desde el primer término de un significado. Básicamente, es redundante a la función del marco. Aparece la palabra escrita como referencia a la metaimagen al anunciar sobre este el autor, título y fecha de la pintura que fue deliberadamente recortada en el primer nivel de enunciación. La imagen central, refiere a una pintura de Serustier llamada Paisaje en *El Pouldu*, de 1890, (Houston, The Museum of Fine Art), más específicamente un detalle de la firma del autor. Sencillamente, es tomar la parte por el todo; siendo también una Sinécdoque. Si bien el reconocimiento inmediato a la pintura, no está en la imagen sino en lo escrito sobre el marco de la diapositiva, es la firma y la

fecha el elemento central del interés en el registro. Deja de ser el tema la pintura para ser reemplazado por la autoría. La imagen representada en el objeto diapositiva, por otra parte se convierte en archivo al poner el enunciado en el marco al mismo tiempo que la numeración en el margen superior derecho es el enunciado del registro. Escribir en el marco de la diapositiva es hacer del registro un archivo, que es puesto en valor en un nuevo enmarcado, del nuevo registro que resulta de ser fotografiada. Finalmente. el marco objeto responderá en su función simbólica a partir del dorado a la hoja remitiendo a la metaimagen.



Serustier, *Paisaje en El Pouldu*, 1890, (Houston, The Museum of Fine Art)



Registro de firma de autor en diapositiva.
Serustier, *Paisaje en El Pouldu*, 1890. Fuente anónima.

Como ya se ha dicho anteriormente, la fotografía es un tiempo pasado, y la foto de una fotografía en un doble juego de representaciones temporales. Además es importante destacar en este sentido el punto de vista del observador, que es la representación de otro punto vista. Un concepto interesante en este sentido, es la idea del observador observado que propone también Jorge Alessandria. En este caso consiste en la foto de una foto tomada por otro fotógrafo. No solo es un doble juego de representaciones propio de la metaimagen, sino que, es además un doble juego de observaciones sobre el registro de una imagen ya registrada.

Teniendo presente estos elementos, en *La arqueología del saber* se plantea lo importante en la conformación de una realidad para enunciados a priori. Es decir que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, es el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. El a priori es lo que está dado, que efectivamente ha sido dicho, conformando así un sentido de verdad, o por lo menos una historia. No significa esto que sea un señalamiento, en tanto actuaciones verbales de lo que ha podido desarrollarse. Aparece gracias a un juego de relaciones”. (Foucault, 2002, 219) en otras palabras, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados. El término archivo no refiere en Foucault, ni al conjunto de documentos que una cultura guarda como memoria y testimonio ni a la institución encargada de conservarlos.

Claro está la dificultad existente en un debate de absoluta actualidad sobre el archivo y qué relación tiene con la producción artística, ¿el archivo es obra, y en todo caso, cuando la obra forma parte de un archivo? ¿Cuál es su papel en el contexto del arte contemporáneo y cómo debe definir su objetivo? En todo caso, en este momento, me interesaría la pregunta por el archivo de un archivo,

ya que se suma la conformación de una serie en la repetición de una fórmula en el registro. Hacer de un archivo un archivo, supone la necesidad de volver a registrar lo registrado. ¿Pero qué sentido tiene? ¿Bajo qué operaciones? Hacer una foto de la foto no es una operación banal en absoluto, si de lo que se trata es de pensar en modos de producción y reproducción de las imágenes.

Ya mencioné con anterioridad que el medio habitual de reproducción de una diapositiva es la proyección, siendo la luz el elemento fundamental para su visualización necesitando de un proyector que oculta su condición material. Esto no deja lugar a otra posibilidad que la imagen sea vista sobre otra superficie (pared, pantalla, etcétera) donde pierde su condición de objeto. Sin embargo, en ese caso se desconocía a qué imagen se refiere si solo reproducimos la diapositiva y observamos únicamente el detalle de la firma de autor. Para la comprensión total de la imagen necesitaríamos más información sobre la pintura en general, pero en este caso no disponemos de ella. Sin embargo, tenemos si un objeto explicitando el nombre de la pintura sobre su marco, con lo cual para un mayor grado de información es necesario portar el objeto, que es, en este caso, su representación a través de una nueva fotografía.

Ahora bien; de las diapositivas se desprenden dos nuevos nodos vinculados a pequeños objetos de diferentes materialidades y procedencias, invitándome a tomar un nuevo registro de cada una de ellos con fondo blanco descontextualizándolos de su lugar de presentación. Siguen siendo operaciones que rondan los mismos conceptos: los medios de presentación y representación junto a los medios de producción y reproducción de las imágenes, nuevamente en registro fotográfico conformando la construcción de un archivo para luego pensar en dispositivos que ameriten su exhibición. Se trata de mostrar el archivo de objetos de lo cotidiano que puedan llegar a aparecer en el mobiliario de una casa.

“El rincón se convierte en el armario de recuerdos. Habiendo franqueado los mil pequeños umbrales del desorden de las cosas polvorientas, los objetos recuerdos ponen el pasado en orden. Se asocian a la inmovilidad condensada los más distantes viajes a un mundo desconocido.”
(Barcherland, 1975, 178)

Aquí podríamos ejemplificar nuevamente con la artista plástica Liliana Porter, donde, en palabras de ella, plantea su trabajo desde una conciencia de las interpretaciones simultáneas. Sus fotografías de objetos construyen relatos culturales a través del diálogo en pequeñas escenas realizadas por objetos presuntamente dispares. Fundamentalmente su preocupación pasa por un cuestionamiento de los límites entre la realidad y su representación. "Los diálogos empezaron con la voluntad de poner juntos personajes disímiles que vienen de tiempos distintos y de espacios distintos, pero se juntan en uno que es el presente" (Tiscornia & Porter, 2019, 35) y en ese sentido es también que problematiza sobre la no linealidad del tiempo.

El llamado de estos objetos es un archivo personal, elementos mundanos que intentan ser profundamente antropológicos. Básicamente son souvenirs. Las imágenes intentarán ser agrupadas en categorías varias realizando asociaciones diversas respecto a cuáles son los posibles sistemas de referencias que suceden dentro de la casa y que definen a sus integrantes. Los suvenires habitan el espacio, lo decoran, lo llenan de significados, son objetos de colección. Las fotografías de registro

de objetos souvenirs es un juego de relaciones entre los diferentes pesos simbólicos en el sentido del encuentro



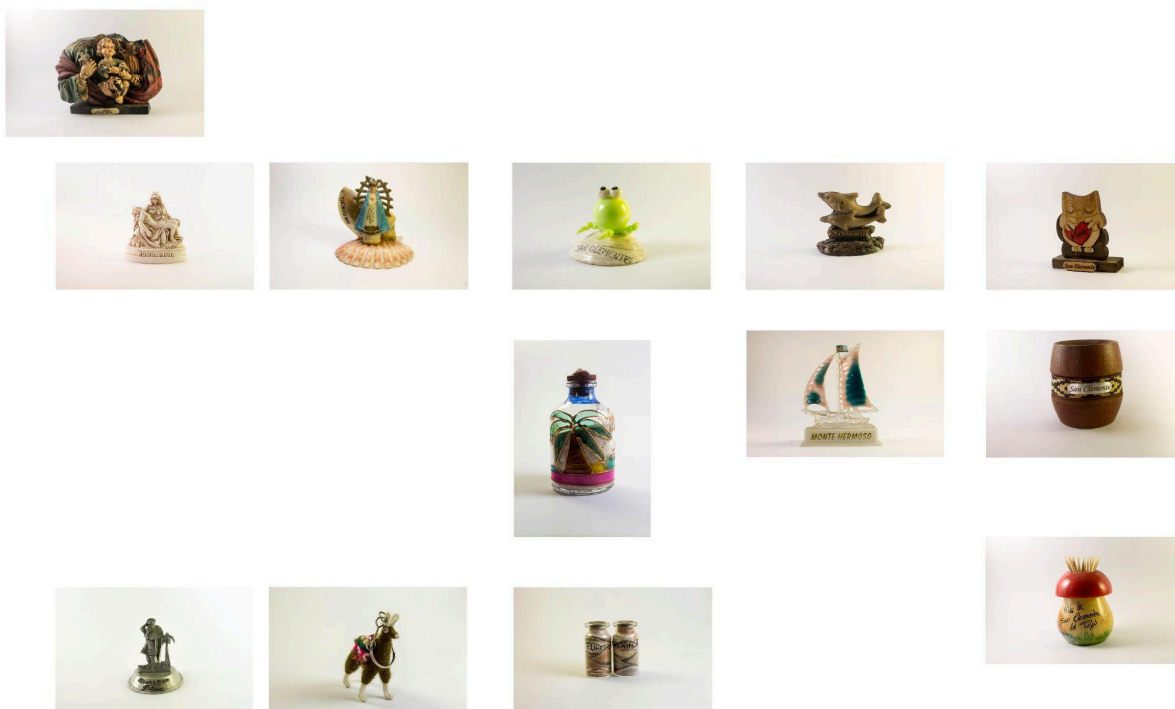
Liliana Porter
Diálogo con
Transparent Girl
(2004)
impresión
digital



Matias Melissa, calcos, dimensiones
variables. 2020

Debido a esto, me llevé la sorpresa al reconocer la cantidad de imágenes religiosas que aparecieron por diferentes lugares de la casa. Conformando uno de esos nodos en el árbol de proyecciones, las imágenes religiosas serán matrices para calcos hechos en cemento blanco evidenciando solo textura de la forma de los objetos de vista frontal. dispuestos sobre pequeños pedestales y colocados en marcos tipo caja, de mayor profundidad. Algunos de estos calcos fueron hechos a partir de piezas ya rotas por la simple razón que así fueron encontrados en cajones o rincones prácticamente olvidados y que por algún motivo no fueron descartados. En el caso de la copia, el calco, es la imagen que se logra a partir de otra imagen. Tanto la copia como la intertextualidad no se definen necesariamente dentro de la metaimagen. (Alesandria, 1969) Sobre las relaciones entre original y copia, y sobre todo de los efectos de reproducción mecánica de la imagen hay que remitirse al clásico artículo de Walter Benjamín, donde plantea que la reproducción mecánica y por ende masiva de las imágenes conduce a la pérdida del aura, y en el caso de las imágenes producidas mecánicamente, lo que se pierde es el original.

Pero volviendo a las fotografías de souvenirs, intentan ser agrupadas tomando como referencia el *Atlas Mnemosyne* proponiendo una red de relaciones, nunca definitivas, que reflexionan acerca de la imagen. Así se opone este sentido de Atlas al de catálogo, el cual propone una sistematización ordenada, un circuito cerrado a partir de criterios fijos previamente establecidos. Es fundamentalmente en la agrupación donde se generan diferentes líneas de subjetivación de las imágenes agrupadas en el análisis producido por la posibilidad de que el espectador relacione especialmente los diferentes significantes de las distintas imágenes como una antropología del recuerdo y relatos culturales. En todo caso las asociaciones que se puedan hacer de acuerdo a cualquier ordenamiento por más flexible que sea, la función de los objetos de souvenirs, siempre son las mismas: asociar al recuerdo que uno pueda llegar a tener de la visita de aquellos lugares a los que refieren los objetos o peor aún, asociarlos a construcciones culturales impostadas cuando no se ha viajado a esos lugares y aun así se los reconocen y conservan. La elección de presentación fue agrupar las fotografías sobre la pared, en principio blanca, siendo el contraste con el fondo de las imágenes muy leve, por lo que pierde fuerza la idea del límite.



posible políptico. Matias Melissa *Antropología del souvenir*,
Instalación a la pared, dimensión variable. 2019

6. CONCLUSIONES

Toda producción artística conlleva un proceso de investigación ya que en la génesis y en el desarrollo de cualquier planteo, se ponen en juego nuevas instancias de producción, que a su vez generan nuevas alternativas a problemáticas ya conocidas para enfrentar nuevos desafíos. A lo largo del escrito se pretendió establecer puntos de conexión entre el contenido conceptual, el contenido teórico y las diferentes piezas de obra presentadas. En cuanto a mi cuerpo de obra, de base heterogénea en términos técnicos y operativos, terminan siendo una búsqueda de correspondencia en la percepción de desplazamientos espacio temporales, y su circulación. Las imágenes tienen su origen en un instante cualquiera, surgiendo a partir de diversas observaciones. asumiendo que la manera más eficiente de enfrentarse a cualquier de ellas es realizando una primera pregunta: ¿qué estoy viendo? pregunta válida tanto para el espectador como para el productor de la imagen siendo cualquier representación enunciados de orden tanto ideológicos, culturales como simbólicos sin los cuales las producciones carecen de sentido.

Este trabajo se justifica a la hora de incluir las variables del dispositivo (espacio tiempo y marco) como así también pensar en la visibilidad y la enunciación que ponen en discusión los métodos de sistematización producción artística y buscan reflexionar sobre semiótica específica de lo visual, desde una herramienta descriptiva, a través de la función del signo plástico e icónico poniendo la imagen en circulación.

En este sentido, ya mencioné, cómo pensando en un eje unificador del discurso, se encuentra el tiempo como instancia contemplativa del mundo visualmente manifestado en el estímulo del espacio representado, cuya presencia, en muchos casos, pasa inadvertida. Principalmente, la imagen termina siendo de carácter narrativo al tratar de representar un espacio y un tiempo relacional donde el trabajo mismo de la representación está en la transformación del relato en la imagen.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Alesandria, J. (1992). *Imagen y metaimagen*. enciclopedia semiológica.
- Alonzo, R. (1998). Oscar Bony. Fuera de la tiranía de la imagen. *Página 12*.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós Comunicaciones.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio* (Segunda ed. ed.). Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (2009). *La Cámara Lúcida*. Paidós.
- Bellour, R. (2009). *Autorretratos* (en *Entre imágenes*. Colihue.)
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (C. Beceyro & S. Delgado, Trans.). Adriana Hidalgo editora.
- Coote, J. H. (1978). *Copias en Color de Negativos y Diapositivas*. EDICIONES OMEGA, S.A.
- De Diego, E. (2015). *autobiografías, testigos y la construcción del espectador en la fotografía actual*. Seminario de posgrado, Buenos Aires. Universidad Nacional de Tres de Febrero, desgravación de Matias Melissa.
- Deleuze, G. (1990). *¿Qué es un dispositivo?* (en varios autores, Michel Foucault filósofo, Barcelona, Gedisa).
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Groupe M. (2010). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Cátedra.
- Groys, B. (2018). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (P. Cortés Rocca, Trans.). Caja negra.
- Guasch, A. M. (2008, Mayo). ABY Warburg-Andy Warhol Cartografías. *Despalabro, II*. warburg-warhol 2 (annamariaguasch.com)

- López, M. A. (2013). *Enunciados visuales fijos y temporalidad: cómo representar gráficamente el tiempo*. deSignis, 21(), 101-108. Redalyc. Recuperado April 27, 2023, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066893011>
- Michaud, P.-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes.
- Pagano, N. (2003). *El árbol de proyección en la exploratoria artística*. Publicación interna de la asignatura proyectual de dibujo I-V, Departamento de Artes Visuales, Instituto Universitario Nacional del Arte, Argentina
- Perec, G. (1999). *Especies de Espacios* (J. Camarero, Trans.). Montesinos Editor, S.A.
- Stiegler, B. (2012). *La quietud en movimiento: una breve historia cultural de los viajes en y alrededor del cuarto*. Paidós.
- Tiscornia, A., & Porter, L. (2019). *Diálogos*. Editorial Excursiones.