

# Cuaderno 79

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 20  
Número 79  
Mayo  
2020

## Giros visuales

---

**Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos*. Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela:** El arte de la creación | **Julio César Goyez Narváez:** Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos:** Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias:** El cine como modelo de realidad: análisis de "Él" (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier:** Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco:** La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez:** Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo:** Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo:** El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas:** Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini:** El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich:** Dispositivo, cine y arte contemporáneo




---

**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.







## **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Mario Bravo 1050. C1175ABT.  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
www.palermo.edu  
publicacionesdc@palermo.edu

### **Director**

Oscar Echevarría

### **Editora**

Fabiola Knop

### **Coordinación del Cuaderno n° 79**

**Julio César Goyez Narváez.** (Universidad Nacional de Colombia. Colombia)

**Alejandra Niedermaier.** (D&C, UP. Argentina)

### **Comité Editorial**

**Lucia Acar.** Universidade Estácio de Sá. Brasil.

**Gonzalo Javier Alarcón Vital.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Mercedes Alfonsín.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Fernando Alberto Alvarez Romero.** Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.

**Gonzalo Aranda Toro.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Christian Atance.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Mónica Balabani.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Alberto Beckers Argomedo.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Renato Antonio Bertao.** Universidade Positivo. Brasil.

**Allan Castelnuevo.** Market Research Society. Reino Unido.

**Jorge Manuel Castro Falero.** Universidad de la Empresa. Uruguay.

**Raúl Castro Zuñeda.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Mario Rubén Dorochesi Fernandois.** Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

**Adriana Inés Echeverría.** Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.

**Jimena Mariana García Ascolani.** Universidad Iberoamericana. Paraguay.

**Marcelo Ghio.** Instituto San Ignacio. Perú.

**Clara Lucia Grisales Montoya.** Academia Superior de Artes. Colombia.

**Haenz Gutiérrez Quintana.** Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

**José Korn Bruzzone.** Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

**Zulema Marzorati.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Denisse Morales.** Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

## **Universidad de Palermo**

### **Rector**

Ricardo Popovsky

### **Facultad de Diseño y Comunicación**

#### *Decano*

Oscar Echevarría

#### *Secretario Académico*

Jorge Gaitto

**Nora Angélica Morales Zaragosa.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Candelaria Moreno de las Casas.** Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

**Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano.** Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

**Guido Olivares Salinas.** Universidad de Playa Ancha. Chile.

**Ana Beatriz Pereira de Andrade.** UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

**Fernando Rolando.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Alexandre Santos de Oliveira.** Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

**Carlos Roberto Soto.** Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

**Patricia Torres Sánchez.** Tecnológico de Monterrey. México.

**Viviana Suárez.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Elisabet Taddei.** Universidad de Palermo. Argentina.

### **Comité de Arbitraje**

**Luis Ahumada Hinostroza.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Débora Belmes.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Marcelo Bianchi Bustos.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Aarón José Caballero Quiroz.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Sandra Milena Castaño Rico.** Universidad de Medellín. Colombia.

**Roberto Céspedes.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Carlos Cosentino.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Ricardo Chelle Vargas.** Universidad ORT. Uruguay.

**José María Doldán.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Susana Dueñas.** Universidad Champagnat. Argentina.

**Pablo Fontana.** Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

**Sandra Virginia Gómez Mañón.** Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

**Jorge Manuel Iturbe Bermejo.** Universidad La Salle. México.

**Denise Jorge Trindade.** Universidade Estácio de Sá. Brasil.

**Mauren Leni de Roque.** Universidade Católica De Santos. Brasil.

**María Patricia Lopera Calle.** Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

**Gloria Mercedes Múnera Álvarez.** Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

**Eduardo Naranjo Castillo.** Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

**Miguel Alfonso Olivares Olivares.** Universidad de Valparaíso. Chile.

**Julio Enrique Putalláz.** Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

**Carlos Ramírez Righi.** Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

**Oscar Rivadeneira Herrera.** Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

**Julio Rojas Arriaza.** Universidad de Playa Ancha. Chile.

**Eduardo Russo.** Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

**Virginia Suárez.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Carlos Torres de la Torre.** Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

**Magali Turkenich.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Ignacio Urbina Polo.** ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

**Verónica Beatriz Viedma Paoli.** Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

**Ricardo José Viveros Báez.** Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

## Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

**Cantidad de ejemplares:** 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Mayo 2020.

**Impresión:** Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

### Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc) > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.



# Cuaderno 79

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 20  
Número 79  
Mayo  
2020

## Giros visuales

---

**Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos*. Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela:** El arte de la creación | **Julio César Goyez Narváez:** Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos:** Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias:** El cine como modelo de realidad: análisis de "Él" (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier:** Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco:** La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Perez:** Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo:** Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo:** El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas:** Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini:** El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich:** Dispositivo, cine y arte contemporáneo




---

**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.  
Mayo 2020.

## Giros visuales

---

### Prólogo

Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier.....pp. 11-19

### *Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación*

Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura.....pp. 21-49

### La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas

María Ximena Betancourt Ruiz.....pp. 51-74

### Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director

Vanesa Brasil Campos Rodriguez.....pp. 75-94

### El arte de la creación

Basilio Casanova Varela.....pp. 95-101

### Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación

Julio César Goyez Narváez.....pp. 103-120

### Mesa radicante: experiencia e imagen

Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos.....pp. 121-133

### El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953)

Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias.....pp. 135-150

### Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad

Alejandra Niedermaier.....pp. 151-171

<b>La representación ficcional de la pobreza en <i>Tierra sin pan</i> y <i>Agarrando pueblo</i></b> Wilson Orozco.....	pp. 173-178
<b>Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea</b> Juan Manuel Perez.....	pp. 179-186
<b>Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch</b> Eduardo A. Russo.....	pp. 187-200
<b>El fuego (in)extinguible. <i>Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles</i></b> Sebastián Russo.....	pp. 201-209
<b>La integración del cine expandido al espacio museístico</b> Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza.....	pp. 211-224
<b>Black Mirror: El espejo que nos mira</b> Nicolás Sorrivas.....	pp. 225-237
<b>El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca</b> Valeria Stefanini.....	pp. 239-254
<b>Dispositivo, cine y arte contemporáneo</b> Jorge Zuzulich.....	pp. 255-267
<b>Publicaciones del CEDyC.....</b>	pp. 269-295
<b>Síntesis de las instrucciones para autores.....</b>	p. 296

---

**Resumen:** Este cuaderno es el resultado de varias continuidades. Integra una secuencia iniciada con el cuaderno nº 56 *Pedagogías y políticas de la imagen* realizado también en conjunto con la Universidad Nacional de Colombia a través del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO y compilado por Julio César Goyez Narváez y Alejandra Niedermaier, los mismos coordinadores de este cuaderno, que se encuentran siempre atentos a los derroteros de la imagen en la visualidad contemporánea. *Los giros visuales* solicitan una constante y atenta mirada sobre su devenir. La presente compilación da cuenta de profundas investigaciones en torno a la incidencia simbólica de la imagen, a su capacidad de crear imaginarios, su manifestación como síntoma de diferentes problemáticas y su aptitud de generar relatos. Este Cuaderno toma en consideración también los distintos integrantes del circuito comunicacional. En muchos escritos se incluye asimismo estudios sobre los aspectos didácticos que resultan menester en la actualidad.

**Palabras clave:** Visualidad - Contemporaneidad - Imagen - Comunicación - Didáctica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 19]

---

(\*) Profesor asociado e investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO– de la Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Coordinador académico de la Maestría en Comunicación y Medios. Ha publicado varios libros y numerosos ensayos sobre teoría y estética de la imagen, comunicación audiovisual y cultura popular, y análisis textual del film. Miembro de la Junta Directiva de la asociación cultural Trama y Fondo de España.

(\*\*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos y contemporáneos como así también sobre los aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales. Pertenece a la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008.

Este cuaderno es el resultado de varias continuidades. La continuidad dentro de una línea de investigación de la facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo que se refiere a los **giros y perspectivas visuales**. También la continuidad con las investigaciones que realiza el grupo de investigación en **Comunicación visual** del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. Y fundamentalmente el tratamiento de temas que hacen a los giros visuales contemporáneos ya esbozado en el cuaderno nº 56 realizado en conjunto por ambas universidades. La suma de ensayos aquí reunido nos coloca ante la situación de escritura de cada uno de los integrantes. Muestra que esa situación es fruto de una mirada atenta, una mirada curiosa, una observación detenida que surge de dos procedimientos simultáneos: un repliegue y un despliegue en la reflexión. Elaboran así un cúmulo de perspectivas corales.

El *giro lingüístico* (Bergman, 1953; Rorty, 1967) jugó un rol sustancial en la emergencia y el desarrollo de la filosofía del lenguaje y en especial del arte conceptual. No en vano Joseph Kosuth en 1969 postula que “el siglo XX podría llamarse el tiempo en el que la filosofía termina y el arte comienza”. La pareja Wittgenstein-Duchamp, entonces, pondrá las cartas para los juegos de lenguaje. Esto trajo aparejado que se estableciera una equivalencia entre la palabra y la imagen y que se empezaran a considerar distintos lenguajes: visual, escrito y sonoro como posibles gramáticas combinables a través de diferentes disciplinas. También permitió que se comenzara a hablar de “textos visuales” al trazar un paralelismo entre la palabra y la imagen. Se detecta entonces un flujo de imágenes que tratan de dar cuenta –de distintos modos– de lo que sucede en la contemporaneidad originando lo que los compiladores de este cuaderno han dado en llamar *giros visuales*. Significa asimismo una detenida mirada sobre la *poiesis*, es decir, sobre las condiciones de enunciación. En este sentido, el pensador contemporáneo Boris Groys identifica que los medios visuales se convirtieron en una nueva ágora que se expande por diferentes órdenes de la vida. (2014). Los diferentes ensayos que a continuación prologamos hacen hincapié en diferentes aspectos de la visualidad contemporánea, que no excluye los demás sentidos sino que los canaliza a través de lo visual. Sus diagnósticos parten del cambio epistémico producido y de la contingencia de distintas aristas. Se puede observar un paisaje híbrido constituido por desplazamientos, por configuraciones modernas y contemporáneas, por imágenes y conceptos provenientes de la cultura popular, por la tecnología y por la inserción en la industria cultural.

Una interesante modalidad ha aparecido en instituciones académicas y en academias ligadas a la producción artística. **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura**, realizan un análisis exhaustivo y clasificatorio sobre la “investigación-creación” poniendo el eje en los actos de investigación en la práctica artística. Por citar sólo algunos ejemplos, las obras de Miguel Ángel, de Leonardo, el cuadro “Guernica” de Pablo Picasso resultan un producto creativo realizado a partir de una investigación, de una búsqueda de conocimiento alrededor de un tema. Más allá del gesto creador, en los casos mencionados subyace una indagación que alimenta la creación. Alba y Buenaventura reconocen a Elliott W. Eisner que profundizó acerca del papel de las artes en la educación y en el uso de las artes como modelo para distintas facetas de la práctica educativa. Los ensayistas de este cuaderno propone así “la vida como un permanente “estado de creación” y la creación artística como una forma permanente de investigación”.

Relatan también una interesante experiencia en una institución francesa ligada al arte donde un estudiante de doctorado debe trabajar junto a un artista y un académico en forma paralela. Coinciden este escrito y el de Alejandra Niedermaier en sus preocupaciones sobre el arte como conocimiento y sobre los derroteros pedagógicos.

**María Ximena Betancourt Ruiz**, confirma con su estudio social crítico y enfoque semiótico visual –enfocando Colombia– uno de los poderosos giros de la imagen en la era del diseño y la publicidad: empoderarse como marca; es decir, como mediación cultural que incorpora la realidad de los sujetos, sus identidades, las entidades comerciales, los territorios, las diferencias culturales, pero lo hace como herramienta del poder homogeneizador del sistema capitalista que la alimenta. La autora revisa y analiza la identidad en la lógica de la imagen y los imaginarios, donde la marca es un signo de figuración y cosificación, pero además, afirma que “mediado por las tecnologías de la imagen, no sustituye una realidad, la simula, incluso, la anticipa desde su inexistencia, dando pié a innovadoras formas de dominación simbólica que propenden por la diversidad, mientras acentúan la negación de la “alteridad”. El artículo organiza su argumentación explorando la necesidad de representarse para poder ser reconocido (territorio e identidad son cuestionados ofreciendo un punto de ruptura con el sistema dominante), contextualizando y analizando los imaginarios identitarios y las estrategias políticas y económicas que producen, por ejemplo, el ser colombiano a nivel nacional e internacional (imagen fragmentada, contradictoria, deficitariamente representada). Al final, esclarece las posiciones conceptuales que sostienen y cuestionan la imagen visual como la marca que representa el territorio, poniendo en juego cibercultural los imaginarios y representaciones que la cultura mediática sabe-hacer y hacer-saber.

Desde la teoría del texto, el lenguaje y el deseo, **Vanesa Brasil Campos**, se asoma a un rastreo de resonancias formales, estéticas y estructurales en las obras que ha elegido del genial Alfred Hitchcock, el mismo que inaugura un giro manierista par la cultura visual. La letra M que reverbera como movimiento, movie (cine), mirada, melancolía, muerte; lo propio ocurrirá con los nombre de sus múltiples y complejos personajes femeninos que están signados por la letra M, incluyendo la M de madre. Haciendo suyas las palabras de Truffaut, la autora reafirma que el cineasta del suspenso “filma escenas de crimen como si fueran escenas de amor”. En su recorrido por las obras del inquietante director, Vanesa Brasil visibiliza un tejido real-simbólico entre los personajes femeninos Hitchcockianos (Marie, Marnie, Melanie, Mitch, Madelaine, Margot) con la madre, pero no con una mujer fruto del azar, sino con una siniestra que domina por completo el universo de su hijo, reinando como una diosa desquiciada que ocupa el lugar minado del Dios patriarcal, tal como lo ha expuesto Jesús González Requena (2006), al teorizar la caída del padre y de la ley simbólica en el relato manierista y su redefinición en el posclásico donde el relato sucumbe al puro espejismo. No en vano, la autora termina afirmando que el “El universo hitchcockiano es un terreno fértil y propicio para la emergencia de mujeres-madres fálicas, castradoras y/o mortíferas”. Los hombres, en cambio, son débiles y pusilánimes, nada de heroísmo habita en ellos. El abismo y sus metáforas, la insaciabilidad de la mirada, el ojo como órgano deseante, pulsional, escópico; la obra de Hitchcock trata de la mirada, del acto de mirar y ser mirado; del cine, su realización y nuestros conflictos interiores.

**Basilio Casanova** nos introduce en un concepto bastante trabajado también en este cuaderno, el del acto creador como “experiencia”. Menciona en este sentido a Freud y su refe-

rencia a la sublimación como una de las fuentes de la actividad artística para añadir luego el concepto de Lacan y su reflexión acerca de que, para evaluar la sublimación en el arte, debemos tener en cuenta que toda producción artística está históricamente determinada. Cita entonces a Jesús González Requena como corolario de la creación: “la experiencia de una revelación... la revelación de lo real”.

Muchos autores de esta compilación establecen sus reflexiones a través del concepto de dispositivo. A tal efecto podemos recurrir a Giorgio Agamben (2014), que retoma el término de Michel Foucault hacia fines de los años '70. El pensador italiano entonces lo abre del siguiente modo al establecer que el dispositivo es un conjunto heterogéneo lingüístico o no lingüístico y que es una red que se establece entre ambos discursos. Indica que el dispositivo se inscribe entre el cruce de relaciones de poder y de saber. Y agrega que en todos los casos los dispositivos inciden en los procesos de subjetivación.

**Julio César Goyes Narváz** realiza su estudio a partir del análisis textual como enfoque interdisciplinar: antropológico, semiótico, estético, psicoanalítico, filosófico, cinematográfico, necesario para examinar lo relativo a la visualidad. A través de un recorrido por distintos realizadores y películas resume que la cámara (bolígrafo) ha pasado de ser un dispositivo de acción que transporta la eficacia del relato a uno de pensamiento que lo desintegra en puro “dispositivo-conciencia” que se define por su capacidad de establecer relaciones que permiten interrogar, objetar, provocar, expresar y experimentar. El audiovisual (el texto) y la audiovisibilidad (la experiencia) que despliega, no puede considerarse únicamente como fruto de máquinas semióticas, sino como textos de la cultura potentes, poderosos y complejos tan reales como sígnicos, tan imaginarios como simbólicos que reinscriben la experiencia vital, onírica y deseante de los sujetos (González Requena, 2006). A partir del camino trazado, Goyes se adentra en los aspectos del cambio estético que reescribe lo social y político en lo que él denomina cultura popular reimaginada por el audiovisual, pero que también podríamos identificar con cuestiones que hacen a lo latinoamericano en tanto interacciones sociales, económicas y simbólicas heterogéneas y transnacionales. El redactor de este ensayo alerta también sobre la mirada multiculturalista que intenta borrar los elementos auténticos.

Dentro de la globalización intercultural, la cuestión centro/periferia no puede ser clasificada como par binario sino en base a una mirada atenta a los encuentros y desencuentros, a lo situado y específico que, además, incluye lo contingente. El paso a la contemporaneidad se gestó simultáneamente en ambos sitios pero no de un modo idéntico. Por ello las características periféricas adquieren una condición intersticial y dialógica entre el adentro y el afuera y revelan a partir de su porosidad, una desmesura, un carácter extático.

La indagación se refiere también, al igual que la de Alba y Buenaventura, a la “investigación-creación” como condición de posibilidad de un encuentro entre lo interior y lo exterior. La investigación-creación apela también a la mirada abierta e interdisciplinaria ya citada y que tendería a cumplir con el pensamiento Antonio Gramsci que aventura: “Instrúyanse porque necesitaremos de toda nuestra inteligencia, conmuévanse porque necesitaremos de todo nuestro entusiasmo (...)”. Es decir, combinar lo sensible y lo inteligible.

**Trixi Allina Bloch** y **Alejandro Jaramillo**, firman una propuesta que, en sus términos, es una “experiencia enmarcada dentro del proceso del proyecto *Huerta* que mediante diversas estrategias estimula la emergencia de narrativas del territorio buscando hacer visible

en la imagen la situación, el lugar y las acciones, y establecer un vínculo entre lo rural y lo urbano”. De suerte que la imagen (fotográfica) más allá de su percepción, el deseo imaginario y diálogo que propicia como práctica artística relacional, es un dispositivo estético que conecta el arte a la vida configurando redes colaborativas de circulación, intercambio y reciprocidad de la cotidianeidad rural; pero, además, los investigadores registran, documentan y revelan a través de la imagen (la singularidad y la simultaneidad de la fotografía) un acto de interacción colectiva, de relaciones entre los seres humanos y el paisaje, al tiempo que levantan acta de la sensibilidad del pensamiento que en la performatividad circula y de las múltiples maneras de ser. El objetivo es producir un archivo de denuncia y reconocimiento crítico sobre la indagación visual y sonora de las interacciones entre la vida rural y urbana capaz de considerar “los vínculos entre campesinos, sus prácticas de reproducción cultural y sus referentes patrimoniales en la vida contemporánea”.

**Esmeralda Hernández Toledano** y **Luis Martín Arias**, ensayan una reflexión argumentada desde la filosofía del lenguaje, polemizando el famoso “giro del lenguaje” (1998) de Richard Rorty, al que ven como insuficiente puesto que no es posible resolver problemas filosóficos profundos, como por ejemplo la diferencia entre la realidad y lo real, reformando el lenguaje. De igual manera, desde la teoría de las funciones del lenguaje, donde ubican “lo poético” como lugar de privilegio para el análisis textual del film (González, 2006; Arias, 2016), en tanto imagen y componente esencial del Lenguaje, descartando las funciones lingüística, científica e ideológica a las que se presta, según afirman los autores, redundante atención en el análisis. La realidad producida por el Lenguaje, esta tejida en un alto porcentaje por significantes denominados imágenes, por consiguiente, según la provocación de Hernández y Martín “toda película que merezca la pena analizar puede ser considerada como un modelo, asumible y hasta cierto punto manejable, de realidad”. Para esta aplicación teórica de la dimensión simbólica del Lenguaje (lo poético), los analistas toman como telón de fondo la película “El” (1953) de Luis Buñuel, como obra artística que permite surcar lo real no como una forma destructiva y aniquiladora, sino todo lo contrario, controlar y contener lo real a través del goce estético de las imágenes cinematográficas. En su giro visual, **Alejandra Niedermaier**, señala la condición de “pensabilidad” que despliega la economía de la imagen al distribuir lo inteligible y lo sensible. Empeñándose en un recorrido que va desde el signo hasta la espectacularización de la imagen pasando por la concepción misma de huella y el pathos, donde recuerda la bella alegoría de *La doncella de Corinto* que anhela retener a su amado que parte a través del dibujo de su imagen, Niedermaier reafirma el hecho mismo de que las imágenes transforman la realidad una vez producidas. Al recorrer los desplazamientos y deslizamientos, no puede evitar asumir enfrentarse a esa imagen fascinante en tiempos míticos, filosóficos o en la era de las tecnologías digitales (postfotografía, infografía), pues la fotografía trabaja la profundidad del tiempo—escribe haciendo resonancia con Deleuze— de la misma forma que la profundidad de campo. De suerte que más allá de lo verdadero y falso, lo que adviene en la imagen es la credibilidad o más exactamente, la verosimilitud. Según esta autora, la imagen es fruto de elementos objetivadores y adjetivadores de la realidad circundante, de allí su potencial de convencimiento, seducción, representación, ficcionalización; pero, además, la manipulación e intromisión de la imagen termina instituyendo y provocando lo que ella denomina “pensatividad”. La interactividad de la recepción y la educación visual propiciará que las

imágenes, operadores sociales y Ethos culturales, sean concebidas y vividas como tejido, construcción y condición de posibilidad; así mismo, ayuden a soportar la incompletud del mundo que el sujeto percibe e imagina como suyo.

En la línea contemporánea de que las películas son un potente giro visual constructor y transformador de la realidad social, **Wilson Orozco**, hace un análisis comparativo de la forma como se ha representado la pobreza a través de dos textos fílmicos documentales de gran relevancia para sus países de origen: *Las Hurdes, Tierra sin pan* de Luis Buñuel (España, 1932) y *Agarrando pueblo* de Carlos Mayolo y Luis Ospina (Colombia, 1978). La constatación de que los cineastas manipulan los datos de la realidad, las imágenes capturadas y luego montadas, para conformar un tipo de enunciado, llevó a pensar en un paradigma nuevo de documentar la “realidad”. Lo propio ocurrió con los cineastas colombianos, quienes recreando también la realidad, lograron revolucionar y subvertir el género a través de la parodia (la imagen fetiche y la caricatura exagerada) y el carácter satírico de sus personajes, cuestionando las representaciones en torno a la pobreza: manipulación, fetichismo, “pornomisieria”, exotismo, espectacularización, etc. Según Willson Orozco, sorprende su similitud entre las dos obras a pesar de su distancia en el tiempo y la diferencia de espacios (La hurdes y el centro urbano). Concluye que estos cineastas deconstruyen y revolucionan el documental mismo a través de la parodia, logrando que la ficcionalización o “falso documental” alcance una profundidad que antes, lo real y lo humano, no habían conseguido.

**Sebastián Russo** trabaja el concepto de insurrección en arte a través de la exposición *Sublevaciones* concebida y curada por Georges Didi Huberman y del film *En el intenso ahora* de Joao Moreira Salles. La sublevación comprendida como experiencia vital es vista desde la exposición, y cuestionada por Russo, por su eficacia en tanto convocatoria a la insurrección, a su condición de impulsora en contraposición con la muerte del deseo. Sigmund Freud hablaba de la indestructibilidad del deseo, por eso la gran pregunta es cómo mostrar esa indestructibilidad para que no se vea ahogada y que siga funcionando como motor. A partir de su análisis surge también una interrogación similar a la que se produce alrededor del concepto de multiculturalismo, es decir, el peligro de una “universalización” como borramiento de los elementos auténticos.

En ambos casos, exposición y película, estamos ante la operación contemporánea de la recolección y del montaje, operación que tiene como eje la rememoración histórica de la capacidad del ser humano de erigirse.

Por su parte, **Juan Manuel Pérez**, elabora un texto sobre un tema de reflexión ultra contemporáneo, las macro y micropoéticas alrededor del cuerpo. Ocasión para desterritorializar y, a su vez, reterritorializar el concepto de cuerpo considerado como materia significativa. En su enumeración sobre la elaboración fotográfica acerca del proceso traumático de los cuerpos ausentes, a causa de fenómenos político dictatoriales en la Argentina, tal vez pueda agregarse al de Lucila Quieto mencionado, el trabajo de Andrés Borzi en cuanto a la necesidad de ambos de darle un cuerpo a la desaparición.

Vuelve a aparecer, como en el texto de Sebastián Russo (y Niedermaier también se refiere un poco a eso) la posibilidad de la creación estética –y del cuerpo en este caso– de trabajar el concepto de sublevación, de insurrección. Una pulsión de vida habita tanto en

la insurgencia como en el cuerpo; es por eso que la producción artística se hace cargo de las interrogaciones acerca de jerarquías, clases y géneros. Redunda así en una *praxis vital*. En todos los casos que este artículo menciona prevalece, lo que también explicita, que el régimen estético del arte está construido por las condiciones de producción, representación, presentación y circulación.

Bajo el sugestivo título “Visualidades en tránsito” **Eduardo Russo** comienza citando la mítica revista de los años '90 denominada *October* que realizaba eficaces estudios visuales. Los teóricos de esa revista ya inscribían el mundo de lo cinematográfico en coordenadas más amplias. Este nuevo paisaje es tratado también en los textos de Sabeckis-Vallaza y de Zuzulich.

Russo menciona la aparición de un giro filosófico (Deleuze, Badiou y Rancière) que coadyuvó a la consideración del cine como una singular aventura del pensamiento.

A partir de estas formulaciones realiza un estudio de la producción de David Lynch comprendiendo que el espesor de la obra de este realizador requiere una mirada intersticial, intermedial. Como en otros escritos de este cuaderno interroga sobre distintos pares binarios que atraviesan la imagen: la transparencia, el ocultamiento, la representación y la presentación como así también lo irrepresentable. Hace referencia también a su condición híbrida y a sus aspectos perceptuales. Ahonda en el accionar de las imágenes filmicas sobre el imaginario por medio de relaciones de causa y efecto. Desde ciertas estrategias estéticas Russo compara algunos elementos de la producción de William Blake y Francis Bacon con la de Lynch mientras que también destaca un accionar relacionado con aspectos de la física. Finalmente busca la reivindicación de las imágenes en su particularidad y complejidad. Un giro visual que reedita lo que otrora se denominaba video arte, lo proporcionan **Camila Sabeckis y Eleonora Vallaza**, al exponer el cine expandido –esa aleación de arte y tecnología– como muestra museística o en exposiciones artísticas. Las autoras se enfocan en el campo cultural argentino, obras de arte y artistas destacados. Partiendo de una muestra-instalación que incorpora la imagen electrónica a través de pantallas de televisión, se hace un recorrido desde los años sesenta hasta algunas experiencias en el 2017. El punto de partida fue pensar el tipo de relaciones que el público tenía en sus hogares con la televisión, poner en crisis esa relación cambiando el lugar de enunciación: los museos y centros culturales. Luego había que someter a los espectadores a la “hiper-fragmentación” de los mass media, a través de entrevistas audiovisuales y recepción de programas de radio y exposición de fotografías simultáneos, resaltando la sensorialidad, interactividad y los modelos narrativos de los medios. Finalizan su artículo, referenciando tres experiencias recientes de cine expandido. Las obras, según las autoras, incluían piezas de video arte relevantes no como enlaces de montaje, sino como ejes-mensaje destacados en la acción comunicativa. El cine expandido ahora está incluido y goza de relativo prestigio en las muestras artísticas, exhibiendo a través de formatos audiovisuales, multiplicidad y simultaneidad de pantallas, interactividad con el espectador, relato no lineal, gran formato y proyecciones en cualquier espacio, entre otras características.

**Nicolás Sorrivias** nos acerca su experiencia iniciática al cine para reconocer luego los efectos de la multipantalla en nuestra vida cotidiana y para diagnosticar luego un nuevo *giro visual*. Se detiene finalmente en un profundo análisis sobre la serie *Black Mirror*. Su texto es elaborado como un relato ficcional y ensayístico lo cual nos introduce a una situación

inmersiva particular. Situación que por otra parte analiza al reflexionar sobre sus distintas características como la narración transmedia y la generación App por ejemplo. A partir de la exploración de la mencionada serie surge la pregunta sobre el devenir, especialmente sobre cuán próximo o alejado se encuentra del presente.

Charlie Brooker, creador de la serie, explica que el título alude a un espejo oscuro en el que no queremos estar reflejados. Hay así un doble juego por parte del *voyeur*: desde la mirada hedonista hasta la espectacularización de la vida cotidiana.

La artista Liliana Maresca es exhaustivamente indagada para este Cuaderno por **Valeria Stefanini**. La presencia de su cuerpo, a través de una indagación performática y autoreferencial, ponía de manifiesto sus estrategias discursivas. Un discurso –siempre provocador– que bregaba por una identidad transindividual (ni puramente individual ni puramente colectiva). En todos los casos se trasluce un modo de *poiesis*, es decir de enunciación que pone de manifiesto un proceso que partía de su individualidad pero que definitivamente estaba habitado además por el conjunto de las condiciones sociopolítico-culturales en el que se hallaba inmersa. Maresca unía entonces los términos enunciación y experiencia al establecer lazos entre estética y política poniendo su propio cuerpo para construir un diálogo con el Otro. Estos lazos se tradujeron en un vínculo entre el hecho y la forma al utilizar el recurso de la performatividad para lograr una inscripción histórica, una densidad narrativa y una dimensión ética. Apelaba así a acciones que se realizan con el objetivo de ser fotografiadas. Liliana Maresca en toda su producción y especialmente en las fotografías realizadas con López, con Kuropatwa y con otros cumplió con la idea expuesta por Boris Groys de que vivir es estar expuesto a la mirada de los otros.

Stefanini indica que Maresca mantenía un discurso deictizado que fijaba su posición como enunciataria al establecer lo relativo al yo, al aquí, y al ahora.

En sus producciones colaborativas (Maresca-Lopez, Maresca-Kuropatwa, Maresca-Miranda) se visualiza un entrecruce de miradas: ella mirando al fotógrafo y a su vez al receptor, el fotógrafo reteniendo esa mirada para hacerle llegar a los espectadores ese recorte de espacio y de tiempo. Así el cruce de sus acciones con la fotografía resultaba un ingrediente medular en su obra y escapa del tradicional registro de una performance.

**Jorge Zuzulich** también inicia su escrito a partir del concepto de dispositivo, incluyendo en él a todo el engranaje que rodea a las imágenes, es decir, tomando en consideración todo el proceso de producción y circulación. A partir de estas apreciaciones relaciona el gesto del productor que está al acecho por encontrar algo con un idéntico gesto por parte del curador. Analiza pues el lugar del cuerpo del espectador en tanto presencia y receptor de significado para adentrarse en cómo esa presencia en un espacio determinado provoca una experiencia en ese cuerpo receptor. Menciona entonces, mediante ejemplos, el potente encuentro entre cine y arte contemporáneo, tema al que hacen referencia también Camila Sabeckis y Eleonora Vallaza.

Los ensayos aquí compilados abren espacios de deliberación –siempre provisorios– que permiten analizar el modo en que forma y contenido se tramitan incesantemente ante nuevas búsquedas que conforman los giros visuales de nuestros días.

Con la inmensa alegría de poder poner nuevamente a consulta un conjunto de reflexivos artículos, los invitamos cordialmente a su lectura.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Rorty, R. (1990). *El giro lingüístico: dificultades metafisológicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista y posclásico. El relato en el cine de Hollywood*. Madrid: Editorial Castilla.

---

**Abstract:** This Journal is the result of various continuities. Integrates a sequence that had begun with the Issue No. 56 *Pedagogies and policies of the image* also carried out in conjunction with the National University of Colombia through its Institute of studies in communication and culture - IECO and compiled by the same coordinators, Julio César Goyez Narváz and Alejandra Niedermaier, of this Journal that are always attentive to the course of the image in the contemporary visuality. *Visual turns* request a constant and watchful look on its evolution. The present compilation give an account of deep researches around the symbolic impact of the image, its ability to create imaginary, its manifestation as symptom of various problems and its ability to generate stories. This Journal takes into account also the different members of the communication circuit. Many writings also include studies on the educational aspects that are needed today.

**Keywords:** Visuality - Contemporaneity - Image- Communication - Education.

**Resumo:** Este caderno é o resultado de várias continuidades. Integrar uma sequência começou com o notebook nº 56 Pedagogias e políticas da imagem também feitas em conjunto com a Universidade Nacional da Colômbia, através do Instituto de Estudos em Comunicação e Cultura –IECO e compilado por Julio César Goyez Narváz y Alejandra Niedermaier, os mesmos coordenadores deste caderno, que estão sempre Atento às direções da imagem na visualidade contemporânea. Solicitação de virada visual um olhar constante e atento sobre o seu devir. A presente compilação dá conta investigações profundas em torno da incidência simbólica da imagem, sua capacidade de criar imaginários, sua manifestação como um sintoma de diferentes problemas e sua capacidade de gerar histórias. Este caderno também leva em conta as diferentes membros do circuito de comunicação. Em muitos escritos, os estudos também estão incluídos sobre os aspectos didáticos que são necessários hoje.

**Palabras chave:** Visualidade - Contemporaneidade - Imagem - Comunicação - Didática.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## *Cruce de caminos.* **Un estado del arte de la investigación-creación**

Gabriel Alba<sup>\*</sup> y Juan Guillermo  
Buenaventura<sup>\*\*</sup>

---

**Resumen:** Este artículo busca esbozar las distintas acepciones del concepto de “investigación-creación” con el fin de aprovechar su capacidad heurística. Se afirma que sorprende el uso monolítico del neologismo en castellano, en contraste con la variedad de matices de significación que caracterizan al concepto en inglés. Se definen conceptos como “investigación basada en la creación”, “investigación dirigida a la creación”, “creación como investigación”, el “performance como investigación”, “el uso de las artes en la investigación”, la “artografía”, la “creación como investigación”. Se realiza una historia del debate sobre el tema y se ponen las bases de un estado del arte guiado por la pregunta: ¿es el arte, investigación? Finalmente, se enfatiza en la creación como investigación en procesos concretos e históricos de creación artística y, a partir de las categorías propuestas por el artista e investigador australiano Graeme Sullivan, se formulan cinco categorías para entender los actos investigativos en los que se involucran artistas y cineastas concretos.

**Palabras clave:** Investigación - investigación-creación - creación artística - creatividad - procesos creativos - cine - prácticas artísticas - arte - actos investigativos en el arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 48-49]

---

(\*) Gabriel Alba es Doctor por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor asociado de la Escuela de Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es el director del Instituto de Investigaciones Tecnológicas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y líder del grupo *Dinámicas Creativas: investigación y creación transmedia* de la Escuela de Cine y Televisión de la misma Universidad.

(\*\*) Juan Guillermo Buenaventura es Master of Arts de la University of Kansas y profesor asociado de la Escuela de Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es el Director del Área Curricular de Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia –sede Bogotá– y miembro del grupo *Dinámicas Creativas: investigación y creación transmedia* de la Escuela de Cine y Televisión de la misma Universidad.

## Introducción

No es la primera vez que se intenta construir un estado del arte de la investigación-creación. El más reciente es el de María Victoria Casas (2013), quien hizo un interesante recorrido sobre la manera de entender la investigación en los programas de artes en Colombia y otros países con el objetivo de dar pistas para acreditar los programas de artes de las universidades colombianas. Si bien este estudio muestra un panorama de la discusión, nuestra investigación va por otro lado. No pretendemos circunscribir la investigación-creación al ámbito exclusivamente universitario, sino que buscamos que artistas e investigadores recuerden que sus caminos siempre han estado cruzados y que esos cruces han sido, son y serán de una tremenda fertilidad para el progreso de la existencia humana.

Por eso, el término “investigación-creación” es un neologismo derivado de la composición de dos sustantivos, tal como ocurre con las palabras “bocacalle”, “motocarro” o “hispanohablante”. Pero más allá de juntar dos palabras, ¿qué ocurre cuando la “investigación” se encuentra con la “creación artística”? Varios elementos surgen de una aproximación a la literatura existente sobre el tema.

*Primero.* Sorprende que el concepto de investigación-creación se encuentre en los entrecruces de un amplio rango de intereses intelectuales, creativos, académicos e institucionales: desde las llamadas *políticas del conocimiento* hasta la epistemología del arte y la educación artística, por mencionar sólo tres. En otras palabras, si todavía se tiene la idea, por demás muy extendida, de que la investigación-creación procede exclusiva o predominantemente de las necesidades de legitimación institucional de un saber producto de la creación artística o de la práctica en una universidad, es hora de que esa idea sea cuestionada. La investigación-creación es mucho más que eso.

*Segundo.* Sorprende también, que el concepto de investigación-creación proceda predominantemente del ámbito anglosajón no-estadunidense: Gran Bretaña, Nueva Zelanda y Australia, aun cuando se haya extendido también a Europa continental y a América Latina. En Estados Unidos y Canadá, el debate ha estado, en buena medida, ausente de la academia o ha asumido una dimensión más “humanista” o “epistemológica”, cercana al tema de la educación artística<sup>1</sup> (Sullivan, 2006, p. 21).

Y es así, porque por más de un siglo la formación de alto nivel de los docentes universitarios de las artes, en Estados Unidos y Canadá, ha sido encomendada a los programas de *Master of Fine Arts*, o *MFA*, que en la tradición académica norteamericana, se considera como un título “terminal”. Es decir, que habilita para la docencia universitaria sin necesidad de un título de doctorado. Además, el *MFA* no implica ni la enseñanza ni el desarrollo de competencias de investigación, porque la investigación se concibe como un componente que está implícito en los proyectos creativos. Entonces, los programas de *MFA*, de dos a tres años de duración, responden al modelo de *studio-based learning* (“enseñanza con base en estudio”), en la cual el estudiante aprende y/o desarrolla su trabajo artístico bajo la guía de maestros-profesores. En un programa de *MFA*, no existe una “monografía” final, sino que dicho programa termina con la exhibición de una obra artística de alto nivel, en donde cualquier texto diferente a la obra misma, sólo cumple un propósito de archivo académico y/o de explicitación de procesos creativos e investigativos que hicieron posible la obra. Y, si dicho texto es requerido, no forma parte integral y evaluable de la obra (Véa-

se: [https://en.wikipedia.org/wiki/Master\\_of\\_Fine\\_Arts](https://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_Fine_Arts). Recuperado el 16 de noviembre de 2016).

Carentes de esa tradición del *MFA*, y ante la necesidad institucional de poseer un cuerpo docente con un nivel de formación doctoral, las artes en Gran Bretaña, Nueva Zelanda y Australia, debieron abrirse camino en una muy antigua y arraigada tradición de programas de maestría y doctorado, en donde la investigación era un elemento fundamental y constituyente. En este contexto, los doctorados en artes, tuvieron que inventar el concepto de “investigación-creación” para legitimar sus tesis (Sullivan, 2006, p. 21).

Pero hay, finalmente, una *tercera* sorpresa: el uso monolítico del neologismo “investigación-creación” en lengua castellana frente a la variedad de acepciones y matices de significación en lengua inglesa. Algunas acepciones, con las que la academia anglosajona ha designado la investigación-creación son: *Practice-based research*; *Practice-led research*; *Practice as research –PAR–*; *Practice as Research in Performance –PARIP–*; *Arts-based research*; *Arts-informed research*; *A/r/tography*; *Research acts in art practice* (Sullivan, 2006, p. 20).

En este artículo, haremos una mirada panorámica de estas acepciones pero, sobre todo, enfatizaremos nuestra reflexión en el concepto de *Research acts in art practice* (actos de investigación en la práctica artística).

## El horizonte conceptual de la investigación-creación en el ámbito anglosajón

Los matices lingüísticos en inglés de la relación entre investigación y creación, nos llevan a detenernos en cada uno para comprender sus semejanzas y diferencias.

### Practice-based research

La académica australiana Linda Candy define este concepto como

Una investigación original llevada a cabo para adquirir nuevo conocimiento, parcialmente a través de la práctica y de los resultados de esa práctica. En una tesis doctoral, dicha pretensión de originalidad puede ser demostrada a través de resultados creativos como: diseños, música, medios digitales, *performances* y exhibiciones. Así, mientras el significado y el contexto de estas pretensiones (de originalidad y de contribución) se pueden describir en palabras, una comprensión completa sólo se puede obtener en referencia directa a dichos resultados (Candy, 2006, p. 1).

Podríamos denominar en castellano este concepto como la práctica basada en la investigación o *la creación basada en la investigación*.

### Practice-led research

Linda Candy afirma que este tipo de investigación

(...) se preocupa por la naturaleza de una práctica y lleva a un conocimiento nuevo que tiene significancia operacional para esa práctica. En una tesis doctoral, los resultados del *practice-led research* pueden ser descritos plenamente en un texto escrito, sin la inclusión de un trabajo creativo. El foco principal de este tipo de investigación es avanzar el conocimiento acerca de la práctica o el avanzar el conocimiento dentro de la práctica. Este tipo de investigación incluye la práctica como una parte integral de su método y, muchas veces, se clasifica dentro del área general de la investigación-acción (*action research*) (Candy, 2006, p. 1).

Podríamos denominar en castellano este concepto como la investigación sobre la práctica o la *investigación sobre la creación o las dinámicas y prácticas creativas*.

No sorprende que los conceptos anteriores, *la creación basada en la investigación* o *la investigación sobre la creación*, estén imbuidos de un tono institucional (“universidad”, “tesis doctoral”, etc.). Al fin y al cabo, ambos conceptos proceden de la universidad y de las entidades encargadas de legitimar el saber socialmente constituido, como son los organismos estatales reguladores de la ciencia, la tecnología, la innovación y la educación superior (Sullivan, 2006, pp. 26-27).

### Practice as research –PAR–

Cercanamente relacionado con los anteriores, se encuentra la *práctica como investigación*, al punto que se podrían utilizar como sinónimos de las dos anteriores. Una definición muy general, pero aceptable, de *Practice as research –PAR–* es:

La práctica como investigación es una forma de investigación académica que incorpora un elemento de práctica en la metodología o en los resultados de la investigación. En vez de observar la relación entre teoría y práctica como una dicotomía, existe un creciente número de académicos, en distintas disciplinas, que usan la práctica como parte de su investigación (Véase: [https://en.wikipedia.org/wiki/Practice\\_research](https://en.wikipedia.org/wiki/Practice_research). Recuperado el 14 de octubre de 2016).

Podríamos denominar en castellano este concepto como la *práctica como investigación* o *la creación como investigación*.

### Practice as Research in Performance –PARIP–

Esta noción ha sido desarrollada por el historiador del teatro británico, Baz Kershaw, y su equipo de trabajo, como parte de la investigación (2001-2005) que dirigió en la Universidad de Bristol, contratada por el *Arts and Humanities Research Board –AHRB–*, entidad

estatal británica encargada de la financiación de las artes y las humanidades. El objetivo de esta investigación era indagar por algunas cuestiones creativas y académicas planteadas por la *práctica como investigación* en el campo de las artes escénicas y/o del espectáculo (teatro, danza, cine, vídeo y televisión) para la Gran Bretaña (Véase: <http://www.bris.ac.uk/parip/> . Recuperado el 14 de octubre de 2016). Como un desarrollo de este concepto, se encuentra la noción cercana del *Performance as Research* –PAR–, que posee su propio grupo de trabajo dentro de la *International Federation of Theatre Research* –IFTR– (Véase: <https://www.iftr.org/working-groups/performance-as-research>. Recuperado el 14 de octubre de 2016). Podríamos denominar y sintetizar, en castellano, estos conceptos como el *performance como investigación*.

### Arts-based research

Desarrollado por los académicos americanos Tom Barone y Elliot W. Eisner, el concepto busca usar las artes como método de investigación para movilizar procesos de educación, desarrollo académico y crecimiento comunitario. Elizabeth Andrews ha definido el concepto como el uso sistemático de procesos y expresiones artísticas (en diferentes formas y disciplinas) como el medio primario para entender y examinar la experiencia de un investigador y las personas involucrados en sus investigaciones. En un sentido amplio, el *Arts-based research* busca desarrollar, pero también entender, el papel de las artes dentro de las ciencias sociales (Andrews, 2006, pp. 21-22). Podríamos denominar en castellano este concepto como el *uso de las artes en la investigación*.

### Arts-informed research

El concepto, desarrollado por Gary Knowles y Andra Cole, expertos en la metodología de “historia de vida”, está relacionado con el de *Arts-based research*. El concepto más cercano, dentro de las ciencias sociales latinoamericanas, sería el de *Investigación-Acción Participación -IAP-*, en la medida en que la investigación busca transformar al investigado y al investigador, e intervenir, definir y proceder desde entornos comunitarios, sociales, políticos e ideológicos. Afirman Knowles y Cole que, “...como un marco para la indagación, el *arts-informed research* es lo suficientemente fluido y flexible para servir tanto como una herramienta de aprovechamiento metodológico a otros acercamientos investigativos, como una metodología cualitativa con su propio valor” (Knowles y Cole, 2014, p. 59). Podríamos denominar en castellano estos dos conceptos como el *arte en la investigación*, el *arte para la investigación* o, en una versión más radical, como la *investigación-arte participativa*.

### A/r/tography

La práctica de la “A/r/tegrafía”, como afirma su más conocida proponente, la profesora canadiense Rita L. Irwin, experta en el campo de la educación artística, es,

to inquire in the world through an ongoing process of art making in any art form and writing not separate or illustrative of each other but interconnected and woven through each other to create additional and/or enhanced meanings.

A/r/tographical work are often rendered through the methodological concepts of contiguity, living inquiry, openings, metaphor/metonymy, reverberations and excess which are enacted and presented/performed when a relational aesthetic inquiry condition is envisioned as embodied understandings and exchanges between art and text, and between and among the broadly conceived identities of artist/researcher/teacher. A/r/tography is inherently about self as artist/researcher/teacher yet it is also social when groups or communities of a/r/tographers come together to engage in shared inquiries, act as critical friends, articulate an evolution of research questions, and present their collective evocative/provocative works to others (Véase: <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/> Recuperado el 14 de octubre de 2016).

En otras palabras, la vida como un permanente “estado de creación” y la creación artística como una forma permanente de investigación. Así, la *A/r/tegrafa* sería casi una forma vital de acercarse al arte, a la ciencia y a uno mismo, y a su “mundo” social y natural. Podríamos denominar en castellano este concepto como *la investigación-creación como forma de vida* o, simplemente, como *artegrafía*.

### Research acts in art practice

Finalmente, está el concepto, medular para este artículo, de la investigación *en* la creación. La noción del *research acts in art practice* procede de una idea fundamental: sólo podremos entender, en su justa proporción, la investigación-creación, si comprendemos y estudiamos primero la dimensión real de la investigación que se realiza en procesos concretos e históricamente ubicados de creación artística, sean estos universitarios o no, académicos o no. La idea es que, de alguna manera, todo artista investiga y hay actos investigativos en toda práctica artística y que, por tanto, los actos investigativos son constitutivos y dimensionales de las dinámicas creativas.

La ventaja del concepto de *research acts in art practice* consiste en que se conecta con la muy antigua tradición de la *investigación de la creación y de las prácticas artísticas*, representada por la reflexión de disciplinas como la historia del arte, la arquitectura y el diseño; la historia de la literatura; los estudios literarios; la filosofía o teoría del arte y de la imagen; y los análisis de las prácticas de la creación artística. ¿Cómo investiga la creación artística o el diseño? ¿Cómo ha investigado siempre la creación artística o el diseño? ¿Qué operaciones cotidianas de investigación se producen en la creación y el diseño? Preguntas como éstas serían formuladas desde el concepto del *research acts in art practice*. La bibliografía existente sobre los procesos y dinámicas creativas es muy amplia para todas las disciplinas artísticas involucradas y rebasa las pretensiones del presente artículo. Sin embargo, partiremos del trabajo del escultor urbano, el profesor australiano Graeme Sullivan, y las categorías que ha desarrollado para entender al arte como una práctica investigativa o que conlleva, intrínsecamente, prácticas investigativas (Sullivan, 2006, p. 20).

## Historia del debate

¿Cuál es la genealogía del concepto de *investigación-creación*, al menos, en el ámbito académico anglosajón? Más que un debate, lo que se ha producido es una “tensión” intelectual generada por un posible encuentro entre investigación y creación. Esa tensión se produjo cuando la actividad creativa, propia de las artes, el diseño y la arquitectura, se ubicó dentro de la universidad y, en general, dentro de instituciones de educación superior. De esta forma, las primeras escuelas británicas de arquitectura y diseño se crearon en 1840. Pero hay que hacer algunas precisiones. *Primero*, la enseñanza de las artes, el diseño y la arquitectura se basaron en la noción del *studio-based learning*, ya definida. Por ponerlo en otros términos: el eje fundamental de las escuelas de artes, diseño y arquitectura no fue necesariamente la investigación sino la preparación de los estudiantes para la vida profesional. *Segundo*, la investigación universitaria, realizada a lo largo de los siglos XIX y XX fue, en buena parte, una investigación *sobre* las artes, el diseño y la arquitectura en disciplinas ya muy consolidadas como la historia del arte, por ejemplo. Y acláremoslo de una vez: la investigación *sobre* las artes no es, necesariamente, investigación-creación. *Tercero*, buena parte de la enseñanza de las artes, el diseño y la arquitectura en Inglaterra se dio en el contexto de los llamados institutos “politécnicos”, que nunca han poseído pretensión investigativa y que, ni siquiera, podían ofrecer diplomas de posgrado (Rust, Mottram y Till, 2007, pp. 14-16). Como consecuencia, la investigación de las artes en el sistema de la educación superior a lo largo de los siglos XIX y XX, o fue muy fragmentaria y marginal o no trajo mayor impacto sobre la enseñanza y la formación de profesionales y, en todo caso, no era investigación-creación, tal como la conocemos hoy en día.

Hacia el final del periodo histórico del que estamos hablando, 1840-1992, se produjeron varios procesos sociales y académicos que jalonaron una transformación radical en el estado de las cosas, y pusieron a la investigación-creación en el centro de la escena académica británica. Por un lado, creció la oferta durante la segunda posguerra de programas de doctorado en artes, diseño y arquitectura en Gran Bretaña. Así, entre 1957 y 1975, se otorgaron 38 diplomas de doctorado, en su mayoría en arquitectura, pero también algunos en artes. Como analizan Chris Rust, Judith Mottram y Jeremy Till, no hay evidencia alguna que permita suponer que estas disertaciones doctorales estuvieran trabajando la noción de investigación-creación. En otras palabras, esas investigaciones correspondían al paradigma clásico de la investigación sobre las artes y la arquitectura. Igualmente, entre 1976 y 1985, se otorgaron 100 diplomas de doctorado (44 en arquitectura, 21 en artes y 35 en diseño) que tampoco correspondían al nuevo paradigma.

Puesto que la oportunidad de incorporar la práctica creativa en las disertaciones doctorales ya era una posibilidad establecida por los entes reguladores de la educación de posgrado en artes y diseño a comienzos de los ochenta, en dicha década se produjeron cambios fundamentales en las perspectivas y temáticas de los trabajos doctorales. Entre 1985 y 1995, se otorgaron 40 diplomas de doctorado, de los cuales 12 incorporaron ya alguno de los modelos de la investigación-creación y 28 que, por el contrario, fueron investigaciones clásicas sobre las artes: históricas, antropológicas o educativas (Rust, Mottram y Till, 2007, p. 20). Adicional a lo anterior, se transformaron las realidades industriales, profesionales y sociales en Gran Bretaña. Así, los procesos reales de diseño industrial y arquitectónico requirieron

ron de una masa crítica de información y datos que sólo podía ser respaldada por procesos sistemáticos de investigación. De esta forma, la investigación aplicada al diseño comenzó, en Inglaterra, a principios de los 60, con el proyecto pionero, liderado por Bruce Archer, acerca de las especificaciones técnicas para el diseño de las camas hospitalarias británicas, y con el establecimiento en 1966, de la *Design Research Society*, agremiación académica líder en la aplicación de la investigación al diseño industrial.

En el campo de la arquitectura, la Conferencia Oxford de 1958 puso en acción la agenda por un acercamiento investigativo, seguido del hecho de que el *Martin Centre*, de la Universidad de Cambridge, fue pionero en impulsar una mirada que combinaba métodos analíticos con propuestas de diseño arquitectónico de excelencia (Rust, Mottram y Till, 2007, p. 20).

Nigan Bayazit ha señalado que el desarrollo de productos bélicos (durante la Segunda Guerra Mundial), la carrera espacial, el desarrollo de la teoría de sistemas y de los modelos cibernéticos, hicieron que la academia se enfocara por primera vez en los “métodos del diseño” y en las dinámicas mismas del diseño. En cualquier caso, “...durante los 60, se hizo evidente que los diseñadores no podrían basarse sólo en su habilidad para enfocarse en el producto como centro del diseño”.

Design methods people were looking at rational methods of incorporating scientific techniques and knowledge into the design process to make rational decisions to adapt to the prevailing values, something that was not easy to achieve. They were attempting to work out the rational criteria of decision making, and trying to optimize the decisions (Bayazit, 2004, pp. 17-19 y 22-23).

En las artes, se produjeron procesos similares. El monopolio académico que había poseído la historia del arte y la crítica especializada sobre la indagación del arte, empezó, lenta pero inexorablemente, a resquebrajarse y la mirada sobre “la obra” comenzó a dar paso a la mirada sobre “los procesos” (Rust, Mottram y Till, 2007, pp. 14-16).

Las rígidas fronteras entre disciplinas artísticas empezaron a desdibujarse, tanto en la práctica artística misma como en la crítica especializada. Fue todo un periodo de surgimiento de nuevas vanguardias, y se produjo la llamada “descolonización” del arte y la masificación de la educación artística. En el audiovisual, surgieron las “nuevas vanguardias”, y empezó el proceso de consolidación de nuevos clásicos como la *Nueva Ola Francesa*, el *Cinema-verité*, el *Nuevo Cine Latinoamericano*, entre tantos otros movimientos de renovación. En el contexto del cine norteamericano, la caída del “sistema de estudio” hollywoodense se había también iniciado. Los sesenta fueron un periodo, además, en que se consolidaron los públicos masivos de la televisión, hambrientos de otras estéticas y otras sensibilidades. Es lo que el profesor colombiano Jesús Martín-Barbero ha llamado el amalgamiento entre cultura popular, cultura masiva y cultura culta. Creemos, a manera de hipótesis, que el surgimiento de la *investigación-creación* en las artes, como posibilidad, es un elemento adicional que caracteriza esa renovación de época.

Resumiendo, la *investigación-creación* sólo empieza a surgir tímidamente en la segunda mitad del siglo XX y, como anotan Rust, Mottram y Till (2007, pp. 16-17), ni siquiera fue una actividad mayoritaria entre profesores.

Hasta 1992, la mayoría no le daba mucha importancia a la investigación y, aún hoy, el concepto de que la investigación avanzada puede contribuir al conocimiento de una disciplina no es ampliamente comprendida, especialmente por parte de profesionales para quienes la “investigación” equivale a una simple recolección de información que fortalece una práctica.

¿Qué estaba pasando en el campo audiovisual? Según Desmond Bell (2006, p. 87), un elemento fue el crecimiento, entre 1986 y 2006, de los programas curriculares en cine o de comunicación audiovisual y multimedia, dentro de la educación superior en Gran Bretaña, Europa continental y Estados Unidos, bajo fuertes presiones políticas para legitimar su “relevancia vocacional”, y con millonarias inversiones en laboratorios audiovisuales logrando, efectivamente, que las universidades acogieran la mayor concentración de recursos tecnológicos audiovisuales por fuera de los medios masivos tradicionales. De nuevo, fue una vertiginosa expansión tecnológica y curricular basada en la noción pedagógica del “*studio-based learning*”, —el aprender-haciendo bajo la supervisión de un maestro—, por lo que, como anota Bell, ese crecimiento no siempre estuvo acompañado de una rigurosa reflexión conceptual sobre la relación entre dicha creación audiovisual y la producción intelectual (proveniente de los *film studies*, los *cultural studies* o de la *mass communication research*). En el contexto australiano, Linda Candy (2006, p. 4) traza el origen del debate sobre la *investigación-creación* con el surgimiento en 1984 de dos doctorados en escrituras creativas en universidades en ese país.

La llegada al gobierno británico del Partido Conservador, durante los años 80 y 90, con su énfasis en la eficiencia y la evaluación académicas, le dio mayor relieve al debate sobre la *investigación-creación* en las artes. Según Rust, Mottram y Till (2007, p. 17), una coyuntura decisiva fue la transformación en 1992 en Gran Bretaña, de los tradicionales politécnicos en universidades. Lo que, al menos sobre el papel, implicaba que las artes, el diseño y la arquitectura debían fortalecer su perfil investigativo, sin mencionar el hecho de que, con esa transformación institucional, los politécnicos quedaron habilitados para otorgar diplomas de doctorado. El problema se agudizó con el establecimiento en Gran Bretaña, de programas de doctorado en creación artística bajo el supuesto de que dichos posgrados incluyeran componentes neurálgicos de investigación. Así, entre 1996 y el 2005, se escribieron 406 disertaciones de doctorado en el área. De estas, 148 eran de arte, 99 de diseño y 81 de arquitectura. Según Rust, Mottram y Hill (2007, p. 21), el 20% de esos doctorados eran “investigaciones acerca de los procesos del hacer o que pretendían indagar acerca de prácticas artísticas contemporáneas, incluyendo trabajos descriptivos y aquellos escritos realizados para acompañar obras artísticas”. Por lo visto, la investigación estaba ya ubicada con firmeza en la creación, al menos en Gran Bretaña.

Una parte decisiva del proceso fue el establecimiento, en 1992, del *Research Assessment Exercise (RAE)*, como un proceso público de acreditación y calificación de la investigación universitaria bajo el principio de “quien más investigación realiza, más recursos tiene derecho

a recibir”. Según Bell (2006, pp. 87-88), el resultado de su aplicación en las escuelas de artes fue que los académicos estuvieron bajo una presión mayor para identificar las obras de arte, producidas por sus profesores, en términos de “resultados de investigación”, sin que esa identificación entre unos y otros se haya realizado con los debidos cuidados epistemológicos. Si nos atenemos a la reflexión propuesta por Bell, tanto a las entidades reguladoras y financiadoras de ciencia y tecnología como a los y académicos de las áreas de arte y de diseño, “les convino”, por las razones más pragmáticas posibles -acreditación y financiación-, ignorar las cuestiones epistemológicas más problemáticas, buscando ubicar las actividades de arte y diseño dentro de un “modelo genérico” del desempeño cuantificable de investigación:

And, if the will was there, then it wasn't too hard to find a way of establishing a suitable fit. Bodies of photographic work, films, sculpture, paintings etc. could be treated as research outputs irrespective of the original motives of their authors providing they found a public exhibition forum paralleling the peer-reviewed publication outlets of written work. This was the primary model employed by the RAE to assess individual academics research output, and art institutes were greatly relieved to find they could reinscribe the art work of their lecturing staff within it and qualify for RAE recognition and funding. Universities began to hire professional filmmakers and visual artists with impressive portfolios of exhibited work to strengthen their research profile in the areas of art, design and the media (Bell, 2006, pp. 87-88).

El resultado fue que muchas instituciones universitarias lograron, con gran eficacia, administrar

(...) the new research economy to great effect and money flowed into 'research active' departments. Almost overnight British universities became important funders of arts projects and of the artists undertaking them, rivalling –and in some areas, threatening– to eclipse arts funding from regional and national arts councils. Despite the apparent rigour of the national research exercise, the reviewers did not seek to critically interrogate the knowledge claims made for this 'research activity' in the arts (Bell, 2006, pp. 87-88).

La conciencia de la necesidad de una reflexión epistemológica y conceptual sobre la *investigación-creación* convivió, tranquilamente, con un acercamiento mucho más pragmático:

An unstable consensus began to emerge within the creative practice research cadre –by which I mean those active in campaigning for access for the creative arts to public research funding and indeed also active in competing for such funding. This held that generic definitions of research, such as those being toted by the AHRC, might be applicable to the creative arts. Many felt they could sign up to the generic definition of research provided by the research councils, namely, research 'as a process of systematic enquiry whereby new knowledge in a field of study is generated (Bell, 2006, p. 89).

Se supuso, acrítica y automáticamente, que la producción artística universitaria “equivalía” a investigación y que la exhibición de arte ante colegas artistas, o ante críticos especializados, “equivalía” a la lectura crítica y la evaluación por parte de pares (dentro de las disciplinas académicas tradicionales). El asunto se volvió más agudo con el establecimiento, en 1998, del *Arts and Humanities Research Board* –AHRB–, antecesora del *Arts and Humanities Research Council*, o AHRC, con lo cual las formas tradicionales de hacer arte en la universidad, se vieron más presionadas a identificar lo que Bell llamó el “valor agregado como investigación”, para así poder acceder a los fondos de la entidad. Como afirma Bell, esta estrategia de presentar el “vino viejo en odres nuevas”, con su resistencia a distinguir entre el “objeto de arte” y los “resultados” de una investigación, mostró rápidamente limitaciones decisivas. Intuitivamente, las instituciones universitarias, y quienes redactaban propuestas de “investigación/obras de arte”, se dieron cuenta de que si querían fortalecer su carácter académico, debían ponerle una base conceptual más rigurosa a la *investigación-creación*. Adicionalmente, se produjo la inclusión de asignaturas de metodología de la investigación en los programas de pregrado y posgrado de artes y diseño. Concluye Bell que, “(...) slowly and surely, questions began to be raised about the epistemic character of creative practice research” (Bell, 2006, p. 89).

Surge, entonces, toda una generación de estudiantes de posgrado en Gran Bretaña que, a mediados y finales de los años 90, son pioneros en la nueva metodología de la *investigación-creación* que involucra la reflexión sistemática sobre los procesos de producción de una obra de arte, la documentación detallada del proceso, la contextualización de los métodos de trabajo y resultados (dentro de un discurso crítico) e, incluso, cierto grado de sistematización de la experiencia aprendida (Bell, 2006, pp. 90-91). En otras palabras, la academia británica había empezado, finalmente, a legitimar la *investigación-creación*.

Esta legitimación académica y el debate subsiguiente, se ha extendido a España (a partir de 2002), Chile (a partir de 2013), Argentina y México. En la Unión Europea, las entidades comunitarias se han encargado de unificar criterios y procedimientos que los distintos Estados miembro han desarrollado y precisado. En todos estos casos, el debate sobre la *investigación-creación* ha estado jalonado por las entidades encargadas de la acreditación universitaria (en el área de artes); por las agencias estatales de financiación de la investigación universitaria; o por las facultades de artes mismas. En Colombia, el debate procede de 2008, y viene siendo tratado por entidades como el Ministerio de Cultura, la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes –ACOFARTES–, el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación –COLCIENCIAS– y el Consejo Nacional de Acreditación –CNA– (Barriga, 2011, pp. 317-330). Las universidades y las facultades de artes mismas han iniciado, por iniciativa propia, la definición de la *investigación-creación*, con miras a legitimar y racionalizar tanto la financiación interna como los esquemas de promoción académica de sus profesores-artistas-investigadores.

Como corolario de todo este proceso histórico, se encuentra la experiencia iniciada en 2002, del Doctorado SACRe, impulsado por *Paris Sciences et Lettres* –PSL–, un consorcio de universidades públicas del área metropolitana de París. El acrónimo “SACRe” representa los conceptos en francés, de: *Sciences, Arts, Création, Recherche* (ciencias, artes, creación, investigación). El doctorado agrupa a siete escuelas profesionales del Estado francés: el *Conservatoire national supérieur d'art dramatique* (CNSAD), el *Conservatoire national su-*

*périeur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), la École nationale supérieure des Arts Décoratifs (L'École des Arts Déco), la École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENS-BA), la École normale supérieure (ENS) y la École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis).* Un estudiante del Doctorado SACRe debe trabajar bajo la dirección simultánea de dos tutores: un artista vinculado al medio creativo y un académico vinculado a la investigación. Dentro del Doctorado SACRe, se busca que:

(...) la production d'œuvres est étroitement associée à une démarche problématisée s'appuyant sur des champs scientifiques potentiellement variés: sciences humaines et sociales, sciences exactes et appliquées, esthétique des différents arts. La thèse vise à définir un positionnement singulier à l'égard de la question de recherche, dans le champ artistique comme dans le champ scientifique ou théorique (Véase: <http://www.lefigaro.fr/formation/2012/10/16/09006-20121016ARTFIG00573-sacre-un-doctorat-inedit-alliant-sciences-et-arts.php> Recuperado el 4 de diciembre de 2016. Y <http://www.femis.fr/doctorat-sacre>. Recuperado el 4 de diciembre de 2016).

Será una experiencia que todos aquellos interesados en la *investigación-creación* debemos seguir, con deseos de aprender y de evaluar –amanecerá y veremos–. Pero, como ha insistido tanto Desmond Bell, se requiere, por ahora, de un trabajo detallado y cuidadoso de fundamentación conceptual y epistemológica de la *investigación-creación*. Y esa fundamentación debe superar, al menos en América Latina, los estrechos y agobiantes límites de las reflexiones introductorias que se escriben para los manuales de presentación de proyectos de grado o en los manuales de procedimientos para la evaluación de esos mismos trabajos de grado, en el área de las artes. Se requiere epistemología *en serio* de la *investigación-creación* en América Latina.

Para concluir esta mirada histórica, digamos que durante la primera década del siglo XXI, la *investigación-creación* ha tenido un nuevo “doliente” y empiezan a configurarse las bases del nuevo paradigma. Un grupo altamente creativo de artistas-académicos-educadores empezó a preguntarse por la *investigación-creación* como posibilidad cognitiva real, no sujeta a los vaivenes y dudas de funcionarios y financiadores. Así, han salido y circulado los libros y artículos de Tom Barone y Elliot Eisner (2002-2008), la investigación sobre las artes del espectáculo, liderada por Baz Kershaw (2002-2009), los textos de Gary Knowles y Andra Cole (2001-2008), la artegrafía de Rita Irwin (2004-2013) y el trabajo de Graeme Sullivan (2005-2006). La *investigación-creación* se ha configurado como un campo académico emergente con debates y dignidades propias.

## Elementos del debate

### ¿Es el arte conocimiento?

También: *¿es el arte investigación?* Volveremos repetidamente a esta pregunta multiforme y multidimensional. Para empezar, digamos que, si se entiende la investigación como *pro-*

*ducción y circulación de conocimiento socialmente necesario y transformador*, la mayoría de los artistas –de cualquier disciplina– responderían entusiastamente que sí: el arte produce un conocimiento sensible, por lo tanto, el arte sería una forma de investigación que no aborda la ciencia.

Buena parte de la sensibilidad colectiva de la humanidad ha sido moldeada y alimentada por el arte. La poesía y la narrativa, pasando por la pintura y el cine, han alimentado nuestros mundos interiores y nos han dado herramientas para la transformación de nuestros símbolos y nuestras relaciones sociales. El arte crea y procesa conocimiento, signicidad e información, que están en la base (y son la materia prima) de la “humanización del ser humano”. Visto desde el punto de la vista de un humanismo amplio y generoso, y de una noción igualmente amplia y generosa de investigación, no existen dudas de que *el arte es investigación, indagación y construcción de un conocimiento social e históricamente vital*, y buena parte del impacto del arte en los seres humanos radica en su carácter *performativo*: transforma, a veces intangiblemente, a veces con fuerza directa, las vidas de quienes lo consumen y gozan.

Ahora bien, la anterior reflexión no ha podido responder suficientemente a la pregunta *¿es el arte investigación?* y es, claramente, insuficiente desde la tradición de las ciencias, tanto sociales como exactas:

(...) the notion that creative practice itself –with its enthusiasms and confusions, expressivity and sheer immanence– could be the crucible for a process of systematic research investigation remains a harder sell within the wider academic community. And yet, that is precisely what has to be established if the specificity of academic research in the creative arts disciplines is to be delineated and given due intellectual recognition (Bell, 2006, p. 85).

### **¿Cuál es la relación entre arte e investigación?**

Una dimensión de análisis es el uso de las actividades de investigación dentro de la actividad artística. ¿Hay investigación en las artes? Con su énfasis en el cine, Desmond Bell afirma que todos estamos dispuestos a aceptar que las actividades de investigación pueden formar parte, y de hecho lo hacen, del desarrollo de un filme, y de cualquier obra de arte (Ibid, pp. 85-89). Pero de nuevo la duda: ¿puede llamarse “investigación” a *esa* investigación? ¿Bajo qué condiciones puede *esa* investigación convertirse en investigación disciplinar e institucionalmente legitimada como tal?

En términos de las ciencias sociales tradicionales, se puede realizar una lectura de la novelística contemporánea. Por ejemplo, la escritura de novelas como *La guerra del fin de mundo* y *El paraíso a la vuelta de la esquina*, de Mario Vargas Llosa; o *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; o *El General en su Laberinto*, de Gabriel García Márquez, por citar sólo algunas de tantas, exigieron procesos dispendiosos de recolección y sistematización de datos e información. Sin embargo, ¿cuándo, el *visitar lugares y hablar con testigos*, se vuelve *etnografía*? ¿Cuándo el *recoger, ordenar, leer e interpretar gran cantidad de textos* se vuelve *análisis de discurso*? ¿En qué punto el *conversar* se troca en *entrevista etnográfica*? ¿Cuándo la *búsqueda de información de archivo* se vuelve *historia*? ¿Cuándo el *rastrear percepciones*

*académicas* se convierte en *historiografía*? ¿Cuándo el *buscar antecedentes* pasa a la construcción de un *estado del arte*? ¿Cuándo una *indagación sobre imágenes para dirección de arte o dirección de fotografía* se vuelve *historia del arte*? ¿Son *La guerra del fin de mundo*, *El paraíso a la vuelta de la esquina*, *El nombre de la rosa* y *El General en su Laberinto* ejemplares de *etnografía*, *análisis de discurso*, *historia*, *historiografía*, *estados del arte* e *historia del arte*? Pero la pregunta es más amplia, ¿son necesarios la *etnografía*, el *análisis de discurso*, la *historia*, la *historiografía*, los *estados del arte* y la *historia del arte* para la creación? ¿Cuándo la “investigación *para* la creación” se vuelve simplemente “investigación y creación”? ¿Cuál es la relación entre investigación y creación en la *investigación-creación*?

Volvamos a nuestra primera reflexión. Según afirma Bell, el problema de aceptar, sin un mínimo filtro crítico, que el trabajo artístico es “investigación”, que se produjo en la academia británica en los años 80 y 90, no fue tanto que alguien dudara que los artistas se involucran en actividades de investigación, sino que esas actividades –investigación de materiales, medios y estrategias creativas– correspondieran a los cánones de la investigación tradicional, en las ciencias sociales, físicas e, incluso, en las humanidades.

Such institutional definitions placed great emphasis on the systematic and replicable character of research methodologies employed and on the formulation of key research questions. The obligation was for artists to articulate their research questions as distinct hypotheses capable of being tested against specifically gathered data. As we have argued, the research activities of artists and media makers undertaken prior to a creative project and integral to its successful realisation, has as its specific focus the development of that project. It is not primarily concerned with arriving at generalisable conclusions about art and design practice per se nor with the nomological concerns that motivate the natural sciences. (...) The focus of such reflection is, as I have suggested, usually pedagogic. It generally involves getting a particular student artist or group of students to understand their work better with reference to public cultural considerations.

In other words, while an artist’s research facilitates their practice, the primary focus of their creative process remains the art object –‘making work’– and not an abstract knowledge object. However, research councils like the AHRC remain nervous about funding creative practice projects such as films, photography projects, installations, performances, where the ‘research value added’ component cannot be delineated from the vehicle of the creative practice and evaluated as a separate ‘deliverable’. So the pragmatic challenge for the creative arts within the university has been to preserve the character of its distinctive pedagogy while being able to compete effectively within the economic logic of research performativity (Bell, 2006, pp. 89-90).

Estaban quienes defendían (Darren Newbury, por ejemplo) *la aplicabilidad plena del paradigma de la investigación en ciencias sociales a la creación en arte y diseño*. Si seguimos el panorama delineado por Bell, para estos autores, la *investigación-creación* sería, más bien, una “creación basada en la investigación” y el modelo ideal de “investigación” sería aquel,

epistemológica y metodológicamente hablando, propio de disciplinas “duras” en datos e información, como son la sociología, la antropología o la psicología empíricas (Bell, 2006, pp. 91-92).

Newbury sketches here what philosophers of science refer to as the deductive – nomological model. Historically, this was advanced by logical empiricists as an account of the advancement of scientific knowledge in physics. Later it was argued that this model could be applied to the behavioural and social sciences. Scientific discovery, it is held, involves formulating hypotheses capable of being confirmed or refuted by adduced evidence. Ideally, these hypotheses should flow deductively from law-like propositions about the natural or social world. It is assumed that we reformulate these nomothetic statements on the basis of whether the empirical hypotheses which flow from them are confirmed or disconfirmed in experiment. As has been often noted, this model is not a descriptive one even with regard to natural science but is normative in character. Positivism, in other words, ‘wants to articulate an ideal of science for a group of disciplines. The group in question includes the natural sciences and the so called behavioural sciences (Radnitzky, 1968, p. xvi).

La propuesta de Bell es clara: ¿Qué modelo de ciencia asumen y defienden quienes pretenden que la creación artística sea equiparable a la ciencia? ¿Qué tan empiristas y positivistas son? ¿De qué tipo de ciencia estamos hablando cuando hablamos de ciencia? ¿De qué tipo de ciencia social estamos hablando cuando hablamos de ciencia social? Insinúa Bell que, de pronto, este acercamiento (“ciencia igual a arte”) podría beneficiarse de una mirada más atenta a las disciplinas humanas no empíricas, como la investigación histórica y/o la hermenéutica y, por tanto, alejarse de aquellas miradas científicas basadas en el empirismo lógico. La insinuación de Bell es interesante: la *investigación-creación*, por ejemplo, de un largometraje de ficción, ¿podría relacionarse con aquellas disciplinas más conexas, como la teoría de la imagen, los *film studies*, la historia y estética del audiovisual, en vez de referirse a la sociología, la antropología o la psicología? Como cree Bell, el modelo empirista de las ciencias sociales –filosóficamente desacreditado, históricamente desinformado y éticamente cuestionable– y que ha sido objeto de más de cincuenta años de duros cuestionamientos desde las teorías críticas del conocimiento, ahora es aplicado al mundo de la investigación del arte y el diseño. Lo que se sacó por la puerta trasera de las ciencias sociales, se coló subrepticamente por la ventana de la *investigación-creación*.

Of course few of those who wish to articulate art and design research methods within a positivist paradigm adhere in any rigorous way to the fallibilist imperative which is central to the logical empiricists epistemological claims. Rather, the pseudo-positivism now present in the research application formulations of some arts practitioners and most traditional arts and humanities scholars, functions primarily as a discourse to legitimize claims for support for art and design projects to bodies like the AHRC and other funding bodies. We have all learned to talk the talk, and the talk is a sub-positivist discourse of ‘research

questions’, ‘methods of investigation’, ‘data collection and analysis’, ‘milestones’ and ‘deliverables’ –a discourse, in other words, of bureaucratic accountability rather than of scientific discovery. As critical theorists have reminded us, positivism was always complicit with instrumental rationality and the ‘iron cage’ of bureaucratic control. It remains so (Bell, 2006, pp. 91-92).

Finalmente, y relacionada con todas estas preguntas, se encuentra la duda sobre la relación entre *investigación-creación* y calidad artística. Como muchos directores y tutores de trabajo de grado pudieron observar, se produjeron obras de arte de dudosa calidad artística basadas en investigaciones de gran calidad. ¿Es la investigación un prerrequisito de la calidad artística? ¿Por qué hay casos, no infrecuentes, de diseño y arte de calidad, que no han requerido investigación alguna? Se pregunta Bell: “Si la investigación para la práctica creativa no mejora esa práctica, ¿para qué entonces la investigación?” (Ibided).

### **Análisis crítico-conceptual y arte: ¿investigación-creación?**

Otro elemento de análisis se encuentra en las actividades conceptuales y analíticas que, en diferentes grados, momentos y modalidades, desarrolla todo artista. En otras palabras, ¿puede llamarse investigación al desarrollo de marcos críticos de análisis y comprensión de la obra de arte? La sugerencia de Desmond Bell (2006, p. 86) a este respecto es clara: ese tipo de investigación, –la producción de marcos de comprensión críticos– forma parte del quehacer creativo mismo. Pero, ¿forma el quehacer crítico-conceptual parte indispensable de la *investigación-creación*?

Íntimamente relacionada con la pregunta anterior, está la cuestión de si *¿se puede hacer arte y creación en y desde la universidad?* Todos estaríamos dispuestos a aceptar que la universidad es, históricamente, un ambiente institucional propicio para la creación artística. Ahí no está la discusión. De hecho, en áreas como las artes plásticas o la música, algunas de las más importantes obras de arte de los últimos 200 años han sido producto, directo o indirecto, del trabajo al interior de una institución de educación superior o, al menos, de una relación de enseñanza-aprendizaje (Bell, 2006, pp. 85-86). La pregunta por la universidad es, claramente, una pregunta por el carácter “pedagógico” que ha tenido la reflexión –y por derivación– la investigación sobre las artes. Dicha tradición crítica surge en, y desde, procesos de enseñanza/aprendizaje de las mismas artes. Así, argumenta Bell, la enseñanza/aprendizaje de un arte exige, aun cuando sea mínimamente, el ordenamiento de un marco conceptual y crítico:

Of course, it could be argued that arts pedagogy itself involves a critical dimension and that historically this pedagogy, rather than ‘pure’ research, has been the locus of critical reflection and theorising within the creative arts (one thinks of the pedagogic writings of Malevich, of those of the Bauhaus Masters or Eisenstein’s extensive reflections as a teacher on filmic form and meaning). Certainly, as teachers, we are concerned with assisting our students to develop their work and to understand it through its critical contextualisation and interrogation within a public culture (Bell, 2006, pp. 87-88).

¿Son esos marcos críticos, ahora inmersos en un contexto pedagógico y de enseñanza-aprendizaje, investigación en cuanto tal? Bell afirma que:

One of the weaknesses of many of the media arts programmes which have emerged out of media studies, is that while they have offered students some experience of media production, they have been slow to embrace a project-based arts pedagogy which gives the formal critique a central role in the development of a student's creative abilities. Indeed, a commitment to make sense of work within a public cultural context and with reference to available modes of critical thinking is present in the best film and imaging programmes where the acquisition of technique and mastery of convention and form is balanced with the teaching of practices of self-criticism and public accountability (Bell, 2006, pp. 87-88).

Marta Lucía Barriga (2011), retomando a Roberto Fajardo, ha explorado la noción del “educador-artista-investigador”: un artista que fluye entre la sistematización de su práctica artística, su difusión con vistas al enriquecimiento creativo en la enseñanza-aprendizaje, y la creación misma. De alguna manera, la *investigación-creación* se encuentra a gusto con la pedagogía y con la educación artística.

Otro elemento de estas diferencias es el tema de la comunicabilidad del conocimiento adquirido, por ejemplo, en el contexto de la *investigación-creación* doctoral. Desmond Bell (2006:90), ha calificado los requerimientos escritos de enunciación y elaboración teórica de nivel doctoral, como una especie de “autoderrota” de aquellos que buscan la autonomía del conocimiento en las artes. La pregunta amplia es, por supuesto, si la obra de arte, para ser obra de arte, tiene que someterse a la discursividad de la investigación tradicional.

### **La investigación-creación y la creación tradicional**

El debate anterior nos da luces acerca de las diferencias existentes entre la *investigación-creación*, por un lado, y la práctica artística tradicional, por el otro. Hay quienes, el documentalista británico Erik Knudsen por ejemplo, defienden la “inabordabilidad” radical de la creación artística. Para estos autores, el arte es una actividad irracional que no admite sistematicidad científica. En otras palabras, ¿es el concepto mismo de *investigación-creación*, desde su génesis, una imposibilidad y un sin-sentido? Como reacción a los excesos positivistas del otro extremo, ya esbozados,

(...) many creative arts academics reject what they perceive as the scientific character of the dominant discourse about research. The drift towards a sub-positivist discourse in art and design research has led to outbreaks of romantic resistance and the ‘return of the muse (Bell, 2006, p. 92).

La posición de estos autores busca defender la creación por sobre la investigación, y la expresión artística como una actividad básicamente irracional e, incluso, mística. Bell toma distancia de este acercamiento. Para él, es difícil ver cómo el uso de tal misticismo, y de tal

abandono del método crítico, puede ayudar a avanzar nuestras discusiones acerca de la *investigación-creación*. Concluye que:

Neither of these essentially nineteenth century positions seems to have much to offer in the contemporary task of clarifying the status of the knowledges generated in and through creative practice. Both seem avoidance strategies, a supplementary discourse obscuring our critical understanding of the interaction between the cognitive and aesthetic dimensions of art practice (Bell, 2006, p. 92).

Un elemento que nos da luces sobre la diferencia entre la *investigación-creación* y la creación tradicional, es un dato de la realidad de la práctica artística misma: muchos académicos tienen su propia práctica creativa por fuera del mundo académico. Cuando están en un contexto institucional universitario, hacen *investigación-creación*, cuando están por fuera de ese contexto, simplemente son artistas:

This raises the tricky question identified by the PARIP team, ‘What makes an instance of practice “count” as research?’ (op.cit, p. 118). Is it merely the location of the practice project within the academy that establishes its research status? This is patently not so as teachers of drama in universities often produce work which plays in university theatres and which has no intrinsic research aspiration. Surely practice as research must have different methods and planned outcomes to ‘pure’, i.e. professional, practice.

The water has been muddled further by RAE assessment practices in the field of drama and the performing arts. These evaluations have treated professional productions and art works attributed to academics and entered for the national research assessment exercise as quantifiable research outputs, irrespective of whether the authors themselves conceived of their arts works in this way. Lecturers in arts colleges have always produced their own art works and exhibited these. Only recently however, and in response to institutional pressures, have they been tempted to describe this activity as research (Bell, 2006, pp. 93-94).

Para radicalizar el debate está el otro tema del carácter “efímero” de muchas de las prácticas del arte y, en especial, de las artes del *performance*. ¿Cómo registrar un *performance* en toda su amplitud y complejidad, si sólo podemos acceder a él a través de la inmediatez de su puesta en escena –en el aquí y en el ahora–? En muchas disciplinas artísticas, el “resultado” de un proceso creativo son “obras” materializadas en el espacio y/o el tiempo. ¿Es así en las artes escénicas? ¿Qué implicaciones tiene ese carácter “efímero” para ciertas disciplinas artísticas escénicas que buscan también ubicarse en el paradigma de la *investigación-creación*? Sin embargo, estaríamos desconociendo la complejidad epistémica del problema si lo reducimos a un asunto de “registro académico”. En realidad, el tema está, de nuevo, relacionado con la centralidad del discurso escrito en el mundo académico tradicional y dentro de las prácticas de circulación del conocimiento en las disciplinas tradicionales.

PARIP has provided a useful forum for airing a series of issues about the relationship between professional practise per se and its operationalization as a research method where the primary object becomes an epistemic rather than an art one. Its discussants have explored how the methodology of PAR resembles and differs from that operating in other disciplines in the arts, humanities and social sciences. They have posed questions about the relationship between the propositional forms of knowledge and writerly practice characteristic of traditional scholarship, and the tacit and embodied forms of visually-led knowledge found in art practice. Departing from Phelan's concern with the ontological specificity of performance, they have questioned the role of written report and textual analysis characteristic of traditional research documentation and have highlighted the forms of reflexive analysis encoded in the performance work itself.

So far so good. But after these extensive PARIP deliberations, are we any clearer about the epistemic character of practice as research? Far from it being the case that the, 'time for questions is over', as Piccini and Kershaw playfully suggest in their review of the work of PARIP (op. cit, p. 118), we haven't really started asking the right questions. Apart from a brief skirmish with positivist models of knowledge generation (indicted for privileging propositional over experiential knowledge), and a parading of a lineage of phenomenological and post-critical philosophers from Heidegger to Polanyi, held to have shaped performance theory's concern with the embodied subject and with reflexivity, the PARIP researchers seem to have little to say about the conditions of possibility of knowledge through art practice. Yet, the imperative within creative arts research remains to, 'do the epistemological spadework' required to provide answers to these methodological queries, however tentative and provisional these might be (Bell, 2006, p. 94).

### **La investigación en el arte**

Finalmente, debemos preguntarnos por la *investigación-creación* en su acepción en lengua inglesa como *research acts in art practice*; es decir, por la investigación como una dimensión constitutiva del trabajo artístico. Como ha propuesto Graeme Sullivan, a quien seguiremos de cerca en este tema,

When art practice is theorized as research, it is argued that human understanding arises from a process of inquiry that involves creative action and critical reflection. As a significant means of human understanding, art practice is very mindful work as it makes good use of cognitive processes that are distributed throughout the various media, languages, and contexts used to frame the production and interpretation of images. There is an inherently transformative quality to the way we engage in art practice, either as learners or teachers, and this dynamic aspect has to be embraced if the idea that the studio experience can be conceptualized as research is to have legitimacy. The researcher and the researched are both changed by the process because creative and critical

inquiry is a reflexive process. Similarly, a viewer or reader is changed by an encounter with an art object or a research text as prior knowledge is troubled by new possibilities (Sullivan, 2006).

Sullivan ha propuesto cuatro categorías para entender los *actos investigativos* en los que se involucre un artista:

- Actos teóricos.
- Actos formativos.
- Actos interpretativos.
- Actos críticos.

Desde esta investigación, proponemos una quinta categoría:

- Actos metodológicos.

Empecemos a desglosar cada una de estas nociones. El arte no es pura “sensibilidad”: el arte implica y/o requiere operaciones conceptuales complejas: son los *actos teóricos*. Sullivan enfatiza que el pensamiento siempre ha formado parte del quehacer artístico:

...artists have always been deep thinkers. What has expanded, however, is the range of conceptual tools, creative approaches, and communal contexts, within which artistic practice takes place. A characteristic of this practice shows that artists periodically “think in a medium”, “think in a language”, and “think in a context” (Sullivan, 2004). The creative and critical intent of artists who “think in a medium” emphasize formal and expressive properties that are revealed by their explorations of media. For artists who “think in a language” a rich interpretive landscape is opened up because art experience is extended through dialogue and discourse. On the other hand, artists who “think in a context” are interested in creating critical artistic encounters that change the way we think about things around us. Consequently, in considering art practice as theory, the way artists think about studio processes as forms, ideas and actions (...), gives a sense of the rich theoretical underbelly that propels art inquiry. Conceiving art practice as a theoretical act within a framework of inquiry sets in place the prospect of doing research in artmaking. When used as a site for research, art practice brings into play the seamless relationship between the ‘researcher’ (artist) and the ‘researched’ (art practice) and this builds on all the discursive arguments that disrupt untenable dichotomies such as the fictive subjective-objective divide. Or to put it another way, the task is to claim a legitimate place for the artist in the research process, and to do this, other research acts can be taken up (Sullivan, 2006, p. 30).

Desmond Bell estaría de acuerdo. Según este autor, el desarrollo de cierto nivel crítico – como crítica conceptual– forma parte de un quehacer artístico complejo. Así, siguiendo

a Kathyrine Grushta, Bell (206, pp. 86-87) sostiene que existe un “ciclo hermenéutico” de involucramiento y alejamiento afectivo, del hacer y del criticar.

Sullivan (2006, p. 31) también ha propuesto que un artista desarrolla *actos formativos*. ¿Qué son los *actos formativos*?

Although the mind is the medium that most clearly shapes art practice, for many art researchers art materials are still the most tangible means that give form to imaginative thought. Therefore, when under taking studio research where there is a focus on structural qualities among other interests, the artist really does think in a medium. In this process the artwork becomes the primary site and source of knowledge, just as with painting where questions, problems, and insights emerge as part of the practice. Research acts such as visual problem finding and problem solving are characteristic of this kind of inquiry process whereby forms, materials, properties, and qualities become the means by which concerns are explored and expressed. This reflective intent fuels an exploratory tendency as new forms and images are created, and these open up the possibility of new meanings.

De acuerdo con Sullivan, una característica de estos *actos formativos* es que la comprensión emerge dentro de un proceso de experimentación con medios y que ese conocimiento performativo puede equipararse a estrategias tradicionales como la observación y la confirmación empírica.

Sullivan también ha propuesto que un artista desarrolla *actos interpretativos*:

For those art researchers whose focus of inquiry pursues an interpretive interest this can invoke a somewhat different set of research acts. There is an acknowledgment that art practice is not only a personal pursuit but also a public process that can change the way we understand things. Consequently, the ideas expressed and communicated have an interpretive utility that assumes different textual forms as others make sense of what it is artists have to say through what it is they see. Interpretive research acts build on the rich conceptual traditions associated with image making whose purpose is to open up dialogue between the artist and viewer, and among an interpretive community whose interests may cut across disciplines. The linguistic turn of postmodernism has done much to disrupt the easy equation that presumes an artwork and its 'reading' by viewers is a simple matter of encoding and decoding visual forms. Interpretive acts open up the space among the artist, artwork, and the setting as different interests and perspectives are embraced. New understandings result as they are filtered through the interpretive community of art writers and theorists. As Arthur Danto (1981) reminds us You can call a painting anything that you choose, but you cannot interpret in any way you choose, not if the argument holds that the limits of knowledge are the limits of interpretation (Sullivan, 2006, pp. 31-32).

Toda la reflexión anterior sobre la pedagogía, como acto de construcción de conocimiento que impacta decisivamente las dinámicas creativas del artista, debe ubicarse también aquí en la medida en que la pedagogía del arte es comunicación transformante y en que, vivida radicalmente, es *investigación-creación*.

Bell lo ha descrito de forma precisa: dentro de una práctica artística reflexiva se produce una forma específica de “saber comunicativo”, generado desde un impulso pedagógico por compartir comprensiones críticas con otros. Se produce, por tanto, una complejidad emergente de conceptos, de refinamiento de técnicas artísticas y de unidad dentro de una comprensión estética compartida (característica de las artes creativas). Así, Bell concluye que:

The rational scrutiny of art practices and of creative arts pedagogy is just as likely to constitute an effective starting point for elaborating a model of research through creative practice than any attempt to apply a generic model of research that is inevitably unresponsive to the distinctiveness of the creative and performing arts as intellectual endeavors (Bell, 2006, pp. 86-87).

Sullivan también ha propuesto que un artista desarrolla *actos críticos*. Este autor diría que todo artista quiere, de alguna manera, “cambiar el mundo”.

Art practice also draws on critical research acts and this stance has always been part of the history of art. There is an enactive or 'doing' element here, for critical action implies both a reactive and proactive stance, which is responsive to circumstances and contexts that require attention. Artworks have long been used as an instrument of social and political action, yet artists are sometimes hard pressed to show what their actions actually achieve. For some arts commentators, the presumed social role of artistic inquiry is misguided and should be left to the social scientists and political theorists (Hughes, 1993). Maxine Greene (2003), however, is fond of saying that art cannot change the world, but it can change someone who can. She talks of the “social imagination” as a site where what is possible can take flight, and where incompleteness and uncertainty are relished as habits of mind. For an arts researcher inspired by a call to critical action, any inquiry is undertaken for personal and public ends. A questioning attitude that is socially and culturally directed readily maps onto methods of inquiry and research acts that are responsive and exploratory. Yet the most crucial element within this inquiry process is the need to be able to create forms from which critical options can be more clearly assessed and addressed. This will require moving in and beyond the comfort of prescribed discipline knowledge, as issues and concerns demand approaches where new perspectives are opened up. Consequently it is the creation of new opportunities to see beyond what is known that has the potential to lead to the creation of new knowledge (Sullivan, 2006, p. 33).

Finalmente, está la contribución de esta investigación, y de este artículo: todo proceso creativo implica cierta medida de recolección, ordenamiento y sistematización de infor-

mación. Los llamaremos como *actos metodológicos*. Desmond Bell, refiriéndose al campo de las artes audiovisuales, afirma que:

Research undertaken prior to a creative media project whether conducted in the academy or within a professional practice, is clearly part of the preparation for the intended production and as such is primarily shaped by professional considerations rather than by traditional disciplinary and academic ones. For example, television and film producers working in the factual field hire specialist picture researchers to locate relevant archival images. They call on the services of specialist academics such as historians to develop scripts and programme treatments. Similarly, the development of fiction scripts rests on extensive research into the cultural and historical location of events, the language, habit, psychological motives of characters and into the visual elements that make up the film's 'look'. However, such 'background research' is rarely of a primary nature and is harnessed to the demands of what we could call 'informed programme production' rather than disinterested knowledge generation within a discipline (Bell, 2006, pp. 85-86).

Desde estas cinco categorías (actos teóricos, actos formativos, actos interpretativos, actos críticos y actos metodológicos), es posible abordar el análisis de prácticas creativas en el arte en general y, para lo que nos interesa, es posible entender y comprender las prácticas creativas en el cine de ficción. Esa es nuestra apuesta.

## Algunas conclusiones

Haroldo de Campos, el gran poeta brasileño, releyendo a Sergei Eisenstein, Ernest Fenelosa y Ezra Pound, ha reiterado el carácter icónico de la escritura ideográfica china, una vieja tradición de los poetas. De esta forma, Ernest Fenelosa, traducido al portugués por Campos, creía que los ideogramas chinos cargaban sentido, no sólo de cosas sino sobre todo de acciones y movimientos. Cada ideograma, según Fenelosa, evocaba movimiento, tanto en los ideogramas individuales como en los compuestos. Así, en el proceso de composición, de "juntar" dos imágenes, no sólo se produce una tercera, sino que se sugiere una relación fundamental entre ambas. Fenelosa ofrece varios ejemplos:

- El ideograma para "comensal" muestra, según Fenelosa, un "hombre" y una "hoguera".
- El ideograma para "primavera" muestra un "sol" y el "florecer de las plantas".
- El ideograma para "macho" muestra un "campo de arroz" y "lucha".

Sergei Eisenstein, también traducido al portugués por Campos, perseguía todos los posibles entrecejos de la noción de montaje cinematográfico. Para él, la escritura china y japonesa eran formas primigenias de montaje y, al "juntar" dos imágenes, se creaban nuevos sentidos que los componentes originales, por sí mismos, apenas podían evocar. También proporcionaba varios ejemplos:

- El ideograma para “ladrar”, según Eisenstein, muestra un “perro” y una “boca”.
- El ideograma para “gritar” muestra una “boca” y un “niño”.
- El ideograma para “cantar” muestra una “boca” y un “pájaro”.
- El ideograma para “tristeza” muestra un “cuchillo” y un “corazón”.

No se trata aquí de simplificar un debate lingüístico, crítico y literario muy complejo y, tal como lo rastreaba el mismo Campos, los tres intelectuales y poetas citados eran grandes creadores pero no necesariamente los mejores sinólogos o unos traductores expertos (de Campos, 2000).

Sin embargo, podríamos preguntarnos, como se hizo al inicio de este artículo: ¿qué pasa cuando la “investigación” se encuentra con la “creación”? ¿Qué ocurre cuando la imagen/palabra “investigación” se confronta con la imagen/palabra “creación”? Y usando la anterior reflexión, ¿qué ocurre cuando el ideograma “investigación” se amalgama con el ideograma “creación”? Nos precedió también la inquietud de si ¿el arte es investigación? Hemos tratado de responder a estas preguntas y, en el intento, hemos encontrado varias posibles acepciones:

- La creación basada en la investigación.
- La investigación sobre la creación.
- La creación como investigación.
- La investigación como creación.
- El performance como investigación.
- El arte en la investigación.
- La *investigación-creación* como forma de vida.
- La investigación en la creación.
- La investigación para la creación.
- La pedagogía como *investigación-creación*, e, incluso,
- La creación sin investigación.

Tal riqueza de vida, y tales minucias de sentido, es lo que produce la relación entre “investigación” y “creación”. Ante tal variedad, y tal movimiento, la *investigación-creación* en la América Latina requerirá, en el futuro, de un dinámico profundizar y ahondar en un debate y en una epistemología pero, sobre todo, requerirá ahondar en las posibilidades de una práctica. Y no sólo como respuesta a un medio institucional y político hostil o, al menos, indiferente, sino como necesidad de relanzar y perfilarse como un proyecto intelectual propio y creativo.

## Notas

1. Afirma Graeme Sullivan que estas diferencias geográficas se explican por el hecho de que los conceptos de “arts-based research and arts-informed research in its various forms (are) being taken with enthusiasm within the United States and Canada”.

## Referencias

### Citas:

- ACOFARTES (2015), “Informe de la Presidencia. Mesa de trabajo de artes, arquitectura y diseño”, Bogotá.
- Andrews, E. (2009). “Arts-based Research: An Overview”, en <http://www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html>. Recuperado el 14 de octubre de 2016.
- Bamford, A. (2005). *The Impact of the Arts in Education: A Global Perspective on Research*. World Conference on Arts Education. Building Creative Capacities for the 21st Century, Lisboa.
- Barriga Monroy, M. (2011). “La investigación-creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística”, en *El Artista #8*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Bayazit, N. (2004). “Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research”. *Design Issues* 20.1: 16-29.
- Bell, D. (2006). “Creative Film and Media Practice as Research: In Pursuit of That Obscure Object of Knowledge”. *Journal of Media Practice* Vol. 7, Intellect Ltd: 85-100.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- De Campos, H. (Ed.) (2000). *Ideograma. Lógica, poesía, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Candy, L. (2006). “Practice-based Research: a Guide”, en *CCR Report Vol. 1.0.*: 1.
- Casas, M. V. (2013). “Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes avances y propuestas”, en Casas MV (Comp.), *Memorias del evento Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*. Bogotá: Colciencias-Consejo Nacional de Acreditación - CNA.
- Daza Cuartas, S. (2009). “Investigación-Creación. Un Acercamiento a la Investigación en las Artes”, en *Horizonte Pedagógico*. 11.1: 87-92.
- FEMIS. Doctorat SACRe (2016), en <http://www.femis.fr/doctorat-sacre>. Recuperado el 4 de diciembre de 2016.
- International Federation of Theatre Research (2016). “Performance as Research”, en <https://www.iftr.org/working-groups/performance-as-research>. Recuperado el 14 de octubre de 2016.
- Irwing, R. (2016). “A/r/tography”, en: <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/>. Recuperado el 14 de octubre de 2016.
- Knowles, G. & Ardra L. Cole (Editores) (2014). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. London: Kindle Edition.
- Le Figaro (2016). “SACRe, un doctorat inédit alliant sciences et arts”, en <http://www.lefigaro.fr/formation/2012/10/16/09006-20121016ARTFIG00573-sacre-un-doctorat-inedit-alliant-sciences-et-arts.php>. Recuperado el 4 de diciembre de 2016.
- Rust, Ch., Mottram & Jeremy Till (2007). “Practice-Led Research in Art, Design and Architecture” en *AHRC Research Review, November*.

- Sullivan, G. (2006). "Research Acts in Art Practice" en *Studies in Art Education* 48.1: 19-35.
- University of Bristol (2016). "Practice as Research in Performance: 2001-2006", en <http://www.bris.ac.uk/parip/> Recuperado el 14 de octubre de 2016.
- Wikipedia (2016). "Master of Fine Arts", en [https://en.wikipedia.org/wiki/Master\\_of\\_Fine\\_Arts](https://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_Fine_Arts). Recuperado el 16 de noviembre de 2016.
- \_\_\_\_\_. (2016). "Practice research", en [https://en.wikipedia.org/wiki/Practice\\_research](https://en.wikipedia.org/wiki/Practice_research). Recuperado el 14 de octubre de 2016.
- \_\_\_\_\_. (2016). "Research\_Assessment\_Exercise", en [https://en.wikipedia.org/wiki/Research\\_Assessment\\_Exercise](https://en.wikipedia.org/wiki/Research_Assessment_Exercise). Recuperado el 4 de diciembre de 2016.

### Libros:

- Barone, T. & Elliot W. Eisner (2008). *Arts Based Research*. London: Sage Publications.
- Cahnmann-Taylor, M. & Richard Siegesmund (Compiladores) (2008). *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*. New York: Inquiry and Pedagogy. Across Diverse Contexts Series. Routledge.
- Fuschini, L., Simon Jones & Baz Kershaw (2009). *Practice-as-Research: In Performance and Screen*. London: Palgrave-Macmillan.
- Haywood Jr. & James Rolling (2013). *Arts-Based Research Primer*. Nueva York: Peter Lang.
- Irwing, R. & Alex de Cosson (Eds.) (2004). *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Knolles, J., Gary Ardra & L. Cole (2008). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. London: Sage Publications.
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art*, Second Edition: Arts-Based Research Practice. New York: Guilford Press.
- McNiff, S. (2009). *Art as Research: Opportunities and Challenges*. London: Intellect Ltd.
- Riley, S. & Lynette Hunter (Comp.) (2009). *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. London: Palgrave-MacMillan.
- Springgay, S., Rita L. Irwin, Carl Leggo, & Peter Gouzouasis. (Comp.), (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. London: Sage Publications.

### Bibliografía adicional no citada

- \_\_\_\_\_. (2004). "Research in the Creative and Performing Arts 'the RAE and Research in the Creative & Performing Arts. Review of Research Assessment' -- an AHRB Paper [1]". *Journal of Visual Art Practice* 3.1: 75-78.
- Amerika, M. (2004). "Anticipating the Present: An Artist's Intuition" en *New Media & Society* 6.1: 71-78.
- Baker, C., Max Schleser, and Kasia Molga (2009). "Aesthetics of Mobile Media Art". Intellect Ltd., 101-22. Vol. 10.
- Berthe C., K. (2007). "Why Give a Ph. D. In Creative Art?" *Parnassus* 13.2.
- Candy, L. (2007). "Constraints and Creativity in the Digital Arts". *Leonardo* 40.4: 366-67.
- \_\_\_\_\_. (2002). "Introduction: Creativity and Cognition. Part I: Perspectives from the Third Symposium". *Leonardo* 35.1: 55-57.

- \_\_\_\_\_. (2002). "Introduction: Creativity and Cognition: Perspectives from the Third Symposium: Part 2". *Leonardo* 35.3: 313-14.
- Candy, L. and Ernest A. Edmonds (2011). *Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner*. Faringdon, Oxfordshire: Libri Pub.
- Candy, L. et al. (1999). *Creativity & Cognition. Proceedings of the Third Creativity & Cognition Conference, Loughborough University, Loughborough, Uk, October 10-13, 1999*. Web <<http://www.columbia.edu/cgi-bin/cul/resolve?clio10112893>>.
- \_\_\_\_\_. (1993). "Creativity & Cognition: Proceedings of the ... Creativity & Cognition Conference". New York: NY: Association for Computing Machinery.
- Candy, L., Sam Ferguson, and SpringerLink (Online service) (2014). *Interactive Experience in the Digital Age Evaluating New Art Practice*. Web <<http://www.columbia.edu/cgi-bin/cul/resolve?clio10805290>>.
- Cross, N. (1999). "Design Research: A Disciplined Conversation" *Design Issues* 15.2: 5-10.
- Crouch, C. (2007). "Praxis and the Reflexive Creative Practitioner." *Journal of Visual Art Practice* 6.3: 105-14.
- Dowmun, T., and Rosie Thomas (2005). "Supervising and Examining Practice-Based Phds in the Moving Image". Intellect Ltd., 121-26. Vol. 6.
- Edmonds, E. and Linda Candy (2010). "Relating Theory, Practice and Evaluation in Practitioner Research". *Leonardo* 43.5: 470-23.
- Fanning, Ralph, Stephen C. (1940). Pepper, and Millard Sheets. "Why Give a Ph. D. In Creative Art?" *Parnassus* 12.8: 2-3.
- Gablick, S. (1984). *¿Ha muerto el arte moderno?* Nueva York: Thames y Hudson.
- Garfield, R. (2007). "Articulating a Position through Research: The Practice-Led Phd, a Case Study". *Journal of Media Practice* 8.2: 221-34.
- \_\_\_\_\_. (2007). "Articulating a Position through Research: The Practice-Led Phd, a Case Study". Intellect Ltd. Intellect Ltd., 221-34. Vol. 8.
- Glaveanu, V. (2013). "Creativity and Folk Art: A Study of Creative Action in Traditional Craft". *Psychology of Aesthetics, Creativity & the Arts* 7.2: 140-54.
- Gomez Muntane, M. (2006). "Campos, temas y metodologías de la investigación relacionada con las artes: algunas reflexiones sobre el caso de la musicología, en M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H. J. Pérez López, *Bases para un debate sobre investigación artística*, Barcelona, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Grierson, E. (2014). "Scrutinizing Studio Art and Its Study: Historical Relations and Contemporary Conditions", en *Journal of Aesthetic Education* 44.2: 111-23.
- Kerrigan, S. (2013). "Accommodating Creative Documentary Practice within a Revised Systems Model of Creativity" en *Journal of Media Practice* 14.2: 111-27.
- Khan, M. (2013). "Alternative Paradigm of Research in the Creative Arts and Design", en *Putaj Humanities & Social Sciences* 20: 357-69.
- Knubsen, E. (2007). "Heart of Gold: Fact and Mysticism in Documentary Form a Research Report" en Intellect Ltd. Intellect Ltd.: 49-61. Vol. 8.
- \_\_\_\_\_. (2002). "Creation and I, Me and My Work". Intellect Ltd. Intellect Ltd., 107. Vol. 3.
- \_\_\_\_\_. (2002). "Doctorate by Media Practice." Intellect Ltd. Intellect Ltd. 179. Vol. 3. Print.

- Leggett, M. (2006). "Interdisciplinary Collaboration and Practice--Based Research". En *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies* 12.3: 263-69.
- Lord, A. (2012). "Qualitative Research in the Creative Arts" en *Creative Approaches to Research* 5.1: 58-76.
- Mclean, C. (2011). *Creative Arts in Research for Community and Cultural Change*. Calgary: Detselig Enterprises.
- Nash, M. (2013). "Unknown Spaces and Uncertainty in Film Development" en *Journal of Screenwriting* 4.2: 149-62.
- Nelmes, J. (2007). "Some Thoughts on Analysing the Screenplay, the Process of Screenplay Writing and the Balance between Craft and Creativity". Intellect Ltd. Intellect Ltd.: 107-13. Vol. 8.
- Redvall, E. (2012). "A Systems View of Film-Making as a Creative Practice". *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook* 10.1: 57-73.
- Troshani, F. (2013). "Interacting: Art, Research and the Creative Practitioner". *Leonardo* 46.5: 506-07. Print.

**Abstract:** The article seeks to outline the different meanings of the relationship "research/art", in order to take advantage of its heuristic capacity. The article emphasizes the concept "research/art" in the audiovisual arts, placing the notion in the wider debate of the arts, of artistic creation and, indirectly, in the fields of design and architecture. It is said that the "monolithic" use of the neologism "research/art" in the Spanish contrasts with the variety of meanings that characterize the concept in English. Several concepts are defined: "practice-based research", "practice-led research", "practice as research", "practice as research in performance", "arts-based research", "arts-informed research", "a/r/tography", and "research acts in art practice". A history of the debate on the subject, and the fundamentals of a state of the art, is proposed, guided by the question: is art research? Finally, the article emphasizes on "research acts in art practice" in concrete and historical processes of artistic creation and, based on the categories of Australian artist and academician Graeme Sullivan, five categories are proposed to understand the research acts in which concrete artists and filmmakers are involved.

**Key words:** Research - artistic creation - creativity - creative processes - film - art practice - art - research acts in art practice.

**Resumo:** Este artigo procura delinear os diferentes significados do conceito de "pesquisa-criação" para aproveitar sua capacidade heurística. Alega-se que surpresas o uso monolítico do neologismo em espanhol, em contraste com a variedade de nuances de significância que caracterizam o conceito em inglês. Conceitos são definidos como "pesquisa com base na criação", "pesquisa voltada para a criação", "criação como pesquisa", "performance como pesquisa", "o uso das artes na pesquisa", "arte", "criação como pesquisa". Uma história do debate sobre o tema e lançar as bases de um estado de arte guiado pela questão: é arte, pesquisa? Finalmente, a ênfase é colocada na criação como pesquisa em processos

concretos e criação artística histórica e, a partir das categorias propostas pelo artista e pesquisador australiano Graeme Sullivan, cinco categorias são formuladas para compreender os atos investigativos em que artistas e cineastas específicos estão envolvidos.

**Palavras chave:** Pesquisa - pesquisa-criação - criação artística - criatividade - processos criativos - cinema - práticas artísticas - arte - atos investigativos na arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



# La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas

María Ximena Betancourt Ruiz \*

---

**Resumen:** La imagen-representación, aceptada socialmente y sin mayor mediación, como símbolo de re-conocimiento del mundo real, tiene en la marca o logo un signo de identidad visual que se despliega en múltiples aspectos y capacidades: identifica, diferencia, ampara intereses, interactúa socialmente y es discurso al que le subyacen intereses y estrategias de diferente índole. Asumida a modo de sustituto de la realidad, la marca es una de las imágenes articuladas con mayor cobertura en la contemporaneidad, abarca además de entidades comerciales, los territorios, los sujetos, su identidad y sus acciones por medio de homogeneizaciones en el marco del sistema capitalista, convirtiéndose en fuertes herramientas del poder. Actualmente este signo es figuración, cosificación; acaso más complejo, pues mediado por las tecnologías de la imagen, no sustituye una realidad, la simula, incluso, la anticipa desde su inexistencia, dando pie a innovadoras formas de dominación simbólica que propenden por la diversidad, mientras acentúan la negación de la “alteridad”. En esta relación con el territorio, el mercado y sus marcas, el individuo de finales del s. XX y principios del s. XXI, ha construido nuevas relaciones con lo visible que configuran nuevas formas identitarias y posibilitan tanto la sumisión, como la emergencia de resistencias.

**Palabras clave:** imagen - representación - diversidad - alteridad - identidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 73-74]

---

(\*) Docente Asociado II Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Diseñadora Gráfica, Especialista en Pedagogía de la comunicación y medios interactivos y Magister en Comunicación Educación, Doctoranda en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia.

## Introducción

Este ensayo se enmarca en el componente visual de las representaciones que se hacen actualmente de los territorios, específicamente de Colombia y de los colombianos, otorgando a la imagen<sup>1</sup> la categoría de agente<sup>2</sup> en la construcción de identidades<sup>3</sup> tanto dominantes como emergentes, a través de los estudios sociales y las semióticas visuales<sup>4</sup>, desde donde se propone la identificación e interpretación de los diferentes niveles de valoración

identitaria<sup>5</sup> que se dan en Colombia, para abrir la posibilidad de otras propuestas de apreciación, diseño y gestión coherentes e incluyentes con la realidad actual del país.

Surge del interés de los resultados arrojados por el Estado del Arte de investigaciones propias previas y actuales, que mostró un vacío de conocimiento en los Estudios Sociales sobre el impacto de las imágenes visuales que representan la identidad colombiana y en general escasos estudios alrededor de la marca territorio como imagen mediación entre el yo, el tu y el nosotros en la contemporaneidad. En consecuencia, se parte de perspectivas vigentes del campo de los estudios sociales, que facilitan la comprensión del contexto. Posteriormente, desde una perspectiva semiótica, se relacionan con el campo de los estudios visuales para, en espacios interdisciplinarios, encontrar lógicas correlacionales diferentes a las establecidas por la institucionalidad que permitan identificar puntos de identidad país relevantes.

Se realiza una revisión y análisis de la identidad en la lógica de la imagen y los imaginarios<sup>6</sup> como constructores sociales en pro de reconsiderar, reconocer y potenciar el valor social de la imagen visual como mediadora y productora de identidad. Se reconoce que la representación ocurre a través de una serie de negociaciones que se dan en diferentes dimensiones expresando las diferencia y el pluralismo propios de la identidad. Por ello la comprensión de los imaginarios urbanos es necesaria pues éstos son un registro sensible de esta complejidad.

El desarrollo de este acercamiento a la imagen representación de identidad atraviesa cinco categorías que permiten la comprensión del problema: la primera desarrolla la necesidad de representarse para ser reconocido, resaltando la importancia del surgimiento y desarrollo de la marca territorio y cuestionando su verdadero valor identificador. La problematización reconoce un contexto que se define como espacio de lucha por el reconocimiento, en donde el poder de la identidad ofrece un punto de ruptura con el sistema dominante (Robertson & Pineda, 1998), por ello se harán evidentes las tensiones entre las representaciones dominantes y las representaciones emergentes a través de los imaginarios globales del “nosotros” en choque con los imaginarios regionales y locales. La segunda parte desarrolla una breve contextualización de los análisis y propuestas de reconocimiento identitario que se han producido en el contexto nacional y en el internacional. La tercera parte aborda y justifica las posiciones teórico conceptuales desde las cuales es posible entender, argumentar y cuestionar el poder y el sentido de la marca como imagen visual material que potencia las representaciones de territorio y el juego que se da entre imaginarios y representaciones en un plano cibercultural, contextual mediatizado.

## **La necesidad de representarse para ser reconocido**

Las representaciones visuales, marcas del país emitidas desde el poder de centro, adicional a los objetivos exógenos propios de este tipo de imagen, construyen imaginarios de identidad nación, buscan suscitar sentimientos de pertenencia por parte de sus habitantes locales y adhesión por parte de los foráneos. Su gestión política y económica, afecta todos los ámbitos de la vida: Identifican, descubren o niegan identidades; por ende, aunque su aparición supone solo el figurar en los entornos comerciales, su proyección en todos los

ámbitos de la vida, afecta directamente a los individuos y sus prácticas culturales y sociales, incidiendo en sus acciones.

Lejos del interés por el medio y en el mismo sentido por el contenido en tanto captura del mundo, la imagen deviene en un rastro, en una pista para la comprensión del algo mayor. Nada tiene que ver con que tenga valor iconográfico, o que desde ésta pueda ser planteada una exploración hermenéutica; simplemente se advierte como el tránsito a la visibilidad (Sierra, p. 70).

El inicio de siglo, muestra una “tendencia” que lleva a los territorios a la urgencia de contar con un identificador visual distinto a los símbolos instituidos históricamente, a razón de una apremiante necesidad de ser reconocidos en el escenario global. Presiones tanto internas como externas, incitan a mostrar en el contexto mundial, una sumatoria de atributos y factores diferenciales que otorguen valor al territorio a través de la gestión de una marca. Esta funciona como estrategia de venta del territorio en sus múltiples facetas incluso la de las personas que lo habitan. Narra en sus dinámicas, imaginarios y realidades y en este sentido afecta simbólicamente y de manera amplia a quienes la ven, ya sea por ser nativo, inmigrante, ciudadano, extranjero, etc., o por la importancia que cobra saber el origen de las cosas, el *made in*, para la decisión de compra. Además es una necesidad creciente de posicionamiento en los mercados internacionales en función de obtener un papel significativo en el mundo. El territorio, al igual que una empresa, deberá desempeñar “funciones de producción” (Sassen, 2001).

En el mundo, un gran número de países han promovido su identidad desde finales del siglo pasado y comienzos de éste, ya no desde los productos sino en la perspectiva del marketing actual, que se traduce en “¡Marcas sí, productos no!”: tal fue la divisa del nacimiento del marketing, liderado por la nueva clase de empresas que se consideraban

“Vendedoras de significado” y no como fabricantes de artículos. Lo que estaba cambiando era la idea de lo que se estaba vendiendo, tanto en cuanto a la publicidad como en cuanto a las marcas. El antiguo paradigma era que todo el marketing consiste en la venta de productos. En el nuevo modelo, el producto siempre es secundario respecto al producto real, que es la marca, y la venta de la marca integra un nuevo componente que sólo se puede denominar espiritual. La publicidad es la caza de productos. La construcción de las marcas, en sus personificaciones más auténticas y avanzadas, es la trascendencia de la empresa (Klein, 2013, pp. 48-49).

La marca territorio busca en lo local, la adhesión de las personas seduciéndolas para que se vinculen de nuevo a las políticas del Estado nacional y en el escenario internacional competir a nivel global. En un escenario se es producto, en otro, es cultura (Dinnie, 2008). Pero a pesar de los muchos esfuerzos por la enunciación de discursos positivos a través de la marca país, la negación de los derechos en contraposición a las promesas de bienestar por parte del Estado, ha incentivado en mucho, la desvinculación de los individuos de su sentimiento de pertenencia al mismo.

Las marcas forman parte del sistema-mundo capitalista que procura todo como mercancía, haciendo del lucro su única finalidad, “(...) es una muestra del patrón de poder dentro del cual habitamos, y el cual además nos habita; del modo como el capital y el capitalismo mundial han estado desarrollándose, en una tendencia cada vez más perversa, cada vez más tecnocrática” (Quijano, 2010, p. 55), y sin embargo, exitosa. Así lo señalan rankings como el registrado por *Future Brand*<sup>7</sup>, donde se expone el lugar que se está ganando el país en el mundo y en la región gracias al marketing territorial.

Es cierto que la marca como potenciador simbólico conjuga la identidad, el posicionamiento y la imagen de un país desde la perspectiva de las relaciones públicas, pero también genera un reduccionismo del territorio a “producto” en proyección de utilidad, (Echeverri, Estay & Rosker, 2012), ocasionando una falsa idea de singularización, cuando en realidad homogeniza en lo global, desmantelando, muchas veces, el tejido productivo endógeno que existe, gracias a la colonización económica exógena, lo que fomenta desigualdades económicas, sociales y ambientales. En otras palabras, todo lo contrario a lo que promete. La marca de lugar se proyecta en lo visual, pues esta es su expresión simbólica, se revela a través de un sistema complejo entre texto, contexto e imagen que se soporta en macro estructuras y superestructuras. En suma, a través de una gama de recursos tecnológicos afecta a los individuos de diversas maneras. En este sentido el concepto de identidad se reduce en la marca a la permanencia y persistencia del mejor modelo que pueda ser expuesto. Por esto, la identidad en relación al territorio, según Reyes, (2000), es comparable con la ciudadanía y con la identidad nacional. Con la ciudadanía, pues esta

Implica membresía, pertenencia a un Estado, es decir, a un sistema político e igualdad sin distinciones ante dicho Estado, pero por otro también con la noción de identidad nacional que implica el reconocimiento de lazos comunes que, a su vez, incluyen algún grado de exclusión y segregación. El uno se ubica en el ámbito de la política, el otro en el de la cultura. En situaciones históricas particulares cualquiera de los dos puede crecer en detrimento del otro y, por lo tanto, producir diferentes resultados (Zuñiga, 2010, p. 169).

La “marca territorio” está ligada al primer tipo, pero su estrategia se sostiene en el segundo, pues entre sus intenciones están, uniformizar “culturalmente”, pero manteniendo la unidad del Estado. Entonces es una marca que comercializa un producto, el territorio. Es asumida como otro emblema nacional y es soporte de relaciones internacionales, lo que evidencia aún más su base política y su carácter de manipulador simbólico (Bourdieu, 2010, p. 169).

Por ejemplo, entre los objetivos planteados en el desarrollo de la marca “Colombia es pasión” referenciados por Moreno y Figueroa, (2010), estaban: “generar una sola identidad que integre todas las actividades productivas del país y promocionar y posicionar una identidad clara, definida y unificada y evitar los regionalismos” y entre los resultados obtenidos aparecen los siguientes: “Mejora la imagen de un país; alinea la percepción de los ciudadanos hacia un mayor patriotismo y orgullo nacional; ofrece una ventaja competitiva a medida que los países compiten en tres indicadores específicamente: inversión, turismo y exportaciones; refuerza el concepto *made in* en las etiquetas de los productos

que se comercializan en mercados internacionales”. Ahora bien, la pregunta por la identidad, el plano histórico de su construcción; no parece ser relevante, a menos que de ella dependa su valor de intercambio.

Dos de las tendencias vigentes en las discusiones sobre la identidad (Hall, 2010), corroboran lo dicho: la primera, la idea del mundo globalizado que propende por una progresiva unificación planetaria que otorga a lo local un lugar dentro de sus dinámicas. Y la segunda que remite a la emergencia de nuevas y plurales identidades que se advierten gracias a procesos de etnogénesis o de empoderamiento y reconocimiento social, político o económico. En el primer marco, se considera la marca visual de lugar como parte del discurso hegemónico que desde su simbolismo reúne las condiciones de procedencia, diferencia, pertenencia, temporalidad y espacialidad, que remiten tanto al lugar como a los individuos que lo habitan. Se ubican dentro de las representaciones sociales del poder moderno, (Abriç, 2001; Moscovici, 1984; Jodelet, 1986), que ha pasado a manos diferentes de las de los Estados nacionales. Según Doise (1992), éstas se constituyen en principios generativos de tomas de postura que están ligados a inserciones específicas en un conjunto de relaciones sociales y que organizan los procesos simbólicos implicados en esas relaciones.

En efecto, los Estados nacionales periféricos y semiperiféricos históricamente se han venido erosionando en el plano nacional, en sus interacciones y confrontaciones con fuerzas subestatales y en el plano internacional, con los Estados Centrales y con otras fuerzas supraestatales. Según de Souza, lo nuevo es que este debilitamiento de la soberanía sucede también a nivel global, a los Estados poderosos (De Souza, 1995, p. 413).

Los efectos de este proceso, concluyen con el surgimiento de identidades emergentes, que definen otro tipo de noción sobre el mismo concepto de comunidad, pues lo separan de su relación con el Estado nacional, rechazando elementos coercitivos con la libertad de seguir intereses propios (Ibáñez Angulo, 2008, Vicente A. y Moreno MT.). Estos se enmarcan en el segundo modelo del que habla Hall, 2010, el de la emergencia de “resistencias”. Son identidades que propenden por hacerse un nicho visible en el orden mundial traspasando las fronteras nacionales, en una dinámica no muy diferente a las que logran prácticas y bienes que originalmente eran locales, re-localizándose en otros lugares del planeta instituyendo nexos locales donde antes no existían.

Son alternativas diferentes a los marcos sociales que pretenden limitarlas, expresan de otras formas lo local y cargan de significado la identidad de origen. Son micro-resistencias locales, alteridades vitales al margen del pluralismo global. También llamadas identidades colectivas de vecindad, que vinculan a los individuos a territorios físicos o simbólicos y a temporalidades compartidas pasadas, presentes o futuras (De Sousa, 1995, p. 414). Propenden por el reconocimiento de las identidades asociadas a la raza, al género, a la orientación sexual, a la clase socioeconómica, a la religión, a la edad, incluso a las habilidades. Muchas veces en la misma dinámica de la representación desde el poder, terminan radicalizando sus perfiles y homogeneizando lo diverso. La consecuencia social de esta acción redundante en falsas impresiones, imaginarios y prácticas diferentes a sus principios y necesidades y cierran el círculo de desconocimiento en el que históricamente los ha mantenido el Estado.

La identidad visual de estas resistencias, al igual que la marca lugar representan estéticamente lo que son y de esta manera se convierten en objeto de estudio, pues su interre-

lación con la identidad es obligada. En la perspectiva del arte, según el Maestro Freddy Ojeda Jayariyu: las manifestaciones artísticas han sido el medio que posibilita a todas las culturas originarias, subsistir y pervivir en medio de la aculturación al mismo tiempo que promocionar su propia identidad<sup>8</sup>. Por otra parte se destacan propuestas como la de Bourriaud, 2006, que describe la experiencia artística como un punto de inflexión para que la cultura local se revalore en un proceso compensatorio frente a la globalización. El arte debe instalarse en el intersticio social, para lo cual propone la presencia del factor relacional en la práctica artística como una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte. En Colombia, en particular, en procesos de “reparación simbólica”, el arte ha sido protagonista, aunque muchas veces su expresión no ha tenido éxito por ser impuesta desde el exterior en contextos donde la reparación solo es posible desde el interior de las comunidades.

## Algunos antecedentes

Entre acciones y prácticas de imaginarios y representaciones visuales, están diferentes ejercicios académicos y profesionales e investigaciones de alto impacto que se acercan a la visualización, interpretación o muestra de identidades sociales.

***Imaginario Urbanos.*** Liderado por Armando Silva<sup>9</sup>, se constituye en el mejor referente de la relación imagen, imaginarios y representaciones de identidad actualmente. Enuncia los mapas afectivos que constituyen la diversidad de modos de ser urbanos en varias ciudades de Latinoamérica. No se piensa en una identidad latinoamericana, sino en las mil y una formas de ser en nuestras ciudades, ya no son solo entendidas como un pedazo de tierra, sino como un corazón palpitante, un espacio simbólico de encuentros y desencuentros, un calidoscopio de percepciones y deseos en constante transformación. Silva, entiende el concepto de identidad más como un proceso que como un estado. “*O sea, vamos siendo; no somos algo definitivo y estático*”. Las identidades se desmaterializan, se desterritorializan y los ciudadanos se identifican con quienes están conectados. “Los imaginarios urbanos no están en un pedazo de tierra, sino es lo que anima a una representación grupal”. Sentirse parte de, en este proyecto se explica como un deseo. Luego una experiencia compartida y al final un acuerdo colectivo. Este proyecto se ha desarrollado en más de 25 ciudades de Hispanoamérica, Europa y USA, financiado por el Convenio Andrés Bello, además de otras muchas entidades culturales en varios países.

***Estudios sobre semiótica de la marca.*** Andrea Semprini, (1995) docente de la Universidad Lumière Lyon 2, especialista en marca con enfoque sociológico y semiótico, ha desarrollado su investigación entendiendo la marca en la posmodernidad y profundizando en temas semióticos.

***Marca país CO.*** En Colombia, resulta un antecedente importante, la marca territorio como estrategia que se viene implementando desde el Estado y ha cobrado fuerza desde hace algunos años. Su cobertura es posible gracias a la descentralización, que en un marco

legislativo le ha traspasado el poder económico a los municipios o territorios consolidados. Bogotá, Medellín, Ibagué, Cartagena, Ipiales, entre otros, han entrado en su dinámica para potenciar sus planes de gestión a partir de una marca. La estrategia inicia en la mayoría de los casos por un concurso, como el recientemente abierto para marca región “Soy Boyacá”, y continúa con un plan de gestión. También es cierto que muchos de nuestros territorios se encuentran en cierto estado de fragilidad ocasionada por varios factores, entre estos, la corrupción, la migración, el desempleo, el ingreso de tecnologías de forma irregular, etc. Implementar estrategias de marketing territorial e incentivar actividades económicas parece, a primera vista, “garantía” de preservación de lo local y desarrollo sostenible.

**Marca país del Área.** El desarrollo de marca en países como Perú, Bolivia, Ecuador, Chile, Paraguay, Uruguay, Brasil y Venezuela, responden a estrategias estatales que se muestran como incentivadoras del turismo, pero que en el fondo se soportan en objetivos políticos y económicos, cuya finalidad reside en la asociación polos de deseo y la vinculación de los locales para lograr mayor cohesión nacional, al mismo tiempo que una mayor gestión territorial a nivel global en el marco de planes estratégicos como el Consenso de Washington, o el plan 2020 UE.

**Consultores de marca.** 1) Un compendio de estudios realizados por el DIRCOM<sup>10</sup> sobre las marcas en Latinoamérica presenta varios puntos de vista sobre sus alcances. Uno en particular, “El hombre y sus marcas”, Sánchez, E. (2005), da cuenta desde la antropología de la marca como *Tótem* insignia para la construcción de realidad de una comunidad. Para elaborar esta idea, se centra en un contexto globalizado y un análisis de mentalidades, para concluir que la marca opera como un sistema global de narración de identidad. Este estudio se propone y se realiza en el marco del Proyecto Estrategia Marca País Argentina. 2) Para Simon Anholt, el mundo es un mercado. El rápido avance de la globalización implica que todos los países, todas las ciudades y todas las regiones deben competir entre sí por ganar consumidores, turistas, inversionistas, estudiantes, empresarios, eventos deportivos y culturales internacionales, y por la atención y el respeto de su comunidad, de los medios de comunicación internacionales y de otros gobiernos. Sus investigaciones se remiten a corroborar el éxito de estas marcas en el mundo y a ofrecer estrategias de intervención desde esta experiencia. 3) Gover y Frank Go, ofrecen ideas sobre el pasado y el futuro de la práctica del *place branding*. Para ellos la marca es una construcción que conecta la identidad con la imagen y consciencia percibidas. La marca territorio se trata de estrategias que apuntan a construir un valor de marca para los lugares mediante la promoción de un adecuado conocimiento de los mismos así como de asociaciones de imagen positivas. Su propuesta de investigación se centra en el caso de la aplicación de estrategias de marca y de marketing al desarrollo económico, social, político y cultural de ciudades, pueblos y regiones alrededor del mundo para ayudarlos a competir en mercados globales, nacionales y locales.

### ***Prácticas emergentes de creación de identidad visual***

**Colombia - Popular de lujo.** Por más de 15 años, este colectivo se ha dedicado a investigar la cultura visual y la gráfica popular en Colombia, imágenes que se producen al margen de

los grandes medios de comunicación y por fuera del circuito de las agencias de publicidad. “Al revisar la gráfica popular con respeto, estamos señalando el valor de una valiosa cultura visual largamente subestimada y contribuyendo a dar mayor visibilidad a personas, comunidades, experiencias y costumbres que no han tenido suficiente representación en América Latina”. <http://www.populardelujo.com>

En Bogotá, igual que en otras ciudades del país, surgen diferentes colectivos locales que en su prácticas, por lo general desde el cine, el cómic o el arte, construyen identidad desde la resistencia, La Tremenda Revoltosa batucada feminista, Ántrax Street Art, Festival ojo al sancocho, Sharpball, etc, y colectivos globales que se fijan en lo local como el colectivo Hijos que aparece en varios países del mundo pero que tiene su expresión en lo local. Por otra parte gran parte de las acciones de estos colectivos tienen su iniciativa en los jóvenes y se dirigen a ellos, abriendo las posibilidades al reconocimiento y afirmación identitaria posible de ser expresada en la ciudadanía comunicativa, concepto acuñado por Germán Muñoz (2006, Clacso).

Por otra parte se dan en Colombia fuertes movimientos sociales que desde la estética buscan recuperar su identidad después de más de 50 años de violencia a través de la reparación simbólica por fuera del marco institucional, como son las Tejedoras de Mampuján - Corregimiento de María La Baja (Bolívar) uno de los municipios de los Montes de María que hace 17 años sufrió la campaña de terror de los paramilitares.

*Argentina - Colectivo Iconoclastas.* Es un colectivo que desde el año 2006 combina arte gráfico, talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Su práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos libres y talleres colectivos por Argentina, Latinoamérica y Europa. [iconoclastas@gmail.com](mailto:iconoclastas@gmail.com); *Colectivo Onaire.* Colectivo gráfico formado por diseñadores gráficos argentinos egresados UBA, que desarrollan un método de trabajo propio. Trabajan temas relacionados con la historia, con la realidad social y cultural. Elegido el tema tienen una primera etapa de expresión individual, donde cada uno vuelca su mirada, sus pensamientos y dibuja. Luego los recortan y hacen un gran “guiso gráfico”. Una pieza en común donde se unen las visiones de cada uno en una sola composición. Se rompe la expresión individual para lograr una expresión colectiva. El grupo cree que el diseño y su capacidad de expresión pueden fomentar el conocimiento y hablar de la sociedad a través de un lenguaje que los representa, múltiple y heterogéneo. *El Siluetazo.* La realización de siluetas como práctica artística política se presentó en los años 80 en Argentina como una práctica de reivindicación en la que se representaban “la presencia de una ausencia”, la de los miles de desaparecidos durante la dictadura militar.

*Ecuador - Mingasocial.* [www.mingasocial.net](http://www.mingasocial.net). Es un espacio de comunicación alternativa que interactúa con la comunidad. La comunicación permite activar la conexión, el encuentro y la juntura social provocando la emancipación constante de los sujetos dentro de las sociedades. Su objetivo es contribuir con instrumentos de discusión y reflexión que aportan a crear y fortalecer procesos sociales, culturales y políticos que idealizan una

comunidad social equitativa, democrática y más humana. La Minga, es uno de los ejes de asociación indígena y popular más reconocidos en Latinoamérica.

*Chile - Chilogo.* Surgió durante 2008 como un ejercicio académico en los talleres de segundo año de la carrera de Diseño Gráfico de la U. del Pacífico en Santiago de Chile. Allí los estudiantes, junto a sus Profesores Pedro Álvarez y Cecilia Durán, abordaron el tema de la identidad nacional a través de la creación de pictogramas del Chile de antaño y también el de hoy. El proyecto original buscó –tomando como referencia los trabajos de Otl Aicher, Lingua Gráfica y Lingua Universalis (de Mutabor, Alemania), Nobrand (del estudio imagenHB, Argentina) y algunos antecedentes locales como Tipicons, Dingbats República (Pablo Rivas) y Chilepixel– rescatar ciertos personajes, eventos, tradiciones y rasgos que son propios del imaginario cultural chileno, resultando una particular galería donde toda la carne se puso a la parrilla: desde los mitos mapuches, a un fragmento de cordillera, un prócer nacional o algún sobreexpuesto animador de televisión, los íconos desfilan como hojas de ruta que describen con la simplicidad de algunos trazos un país lleno de fortalezas y también debilidades. <https://www.chilogo.cl/>

## La representación visual de identidad

La marca visual es una construcción estética que narra lo que se es como entidad diferenciada en una imagen, reduciendo parámetros complejos de identidad a necesidades puntuales de reconocimiento. Esta imagen visual que en principio se presenta como emblemática, en la gestión se llena de significados para convertirse en un símbolo. Representa sistemas ideológicos, políticos, sociales, culturales. No parece cuestionable, pues es lo que es, gracias a la estratificación del poder y a las presiones económicas que fomentan su aparición y sustentan su validez. Si es dominante, su base son ambiciosos estudios de marketing, además de mediciones de impacto económico y diplomático. Si es emergente, su base son las adhesiones, las lealtades y las redes.

Es también fenómeno de comunicación y como tal es producto de una institucionalidad que quiere transmitir ciertos contenidos de su identidad a una pluralidad de receptores de forma homogénea con el fin de obtener algún tipo de beneficio en algunos casos de carácter económico; en otros la búsqueda de la visibilidad con algún interés.

Para el Diseño de Identidad Visual, campo profesional especializado en diseñar símbolos, signos y logotipos; una entidad es un sujeto que puede ser público o privado, individual o colectivo, incluso, puede ser perdurable o efímero. Se diseñan identificadores visuales, que se convertirán en marcas a diferentes sujetos: empresas, productos, sujetos, etc. Un territorio, país, ciudad, reserva; es uno de los sujetos más complejos que existen. En este marco, una de las críticas constantes al diseño es la cosificación de la identidad, pues la identidad volcada en la marca, ha sido propicia al sistema capitalista que poco a poco y con ayuda de los creadores de imagen, ha venido reduciendo su valor simbólico y sus referentes culturales producto de la historia, al mínimo necesario para beneficio del intercambio comercial. Esto muy a pesar de la reflexión de varios teóricos en la perspectiva de diseño social, cu-

yas posturas resultan críticas ante estos efectos (Frascara, 1997; Papanek, 1977; Margolin, 2012-2015; Ochoa, 2012).

Para Costa (2003) “la Marca territorio es un nuevo fenómeno de la cultura global de servicios. Es una macromarca y como tal debe ser concebida y gestionada. Es una realidad multipolar. Una constelación irresistible de macro y micro polos de deseo”. Es un entramado simbólico entre comunicación y sistema visual que se convierte en paraguas que cobija todo lo que el territorio es, hace y proyecta. (Chaves, 2001; Costa, 2003; González Solas, 2004; Ollins, 2002).

La ampliación del concepto a una dimensión geopolítica, además de los discursos afines al diseño, cubre la premisa sociológica, el marketing territorial, el posicionamiento, la economía y la reputación. Esta última entendida como un proceso mediante el cual la imagen de una nación puede ser creada, monitoreada, evaluada y gestionada con el fin de mejorar o aumentar la reputación de un país en la opinión pública de una audiencia internacional, evitando la imposición de la misma (Anholt, 2007; Fan, 2009; Boiser, 2006), por lo que se recurre a un trabajo focalizado sobre la base del poder blando con lo que se establecen relaciones de confianza (Van Ham, 2005). El *Soft Power* (Anholt, 2007; Azpiroz, 2012), en el marco del marketing territorial es una de las estrategias de la Diplomacia Pública<sup>11</sup>, Jian Wang (2011) y Melissen (2005) señalan que los valores de un país –democracia, derechos humanos, comportamiento de sus líderes– son indicadores para concentrar poder blando en un entorno diplomático.

Los conceptos de *country brand*, *city branding* y *place brand*, con los que se nombra la marca territorio, provienen de varios autores: Olins (2002); Govers (2009); Anholt (2008); Gobe (2010); Echeverri Rosker (2014), entre otros. Específicamente en nuestra región “Marca País”, fue propuesto por primera vez por el argentino Roberto Ochchipinti, en “Conciencia Exportadora (1989)” ampliándolo en “Marca País” (2003). El posicionamiento de “marca país” en el mundo ya se venía gestando desde finales de la II guerra mundial con la conversión industrial de grandes empresas a multinacionales que se expandieron al diseminar sus productos por todo el mundo, de forma muchas veces asistencialista. Este primer reconocimiento de marca se hizo bajo la noción de “productos de origen”, por ejemplo Estados Unidos con Olivetti, IBM o Coca-Cola, o Colombia con Café de Colombia. Para esa época el escenario mundial ya contaba con símbolos que aún hoy continúan marcando a los lugares. Es el caso de la Torre Eiffel, las pirámides de Egipto, El Taj Mahal, las cataratas del Niágara, etc.

En el proceso de significación, la marca de un país es atravesada por imaginarios de identidad nacional. En el caso colombiano, lo autóctono, lo precolombino, lo popular, los narcos que se vuelven superhéroes, las reinas y su belleza, la pobreza y la riqueza natural; en tránsito de lo que debería ser, a finalmente lo que es (Castoriadis, 1986). La postura de Bourdieu en este aspecto es muy significativa y está en coherencia con lo citado por Silva en relación a lo público, al individuo y a lo colectivo pues para él, siguiendo a Michel Foucault,

Las técnicas de gobierno incluyen no sólo las del gobierno de los otros sino las del gobierno de sí mismo, de esta manera lo que se entiende por “sí mismo”, estaría determinado por una modalidad de gobierno, sería el producto de un conjunto de prácticas de poder que constituyen una subjetividad y dirigen su

conducta. (...) Así por un efecto que caracteriza apropiadamente las relaciones de (des)conocimiento y de reconocimiento, los detentadores de la identidad dominada aceptan, la mayor parte del tiempo tácitamente, a veces explícitamente, los principios de identificación, de los que es producto su identidad (Bourdieu, 2006, p. 167).

La marca en su doble dimensión estética y política, entra a interactuar dentro de algunos de los parámetros que explican lo público hoy en día, según Silva, (2013), “lo público se revela como la instancia para arrojar proyectos colectivos (...) desde la cual, se plantean acciones de promesas de un nuevo mundo, una nueva vida para individuos y sociedades, justo mediante la estrategia de impactar públicamente”. Para reiterar lo dicho, Silva también toca el punto en el que expresa que las manifestaciones estéticas, el arte público por ejemplo, –y adición yo, los diseños de marca–, son:

Manifestaciones, concebidas así sea de modo contradictorio, se traducen en “modos de ser públicamente”, y permiten entrever los órdenes de las representaciones colectivas como instancias fraguadas por los imaginarios: unos de afirmación grupal convenida, otros de irrupción contra lo establecido. Es esa su naturaleza ético-estética (Silva, 2013, pp. 25 y 27).

La marca territorio es también un tipo de representación de la identidad nacional, al ser producto y proceso, expresa la organización de significados comunes a un grupo humano. En pocas palabras, la noción de marca no se refiere únicamente al identificador visual, sino también a la imagen pública y a la reputación del sujeto, en este caso un territorio habitado, o una suerte de territorialidad. La marca lugar deja de lado la bandera y el escudo que históricamente fungían como estandartes de la identidad nacional: ideales, valores y límites geográficos. Es ahora la marca la que suple esta función, no obstante lo hace desde su condición de dispositivo (Agamben, 2015) propio del mundo capitalista. En la actualidad, las marcas territorio son una referencia directa al espacio geopolítico de la nación. La marca así asumida, representa desde una postura política y abiertamente pública, la identidad dominante, que procura que otras identidades se subordinen a ella o se asimilen a través de imposiciones veladas que son adoptados por los dominados gracias a formas simbólicas de presión representadas por la agencia de la imagen símbolo y sus sistemas en las percepciones del sujeto individual tanto como del sujeto colectivo.

Los Estados nacionales buscan recuperar el poder perdido y fortalecer su imagen y el *soft power*, parece ser uno de los caminos a seguir por ser una estrategia para estandarizar social y funcionalmente a los ciudadanos con el fin de fortalecer los vínculos que los mantienen unidos al Estado para establecer una suerte de continuidad y cohesión al interior del mismo (Hobbsbaum, 1993). También funciona según Joseph Nye (2004), por darles la capacidad, como actores en el sistema internacional, de obtener lo que quieran a través del atractivo de su cultura sin la necesidad de ejercer una influencia militar o económica para lograr el mismo fin.

En el contexto diplomático y económico, la marca fija la identidad. Su efectividad en el mercado, demuestra que homogeniza lo imposible de homogenizar, reconoce la diversi-

dad en dinámicas económicas, mientras que en el factor humano, la heterogeneidad se encuentra en la estigmatización de la diferencia, que hace visible al otro mostrando su debilidad, como una señal y ocultando tras un positivismo insulso, como en el caso de Colombia, la historia de violencia. La idea de estigma surge en relación directa con la capacidad para narrarse a sí mismo desde lo negativo por la idea equivocada de estar siendo narrado oficialmente como reivindicación de sí. “El mundo social es también representación y voluntad, y existir socialmente consiste en ser percibido y percibido como distinto” (Bourdieu, 2009, p. 173). Con ello se podría explicar el éxito que tiene esta estrategia a nivel internacional.

En este sentido, la globalización toma su papel en el discurso de la identidad, imponiendo el mundo de la marca. Se lanza un discurso que muestra solo las facetas más adecuadas ante las imposiciones internacionales recomendadas a los países latinoamericanos para reconocerse como unidad territorial competente, atraer capitales privados e incorporarse al sistema internacional. Implantan formas de verse y de asumirse a partir de un ideal útil al mercado, afectando de manera indirecta la identidad nacional y los imaginarios de nación. Lo logran con diferentes formatos de inserción simbólica que desmaterializan la realidad. Crean una dimensión alterna en la que existe un territorio físico y una identidad ligada a él que se dice de “unidad nacional” y de esta manera, evidencian el abismo que hay entre lo que narran y las realidades endógenas del lugar.

No se puede desconocer la necesidad de los países de entrar al escenario mundial, es sumergirse en interconexiones globales en tiempo real y generar una nueva territorialidad hecha de hibridaciones locales, nacionales, regionales, estatales, interestatales, paraestatales y supraestatales, necesarias para el desarrollo de cada país, entendiendo que al hacerlo, se somete a un ejercicio del poder dominante a través de dinámicas en las que las articulaciones ya no son con el estado, con el ente de poder al frente de éste, sino con el mundo en sentido unitario, es decir se crea un estado de hiperrealidad, donde el capitalismo se simula como una verdad objetiva sin lugar a controversias, como bien lo enuncia Henao y Rodríguez (2006, p. 83), citando a Baudrillard.

En síntesis, no puede ignorarse que finalizando el siglo XX y en los inicios del siglo XXI, estamos ante una proliferación de identidades en el espacio social que se someten a las políticas sincrónicas de las prácticas de la representación como obra del poder, en las que se supone a un individuo, actor social que encarna la totalidad. Su consolidación se da por la desaparición del objeto concreto, del que permanece algo para que exista una correspondencia y son pensamiento constituido y pensamiento constituyente que sirven para interpretar la realidad, son producto y proceso, por lo tanto sirven para reconocer el tipo de sociedad en la que han surgido (Ibañez, 1988, Balandier, 1992).

### **Relación representación-identidad**

La identidad social es un criterio de difícil definición. Está constituido por el espacio social, el discurso de la etnicidad, la territorialización, la diferencia y está atravesado por la cultura. Su interpretación deviene en mucho de las representaciones que de ella se hagan y de los imaginarios que surgen de estas. En general pueden propender o no, por la homogeneidad o por la diferencia. En este sentido y en acuerdo con Silva (2013), se entiende que

en lo global, están los discursos estandarizados de la identidad; mientras que en lo público, lo diverso, lo dinámico y por ende, la emergencia de las resistencias.

Homi Bhabha (1995), afirma el dinamismo y pluralidad de las identidades sociales: la resistencia del sujeto colonizado emerge, necesariamente, al margen de las identidades fijas o en su momento catacrético:

Las complejas estrategias de identificación cultural y discursiva apuntan a que la función en el nombre del ‘pueblo’ o ‘la nación’ son más híbridas en la articulación de diferencias culturales e identificaciones –género, raza, clase que lo que puede ser representado en cualquier estructuración jerárquica o binaria del antagonismo social (Citado por Jhon Beverly, 1990, p. 292).

Para otros autores, la identidad está directamente relacionada con la nacionalidad (Reyes, 2008, Mercado & Hernández, 2010), se entiende a la nacionalidad como forma comunitaria de vínculo entre individuos y se le otorga la idea de memoria colectiva, de construir un todo, un territorio, un futuro juntos. “De esta manera podríamos muy brevemente decir que esta doble construcción, la de la etnia y la de la nación, comportan dos miradas en direcciones distintas pero complementarias: la etnia mira al pasado y la nación al futuro” (Reyes, 2008, p. 168).

Adicionalmente hay dos afectaciones a esta idea que no pueden desconocerse, la primera es que se asume que todos los ciudadanos pertenecen a la misma comunidad o “nación”; y la segunda es que, como se enunció anteriormente, lo que une a estos individuos es una etnicidad, lengua, raza, religión o antepasados comunes (Castells, 1997-1998). Ante esto Hobsbawm aclara que la “cohesión comunitaria de los ciudadanos en la nación política no implica ninguna otra forma de homogeneidad, excepto por motivos pragmáticos” (Hobsbawm, 1993, p. 7).

La definición de la identidad antes centrada en la unidad de instituciones tradicionales: el Estado, la Iglesia y la Escuela, ahora se define por otras formas de pertenencia y de unidad, atadas a los nuevos medios de interacción digital. Que aunque parecen más leves y frágiles, garantizan la solidez del grupo a partir de estrategias diferentes a las establecidas tradicionalmente.

Según Hobsbawm,

No hay límites para el número de formas en que yo podría describirme a mí mismo –todas ellas simultáneamente ciertas, como bien saben quienes confeccionan los censos–. Puedo describirme de cien formas distintas; y según cuál sea mi propósito elegiré resaltar una identificación sobre otras, sin que ello suponga en ningún momento excluir a las demás (Hobsbawm, 1993, p. 5).

Las identidades sociales se inscriben tanto en lo individual como en lo colectivo y se movilizan en lo simbólico y en lo cultural construyendo y deconstruyendo procesos identitarios en un territorio que se vuelve propio o que se desterritorializa por infinidad de razones (Motta, 2014, Nancy, 2006, 2007)<sup>12</sup>. En esta idea, Hall (2003), afirma que las identidades son construcciones sociales, y como tales las distingue histórica y estratégicamente en dos

modelos: las singulares con cierto contenido intrínseco y esencial definido por un origen común y una estructura común de experiencias, y las múltiples, temporales, inestables, relacionales e incompletas, siempre en proceso. Ambas conviven en la misma temporalidad y responden a estrategias similares, además, los sujetos que las protagonizan pueden estar situados en la estructura de poder o al margen de esta.

### **Imagen, visibilidad agente**

Los estudios visuales se han propuesto replantear los términos de la investigación acerca de la imagen, ya no como dominio exclusivo del arte, la estética o la historia del arte, sino desde un ámbito que la conciba como un fenómeno expandido y presente en múltiples instancias que conforman nuestro habitar (Sierra, et al. p. 16).

Por ellos es necesario pensar la imagen desde los Estudios Visuales que en el marco de los Estudios Culturales han ampliado la discusión con relación a la imagen y a la representación desde categorías como la visión, la mirada, la visualidad y el discurso, en directa consecuencia con los medios técnicos y tecnológicos que la hacen posible en contextos sociales (Renaud, 1999; Nancy, 2007-2008; Didi-Huberman, 2008).

En este sentido W.J.T. Mitchell, en 1992 en el “El giro Pictórico” o “giro icónico”, consideraba que la imagen sustituye al lenguaje como centro de conocimiento y moldeador de conductas sociales. Buscaba comprender los mecanismos de sentido de las imágenes y ver a la imagen como un elemento idóneo de estudio de lo cultural, para rastrear las intersecciones de la representación, el lenguaje, la historia, la imaginación, etc. De lo que se trata no es de disputar hegemonías sino de analizar la visión en relación directa con las prácticas culturales específicas (Mitchell, 2003; Ledesma, 2010).

Entender que la imagen es inferencia social (Arfuch, 2006) amplía los análisis sobre la misma más allá de los estudios sobre óptica y percepción y los lleva al contexto social, político y económico. Brea (2005) y González Requena (1988), en la misma línea, reiteran la posibilidad de encontrar conocimiento sin articulación discursiva, (González Requena, 1988). La idea del panóptico de Foucault, y del Gran Hermano de Orson Welles, (Guigou, 2001), sigue cobrando sentido en la medida en que se sigue reproduciendo mecanismos de poder totalizantes para vigilar (Sierra, 2014).

La visualidad y la visibilidad surgen como elementos indispensables para la profundización social: “Visualidad como la estrategia de presentación a partir de la cual se puede hacer comprensible un horizonte de reflexión” (Bourriaud, 1999) es visualidad no en términos de lo que dispone a nuestra mirada sino lo que nos hace posible visualizar (Sierra, 2014). Y visibilidad:

El hecho de que la prioridad sea de la red, y no de los individuos, implica la posibilidad de disimularse en ella, de desaparecer en el espacio impalpable de lo Virtual, y entonces, de no ser ya localizable en ninguna parte, lo cual resuelve

todos los problemas de la identidad, sin contar los de alteridad (Barbero, 2008, pp. 76-77).

El concepto visibilidad agente permite reconocer los cambios actuales de la mirada con lo que se busca revelar que la imagen representación de identidad, está formada por dos elementos: la imagen que la constituye y la visibilidad que agencia. En el contexto actual mediado por las TICs, la simulación, la realidad virtual, la realidad aumentada; se construyen nuevos vínculos con lo visible, el ser humano entra en dinámicas que a través de la percepción afectan todos los niveles de la vida, ya que las imágenes-representación observadas no son representación de lo real en el orden de lo que se entendía por *lo real*. Señala Renaud (1990) que “La imagen, objeto óptico de la mirada se convierte en imagerie, praxis operativa de una visibilidad agente”. Esta imagen-representación más allá de ser reflejo, es *link* que posibilita la llegada a otros mundos de conocimiento y a la construcción de redes socioculturales, esto en un contexto que podría ser el de modernidad líquida, Bauman (2004) ó según la interpretación que se asuma, la era del vacío, Lipovetsky (2000), en el que se produce un cambio en las prácticas habituales desequilibrando los soportes culturales establecidos históricamente y que entran en un estado de cambio constante. Merleau Ponty (1975) propone que para entender lo visible es necesario la validación de “la invisibilidad” como fundamental en la comprensión de lo visto, por lo que:

Toda percepción está subordinada a un horizonte soberano, y por tanto excede a la propia experiencia de lo percibido al presentarse como una abertura a la “cosa misma”, su posterior centramiento intraontológico en la “visión” remite a la profundidad secreta e inagotable de todo “visible” que designa como “invisible” (Carbó, 2011).

Tanto Merleau Ponty como Aumont en sus discursos relacionan la percepción, de hecho, es imposible hablar de visibilidad sin remitirnos a la percepción y al sujeto eje de la misma. Aumont curiosamente titula un pequeño capítulo en su libro *La Imagen*: “El espectador construye la imagen, la imagen construye al espectador” y lo inicia comentando las tradicionales funciones de la imagen propuestas por Gombrich (1983), pero deteniéndose con mayor precisión en la de reconocimiento y en la de memorización. Básicamente la primera atiende a la identificación de la cosa vista en la imagen y al placer que esto causa y la segunda a la capacidad para ser recordada atendiendo a ciertos códigos que portan saberes específicos. Para hacer evidentes estas dos funciones necesariamente hay que olvidar completamente la noción de *mirada inocente* ya rebatida hace bastante años por el mismo Gombrich. Curiosamente parecería que Aumont está hablando de signos identificadores, pues básicamente estas funciones los convierten en lo que son.

El enfoque cognitivo de la imagen aclara ciertas funciones del signo de la identidad, pues además de la imagen, su productor entra a interactuar con los modelos de pensamiento del espectador, lo que implica de una u otra manera una enseñanza de ciertos códigos. Los antecedentes de este enfoque alrededor de la imagen, nos vienen desde Arnheim (1985), pero es Bruner (1984), quien demostró la influencia de la cognición y la motivación en la percepción a través de la observación de varias pruebas con niños, con las que pudo

determinar que “la percepción se asienta pues sobre la formulación de hipótesis y sobre la toma de decisiones, influyendo en ella las necesidades, valores y deseos del sujeto” (Oyarbide, 2004).

La agencia (Bourdieu, 2006; López & Enrique, 2004), se remite directamente a la capacidad del sujeto para interactuar en libertad. Comprende las estructuras sociales en las que está inmerso y toma decisiones racionales sobre su vida cuyo resultado determina su acción política en el mundo como un actor social. Para Aristóteles (1995), la agencia se refiere a una potencia de/para actuar, remite a lo posible. La posibilidad de ser de muchas maneras. Adjudicarle a la imagen la categoría de agente sugiere pensarla como dispositivo capaz de agenciamiento, tal cual lo describen Deleuze y Guattari, como un acto indirecto de un marco social organizativo.

Finalmente, la visibilidad agente es convergencia, pues se traslada lo que constituye la acción del sujeto a la acción misma de la imagen, es decir de la imagen a la agencia y de la agencia a la acción del sujeto que ejerce un verdadero efecto sobre la realidad que ya no es individual, del sujeto único sino es una posibilidad compartida por todos los sujetos o toda la colectividad que sugiere sentido de pertenencia con el signo de la identidad propuesto. De este modo la agencia de la visibilidad es la mediación misma entre el sujeto social y su representación. Provocar, generar esta agencia, esta dinamización de lo visible implica poder y desemboca en la acción.

### **Imaginarios y representaciones**

La representación, concepto híbrido de composición polimorfa, integra en sí conceptos de distinta naturaleza, procesos cognitivos, intersecciones sociales, factores afectivos, sistemas de valores, creencias, actitudes, etc. (Ibañez, 1988); permite reconstruir, repensar y rehacer a modo propio y concreto algo (Moscovici, 1992); es distinta al objeto mismo a pesar de que se desarrolla a partir de él.

Según Abric (2001) y Moscovici (1984), las representaciones siempre son sociales, colectivas. “Todas, siempre, explican hechos y justifican interpretaciones, emociones y comportamientos desde un horizonte compartido” (Páez, 1991). Son a la vez producto y proceso de una actividad mental por la que un individuo o un grupo reconstituye la realidad que enfrenta y le atribuye una significación específica. Son construcciones complejas formuladas e interpretadas por sujetos sociales en un espacio tiempo al que pertenecen. Dependen de las constricciones y habilitaciones propias del contexto mediato e inmediato: naturaleza, finalidad, ideología, dinámica social, lugar del individuo en el grupo, etc. Y rigen las acciones de los individuos, pues determinan comportamientos y prácticas. “La significación de una representación social está entrelazada, anclada siempre en significaciones más generales que intervienen en las relaciones simbólicas propias al campo social dado” (Doise, 1992, p. 189).

La categoría imaginarios ha sido desarrollada por Silva (2013) con base en el psicoanálisis (Freud, Lacan, 1966); los estudios sobre cine (Metz, 1979); la filosofía y la sociología (Castoriadis, 1982). El imaginario “se experimenta como una serie de verdades profundas de los seres humanos así estas no correspondan a hechos comprobables empíricamente”. “La construcción de los imaginarios no corresponde a una cuestión caprichosa. Obedece

al seguimiento de reglas, representaciones, formaciones discursivas y sociales profundas, de honda manifestación cultural”. La relación de los imaginarios con los juegos simbólicos significa “que el ver está reglamentado socialmente, que no vemos con los ojos propiamente, que los imaginarios nutren las visiones, y por ello las operaciones visuales y cognitivas de la ciudad operan bajo formas recónditas que afectan su percepción”. A partir de estas premisas, Silva propone que un estudio de los imaginarios debe recorrer tres registros: la marca psíquica, la construcción social de la realidad, y el modo que permite la expresión material por alguna técnica. En este sentido y atendiendo a sus postulados cabría preguntarse ¿qué significa pertenecer a un país, cuál es el sentido de reconocerse en lo visible de una Marca País, cuando la identidad precisamente puede encontrarse en lo invisible? Es el paso de la identidad en estado fijo, consolidado y por tanto acabado, a una identidad dinámica

Como expresión societal de un proceso que incorpora relaciones sociales activas; o sea, como la representación que los actores sociales imaginan, elaboran, construyen acerca de sí mismos y de los demás en una fase o momento particular de su existencia. La identidad se aprecia entonces como la auto/representación generada por los actores sociales en el tiempo y en el mundo de vida que los engloba (Aceves, 2001, p. 12).

O como lo enuncia Armando Silva, (2014), un “vamos siendo”.

## Conclusiones

La construcción de lo que somos, usualmente responde a nociones de identidad importadas, formadas en otros contextos y la mayoría de estas nociones no son asimiladas, o no lo hacen adecuadamente, por lo que su interpretación sucumbe a estereotipos.

La condición de ser dominador o dependiente deviene en gran parte de la lectura de su representación en un marco político. El papel de los nuevos medios y las tecnologías de la información y la comunicación tienen un papel preponderante en esta lectura, pues suponen estrategias indirectas, amables y exentas de conflicto, por lo que los mensajes emitidos fluyen con facilidad, consolidando imágenes y mensajes relevantes para el mantenimiento del sistema y la construcción de la imagen del país que se quiere fijar en el imaginario social.

La representación de lo que somos está en la historia de la nación, del territorio, de los conflictos característicos y emblemáticos propios y del registro sensible de esas complejidades, sin embargo en el diseño de estrategias de visibilización mediadas por la imagen visual, estas parecen ser ocultadas o anuladas.

La agenda global incita al olvido del marco histórico propio y emblemático de cada sociedad e invita al sistema dominante local a dar verosimilitud a nuevas identidades. Estas dinámicas inciden en la producción de representaciones de nuevas identidades transnacionales que responden a perspectivas e intereses políticos de los países centrales, más que a problemáticas de orden local. Las nuevas identidades políticas transnacionales transportan una normativa global que se vuelve predominante, por lo que terminan sobresaliendo,

incluso substituyendo a las formas tradicionales de alteridad con sus culturas asociadas. La globalización reduce las formas de ser diversos.

La imagen representación de la identidad es una tarea intelectual controlada por unos códigos, parámetros y esquemas culturales dominantes que obedecen a una política determinada que puede ser identificada. Esta imagen es parte y agente del proceso cultural, político y económico de una sociedad.

Entonces, la marca Colombia actual presenta una imagen del país fragmentada, contradictoria y medianamente representativa. Esta y otras formas visuales de representar el país desde la institucionalidad parecen ser el resultado de estrategias políticas y económicas que responden a intereses particulares. Ante este panorama la hipótesis o supuesto, es que el país está sometido a imposiciones de identidad que redundan en una falsa idea de lo que somos encontrándose desmarcado, sin embargo no se desconoce la existencia de dinámicas de reconocimiento, resistencias y proyecciones de reconstrucción social surgidas en el marco de lo local desde las que se proyecta otra imagen del país más coherente. Ambas formas de representar la identidad son susceptibles de ser analizadas, jerarquizadas, escaladas y potenciadas en el marco de los estudios sociales para contribuir a la identificación y categorización de la diversidad de posturas desde las que socialmente se reconoce y se da credibilidad a una identidad local y a la identidad del país, determinar el impacto de la imagen visual material en los imaginarios y la representación identitaria y aportar a la reflexión sobre la agencia de la imagen en contextos sociales.

## Notas

1. Se refiere a la “imagen material visual”, que desde el enfoque semiótico de la imagen visual corresponde a entender unas propuestas de percepción visual consideradas como representación (qualia, contornos de oclusión, ejes, marcas), destinadas a la configuración de una forma, para su valoración por el perceptor, para hacer posible su identificación, reconocimiento e interpretación en interrelación con semiosis sociales (Juan Magariños de Morentin, 2001).

2. La categoría agencia se refiere a la capacidad del sujeto para interactuar en libertad, comprende las estructuras sociales en las que está inmerso y desde las que toma decisiones racionales sobre su vida cuyo resultado determina su acción política en el mundo como un actor social, también implica la potencia de/para actuar (Ver Bordieu, 1987 y Aristóteles acerca de la potencia y el acto). Se otorga a la imagen la categoría de sujeto en relación directa a su capacidad para transmitir significados en una semiótica diferente a la semiótica del texto.

3. Ser colombiano, ser parte esencial del país y ser coherente con ello en términos de participación, potenciación del territorio, transformación y percepción de futuro. Sentirse incluido, tener conciencia de pertenencia. Formas identitarias que corresponden con la colombianidad, noción que parece constituirse más en un acto de fe como se enuncia en el cuento de Borges, que en una consecuencia íntima entre el ser y la historia que alimenta esta conciencia (Oscar Collazos, 12/11/1980), en Revista Semana.

4. Semióticas visuales: plástica, figurativa y conceptual (Juan Magariños de Morentin, 2001).

5. Se presumen diferentes acercamientos a las identidades y a su formación desde los condicionamientos y procesos mediante los cuales los sujetos y los grupos crean el “yo”, el “Nosotros” y “el ellos” que partes de visiones hegemónicas, de resistencias o simplemente de: 1) La marca país Colombia y algunas marcas “made in”; 2) Las narrativas mediáticas que proponen nexos entre narración, comunicación e identidad: las novelas, series, bloggers, esferas públicas periféricas (Sola Morales, 2013). Hacia una tipología de narrativas mediáticas identitarias. *Sphera Pública*, (2), 13, 30-48.; 3) Arte, diseño, comunicación, reparación simbólica justicia transicional: hacer memoria, recuperar la esperanza o defender los intereses comunes. El arte como mecanismo de apoyo para la justicia transicional en Colombia y la recuperación de la identidad; y 4. Patrimonio e identidad cultural: que se identifican en las relaciones que existen entre mercado, consumo y patrimonialización cultural que influyen en los discursos de identidad nacional (Sanín Santamaría, J. D. (2010). *Made in Colombia. La construcción de la colombianidad a través del mercado. Revista Colombiana de Antropología*, 46(1)).
6. Los imaginarios y las representaciones se producen en un flujo continuo que cambia de dirección constantemente, produciéndose una estrecha relación de reciprocidad o de contradicción entre los mismos en una dinámica natural.
7. Future Brand, empresa consultora de marca a nivel mundial. Cuya misión es: “ser la consultora creativa líder mundial para una experiencia de marca de futuro. Esto es lo que nos ayuda a enfocar nuestros esfuerzos y ser el mejor socio posible para nuestros clientes al servicio de la creación de un futuro más positivo”.
8. Consulta web: <http://www.achijirawaa.co>
9. Entrevista a Armando Silva, consultada en Mujica, [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl), 2005.
10. Red Dircom Iberoamericana es un proyecto red que extrapola en América Latina lo que en Europa había logrado las empresas, Instituciones y Organizaciones, necesitadas de una nueva concepción directiva esencialmente estratégica e integradora para la era de las telecomunicaciones, la economía de la Información y la sociedad del conocimiento. Necesitábamos una nueva visión holística, transversal y a la vez sistémica, surgida de la revolución cibernética que a mitad del siglo XX venía a superar los viejos modelos del pasado. La semilla ibérica en América Latina, la lengua y la cultura compartidas tenían que llevar a la comunidad hispano hablante, el neohumanismo europeo en la gestión y la eficacia de las empresas, que contrasta con el modelo capitalista fundamentalista de Wall Street que ya vemos a donde nos ha llevado, y con la robotización nipona de las personas en un sistema entre capitalismo y comunismo, ambos fracasados. <http://www.reddircom.org/proyecto.php>
11. La Agencia de Informaciones de USA provee una definición amplia desde la Diplomacia Pública: “La influencia de las actitudes públicas en la formación y ejecución de la política exterior. Comprende dimensiones de las relaciones internacionales, más allá de otros países; la interacción de grupos privados de interés con sus pares en otros países; el reporte de los asuntos internacionales y su impacto en la política exterior; la comunicación entre aquellos cuya labor es la comunicación, como es el caso de los diplomáticos y corresponsales extranjeros; y los procesos de comunicación intercultural” (Anholt, 2007).
12. Motta retoma el estudio de Claudio Varini realizado en 1994: Una ruta de acercamiento al espacio y la arquitectura de los indígenas Embera y Waunana. En Reportes de Investigación No. 4 PUJ, Bogotá.

## Referencias bibliográficas

- Abric, J.-C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán, 227 pp.
- Aceves Lozano, J. E. (2001). Experiencia biográfica y acción colectiva en identidades emergentes. *Espiral*, 7(20).
- Agcher, O., & Mielke, J. C. (1994). *El mundo como proyecto*. G. Gili.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?: seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino*. Editorial Anagrama.
- Anholt, S. (2007). *Competitive identity. The new brand management for nations, cities and regions*. London: Palgrave Macmillan.
- Arnheim, R., & Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual* (No. 159.93). Paidós.
- Arnheim, R. (1998). *El poder del centro*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Aumont, J. (1990). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Bhabha, H. K. (1995). *Cultural diversity and cultural differences*. na.
- Arfuch, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada. *Educación: políticas y pedagogías de la imagen*, 75-84.
- Balandier, G. (1992). *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona. Paidós.
- Bertorello, A. (2005). Semiosfera y Mundo: ensayo sobre un posible diálogo entre Lotman y Heidegger. *la Revista LSD: Lenguaje, Sujeto y Discurso*, 15-19.
- Bourdieu, P. (2006). La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región (Análisis).
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Akal. Consultado en: <https://es.scribd.com/document/333172459/BREA-Jose-Luis-Estudios-Visuales-Epistemologia-de-la-Visualidad-pdf>.
- Bruner, J. S., & Linaza, J. L. (1984). *Acción, pensamiento y lenguaje* (Vol. 1). Madrid: Alianza.
- Castells, M. (1997). La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. 2 el poder de la identidad. 441 2 1 CIC-UCAB/0392 20040218 GR.
- Castells, M. (1998). Espacios públicos en la sociedad informacional. *Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern*.
- Castells, M. (1998). Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, 2, 27-90.
- Castoriadis, C. (1986). *Los dominios del hombre*. Barcelona, España: Gedisa.
- Chavez, N. (2001). *El oficio de diseñar: propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona, Gustavo Gili SA.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos* (Vol. 1). Universidad De Medellín.
- Dinnie, K. (2008). *Nation branding. concepts, issues, practice*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Echeverri, L. M., & Rosker, E. (2011). Diferencias en la construcción de marca país: Canadá y Colombia. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, (33).
- Echeverri, L. M., & Trujillo, L. (2014). *Marca País Experiencias en América Latina y la realidad en Colombia*. Colegio de Estudios Superiores de Administración, CESA.

- Echeverri, L. M., Estay-Niculcar, C. A., & Rosker, E. (2012). *Estrategias y experiencias en la construcción de marca país en América del sur. Estudios y perspectivas en turismo*, 21(2), 288-305.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50(3), 3-20.
- Frascara, J. (1997). *Diseño gráfico para la gente-Comunicación de masas y cambio social*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Heller, E. (2004). Psicología del color. España: Gustavo Gili. Losada, Ed.(1975). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Argentina.
- Gobe, M. (2010). *Emotional Branding*, Revised Edition: The New Paradigm for Connecting Brands to People. Random House Digital, Inc.
- Gombrich, E. H., Hochberg, J., & Black, M. (1983). *Arte, percepción y realidad*. Paidós.
- González Solas, J. (2004). La identidad visual. *Área abierta*, (8), Not-available.
- Govers, R., & Go, F. (2009). *Place branding: Glocal, virtual and physical identities, constructed, imagined and experienced*. Springer. Palgrave, US.
- Guigou, L. N. (2001). El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la Antropología Visual. *Diverso Revista de Antropología Social*, 4, 123-134.
- Haesbaert, R., & Canossa, M. (2011). *El mito de la desterritorialización: del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*. Mexico: Siglo XXI.
- Hall, S. (2010). Etnicidad: identidad y diferencia. *Sin garantía. Trayectorias y problemáticas en los*.
- Henao Castro, A. F., & Rodríguez Sánchez, N. (2006). "Sobre el Concepto de Estado: El debate contemporáneo" (On the Concept of the State: The Current Debate).
- Hobsbawm, E. J. (1993). Identidad. Conferencia inaugural del congreso "Los Nacionalismos en Europa: Pasado y Presente". Santiago de Compostela, 27-29 de septiembre de 1993.
- Hobsbawm, E. J. (1994). Identidad.
- Ibáñez Angulo, M. (2008). *De la identidad nacional a la ciudadanía transnacional: procesos migratorios y espacios transnacionales*. En línea. Consultado el 02/05/09. Disponible en: <http://docsgedime.files.wordpress.com/2008/02/monicaibanez.pdf>
- Maya Gallego, M. (2007). *Las fronteras socio-culturales y la cuestión de la identidad del territorio*. Revista electrónica de Humanidades y Cs. Sociales del Departamento de Humanidades de la U. Tecnológica Metropolitana, (UTEM), Stgo, Chile. Recuperado de [http://www.utem.cl/thelos/articulo\\_n2\\_01.htm](http://www.utem.cl/thelos/articulo_n2_01.htm)
- Jodelet, D. (2000). Representaciones sociales: contribución a un saber sociocultural sin fronteras. *Develando la cultura. Estudios en representaciones sociales*. México, DF: UNAM, 7-30.
- Klein, N. (2013). *No Logo. El poder de las Marcas*. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1974). *Seminario 22. "R.S.I."* México D.F., México: Siglo XXI.
- Ledesma, M. (2010). *El giro icónico*. In Ponencia presentada en el Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento. "La traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario".
- Lipovetsky, G. (2000). *Era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- López, E., & Enrique, J. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, (5).
- Magariños De Morentin, J. (2001). La (s) semiótica (s) de la imagen visual. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 295-320.

- Margolin, V. (2012). *Las políticas de lo artificial: ensayos y estudios sobre diseño*. DR Editorial Designio.
- Margolin, V. (2015). Un “modelo social” de diseño: cuestiones de práctica e Investigación. *Revista Kepes*, 61-71.
- Martín Barbero, J. (1999). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá.
- Melissen, J. (2005). *The New Public Diplomacy. Soft Power in International Relations*. Palgrave Macmillan.
- Merleau-Ponty, M., & Cabanes, J. (1975). *Fenomenología de la percepción* (p. 475). Península.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver. *Estudios visuales*.
- Moreno, J. D., & Moons, T. (2002). Representaciones sociales, identidad y cambio [Social representations, identity and change]. *Redes*, 10, 51-69.
- Moscovici, S. (1982). The coming era of representations. In *Cognitive analysis of social behavior* (pp. 115-150). Springer Netherlands.
- Moscovici, S. (1984). “The phenomenon of social representations”. En Farr, R. M. y Moscovici, S., comps. *Social representations*. Cambridge, University Press.
- Motta González, N. (2014). Territorios e identidades. *Historia y Espacio*, 2(26), 91-109.
- Muñoz, G. (2006). *La comunicación en los mundos de vida juveniles: hacia una ciudadanía comunicativa*. Tesis CINDE, Universidad de Manizales.
- Nancy, J. L. (2006). *La imagen: mimesis & methexis*. Escritura e imagen, 2, 7-22.
- Nancy, J. L. (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Nye, J. (2004). *Soft power. The means to success in world politics*. New York. Public Affairs.
- Ochoa, C. G., & Maya, R. T. (2012). *Diseño y consumo en la sociedad contemporánea*. Designio.
- Olins, W. (2002). Branding the nation: the historical context, en Morgan, N. et al., *Destination Branding: Creating the unique destination proposition*. Oxford: Butterworth-Heinemann, pp. 17-25.
- Oyarbide, M. A. (2004). Jerome Seymour Bruner: de la percepción al lenguaje. *Revista Iberoamericana de Educación* (ISSN: 1681-5653).
- Páez, D. (1991). “Los jóvenes y el consumo de alcohol. Un estudio sobre representaciones sociales”. Univ. del País Vasco. Departamento de Psicología Social y Metodología.
- Moreno, J. D., & Moons, T. (2002). Representaciones sociales, identidad y cambio [Social representations, identity and change]. *Redes*, 10, 51-69.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social*. *Ciencia, Tecnología, Sociedad/Dirig. por Luis A. Fernández-Galiano*.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.
- Quijano, A. (2010). *América Latina: hacia un nuevo sentido histórico*. *Suma Kawsay/Buen Vivir y cambios civilizatorios*, 2da. Ed., Coord. Irene León, FEDAEPS, Quito, 201, P. 55-71.
- Requena, J. (1988). El discurso televisivo. *Espectáculo de la posmodernidad*. *Espanha: Cátedra*.
- Renaud, A. (1990). *Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo Imaginario*. En Videoculturas de fin de siglo, Signo e Imagen. Madrid, España: Cátedra.
- Reyes, Z., & Giovanna, D. (2008). Nación, identidad y ciudadanía: del ejercicio de inclusión al de exclusión. *CS*, (2), 165-180.

- Robertson, R., & Pineda, M. (1998). Identidad nacional y globalización: falacias contemporáneas. *Revista Mexicana de Sociología*, 3-19.
- Sassen, S. (2001). ¿Perdiendo el control?: la soberanía en la era de la globalización.
- Sierra Chaves, S., Pérez García, A., Rodríguez Torres, L., & Mojica Arias, J. U. A. N. (2014). La imagen como pensamiento.
- Silva, A. (2004). *Imaginarios urbanos: hacia la construcción de un urbanismo ciudadano*. Metodología. Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, A. (2012). *Imaginarios urbanos*. Tercer Mundo Editores.
- Silva, A. (2014). *Imaginarios, el asombro social*. U. Externado de Colombia.
- Solas, J. G. (2012). El espacio público como lugar político del diseño y del arte. *Arte y Ciudad*, (2), 5-16.
- Van Ham, P. (2005). *Branding European power*. *Journal of Place Branding* 1 (2). 122-126.
- Van Ham, P. (2008). *Place branding. The state of the art*. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616, 126-149.
- Varini, C. (1994). Hábitat arquitectura y entorno de los embera y waunana. *Geografía Humana de Colombia, variación biológica y cultural en Colombia*, 1.
- Vicente, A., & Moreno, M. T. (2009). *Identidad nacional: planteamiento y evaluación de un modelo estructural*. *Revista Obets*, (3), 19-30.
- Wang, J. (2005). Localising public diplomacy. The role of sub-national actors in nation branding. *Place Branding*, 2. 53-67.

---

**Abstract:** The image-representation, socially accepted and without further mediation, as symbol of recognition of the real world, has a sign of visual identity that unfolds in multiple aspects and capabilities: identifies, differences, protects interests, interact socially and is speech of interests and different strategies. Taken as a substitute for reality, the brand is one of the images articulated with greater coverage in the contemporaneity, it comprises in addition to commercial entities, territories and subjects.

**Keywords:** Image - representation- diversity - alterity - identity

**Resumo:** A representação da imagem, socialmente aceita e sem posterior mediação, como símbolo de reconhecimento do mundo real, tem na marca ou logotipo um sinal de identidade visual que se desdobra em múltiplos aspectos e capacidades: identifica, diferencia, protege interesses, interage socialmente e é um discurso que interessa e estratégias subjacentes de natureza diferente. Assumindo como um substituto para a realidade, a marca é uma das imagens articuladas com maior abrangência na contemporaneidade, inclui também entidades comerciais, os territórios, os sujeitos, sua identidade e suas ações por meio de homogeneizações no marco do sistema capitalista, tornando-se fortes ferramentas de poder. Atualmente este sinal é figuração, reificação; talvez mais complexo, porque mediado pelas tecnologias da imagem, não substitui uma realidade, simula-o, antecipa-o mesmo da sua inexistência, dando origem a formas inovadoras de dominação simbólica que tendem à diversidade, acentuando a negação da “alteridade”. Nesta relação com o ter-

ritório, o mercado e suas marcas, o indivíduo fim de s. XX e s iniciais XXI, construiu novas relações com o visível que moldam novas formas de identidade e tornam possível tanto a submissão quanto a emergência de resistências.

**Palavras chave:** Imagem - representação - diversidade - alteridade - identidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## Marca M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock.* Los hilos y matices que se repiten en la obra del director Vanessa Brasil Campos Rodriguez \*

---

**Resumen:** Este ensayo reúne la producción filmica de Alfred Hitchenscock con otras obras estéticas a partir de una lectura interdisciplinaria.

**Palabras clave:** Hitchenscock - estética - tejido textual - lectura.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 94]

---

(\*) Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco, España. Profesora titular de UNIFACS, Universidad de Salvador, Bahía, Brasil.

“Ustedes llaman a este hombre ‘Hitch’, nosotros le decimos ‘Monsieur Hitchcock’. Ustedes lo respetan porque filma escenas de amor como escenas de crimen. Nosotros lo respetamos porque filma escenas de crimen como si fueran escenas de amor”.  
François Truffaut

Este ensayo surge de la percepción de que los filmes del gran maestro del suspense, Alfred Hitchcock, poseen algunos elementos que se repiten y dialogan entre si y con otras obras estéticas y, por ello, despertaron mi atención y me han convocado para una lectura más profunda. El estudio abarca la semiótica narrativa en interfaz con el psicoanálisis, la antropología y la cultura. Señalamos las resonancias formales, estéticas y estructurales entre las obras estudiadas. En este texto, propongo iniciar el trayecto a partir de la letra “M”, como la inicial que se inscribe en distintos elementos presentes en los filmes del director, tanto en la estructura, como en la forma, en los nombres de las protagonistas y de ciertos lugares, y en el motivo principal de su obra: *murder*, el asesinato. “M” es, otrosí, la letra inicial de *movie* (film, película), de movimiento, de mujer y de madre, elementos significativos de la escritura hitchcockiana.

A continuación, mostraremos otros elementos estilísticos y estructurales que se repiten en las obras del periodo hollywoodiano del director: la espiral, el abismo, los ojos y la conexión profunda de la estética de sus filmes con la pintura de Edward Hopper. Estos elementos que iremos señalando van a conformar la tesis, –los nudos y los hilos– que, creemos, tejen su escritura, su texto, construyendo su obra filmica.

Nuestra metodología de análisis del discurso se define como “lectura”. En el modelo de lectura que propone González Requena (1995, 1996), titulado “Teoría del Texto”, el analista comienza su trabajo penetrando a través de los significantes del texto (pictórico, fílmico, etc.). Partimos de los significantes en busca de los significados en sus múltiples encadenamientos. De este modo entramos en contacto con ciertos elementos fuertes que, al entrecruzarse, definen el tejido textual, la textura. La lectura posibilita una experiencia de encuentro con una red simbólica porque está tejida con símbolos que resuenan en el sujeto, en el único sujeto posible: el que está delante del texto, el que lo lee y el que lo escribe. Y lo que emerge es el sujeto del deseo, sujeto del inconsciente.

La antropología visual propone no solamente mirar las imágenes, sino también percibir el carácter cultural, implícito o subjetivo, y, de esa manera, leerlas como textos. Según Samain (2011), se debe considerar la relevancia y la posibilidad de constitución de un diálogo entre áreas afines, como el arte, la antropología y las imágenes, para que haya un entendimiento de cultura. Para el autor “es urgente recolocar el arte en el epicentro de la existencia humana, es decir, en el centro de la cultura, de todas las culturas” (Samain, 2011, p. 31).

El psicoanálisis nos da el soporte necesario para abordar una teoría del lenguaje en relación directa con la constitución de la subjetividad humana. La semiótica narrativa nos permitirá una formalización del análisis que trataremos de trascender a una teoría del relato. Calabrese (1997, p. 37) dibuja una función específica para la semiótica aplicada al campo del arte, como la pintura figurativa. El autor esclarece que disciplinas más abstractas como la semiótica “tienen la posibilidad de analizar objetos figurativos como objetos teóricos, dotados de medios metalingüísticos propios y específicos”.

Calabrese (1997, p. 40) muestra la importancia de la intertextualidad en la lectura de obras de arte: “exactamente aquella de la referencia a textos que no están expresos en la propia materia de la expresión del texto inicial”. El autor explica que *intertexto* es un conjunto de propiedades más o menos genéricas de otros textos evocados por la obra, admitiéndose que esas propiedades corresponden a textos de cualquier tipo. De esta forma, un cuadro puede remitir a una película o a una obra literaria. O viceversa.

Nos basamos también aquí en esta investigación en una de las máximas del historiador de arte Warburg en la que afirma que las obras de arte son las “vías de acceso para la comprensión de ciertas sutilezas de la cultura” (Teixeira, 2010, p. 139). Warburg utilizó las varias posibilidades del estudio de la imagen para comprobar su tesis: que existen elementos en las representaciones icónicas que sobreviven al tiempo y que consiguen permanecer presentes en diversos periodos de la historia.

Lo que nos convoca es el diálogo que el texto fílmico establece con el lector-espectador, es decir, llevar a cabo un recorrido penetrando por los hilos que tejen dicha tesitura. O, en palabras de Lacan: “Lo que tenemos delante es una obra. Vamos a intentar separar las fibras con la ayuda de los aparatos que inventamos” (Lacan, 1986, p. 06).

## M de Hitchcock, el Maestro del suspense

M es la letra inicial de la palabra *Movie* (película), de *Movie Theater* (cine) de *Motion* (Movimiento). Para mí, Hitchcock es el director más genial de la historia del cine. Sus

filmes son verdaderas clases de cine, sus técnicas son osadas, su creación de suspense es magistral.

M es la letra de *Murder* (muerte violenta, asesinato, crimen). El suspense de Hitchcock marca un antes y un después en la historia del cine. El cineasta rompe con paradigmas, con los códigos del cine clásico y empieza a mostrar escenas de asesinato con elegancia, ingenio y sutileza. Pero, sobre todo, Hitchcock “filma escenas de crimen como si fueran escenas de amor”, como afirma Truffaut (Truffaut, Scott, 2004). Filma y muestra la violencia, sí, que es lo propio del choque de los cuerpos, pero sin trivializarla o vulgarizarla. Es decir, el cuidado con no banalizar el tema del asesinato, con no ser demasiado explícito o gráfico, sumado al tratamiento impecable de dirección, dota a sus películas del estatuto de obras maestras. Podemos ponerlas al lado de obras literarias de suspense con el calibre de aquellas nacidas de la pluma de Edgard Allan Poe o Sir Arthur Conan Doyle. Creo que ha logrado realizar, con su obra, el sueño de los asesinos en *Festín Diabólico* (*Rope*, 1948): ¡hacer del crimen una obra de arte!

Pues

[...] las más grandes obras de arte son las que devuelven con mayor precisión, con mayor rigor y exactitud, la lógica que da sentido al modo de representación al que pertenecen y a través del cual una época se piensa y se conforma (González Requena, presentación, en Casanova Varela, 2007, 8).

Sus películas *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963) marcan el comienzo del cine postclásico. Su ingenio anticipa, muchas veces, el cine contemporáneo al introducir nuevas técnicas en los filmes de suspense. ¿Cómo explicar que ni una sola gota de agua manche la lente de la cámara en *Psicosis* en un plano nadir de la ducha? Siempre por delante de su tiempo, Hitchcock filmó *La llamada fatal* (*Dial M for Murder*) en 3D, em 1953, para conseguir una mayor profundidad del escenario<sup>1</sup> y el resultado fue extraordinario.

La letra M es la inicial del personaje fundamental de varias obras del director: *Missus or Mistress* (esposa o amante). Es la M de *Mujer*. Y, por ello, comparece también como la inicial de sus grandes protagonistas: Marion Crane, de *Psicosis*; Marnie, de *Marnie, la ladrona*; Madeleine, de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958); Mrs. (madam, missus) Winter, la muchacha (Joan Fontaine no tiene nombre propio en la película *Rebeca*); Margot Wendice, de *Dial M for murder*, *Crimen Perfecto*; y Melanie, protagonista del film *Los Pájaros* (*The Birds*). Estas mujeres encarnan varias facetas de composición de los personajes femeninos: decididas, imaginarias, fantasmáticas, enigmáticas, amedrentadas, dóciles, fuertes o frágiles.

M es, sobre todo, la inicial de Madre (*mother*), un personaje poderoso, que se impone en la gran mayoría de los filmes del director en su etapa manierista<sup>2</sup> en Hollywood (después de 1940). La madre está presente aun cuando no se revela, como ocurre en *Psicosis* (1960). Ella domina, desde lo alto de la colina, la mansión de los Bates y el universo interior de su hijo.

## Marion vs. la Madre Bates

La Señora Bates, esta madre creada e incorporada en su hijo Norman, es el personaje dominante del filme. Marion Crane, la chica asesinada en la ducha del motel, es una víctima impotente delante de una madre voraz y predatora como una de las aves de rapiña que pueblan el escenario del *Bates Motel*. Lugar que no protege a sus huéspedes, pues fue convertido en armadilla mortífera para quien penetre y amenace la relación dual perfecta e imaginaria Norman-Señora (la Madre) Bates<sup>3</sup>.

En *Psicosis* (1960), el personaje Marion Crane (Janet Leigh), en un impulso, roba 40 mil dólares para saldar las deudas de su novio. Se convierte en una ladrona, no como la protagonista compulsiva de *Marnie, la Ladrona* (*Marnie*, 1964). Marion Crane hurta una única y definitiva vez. “A lo mejor, una sola vez es lo bastante”, afirma arrepentida para Norman Bates en la sala dos pájaros embalsamados. Marion solo deseaba casarse como revela en las escenas iniciales del film en su encuentro con Sam en un hotel barato de Phoenix. Ella comparece como la novia siempre a la espera del amante Sam (John Gavin) que es incapaz de asumirla. Esto la precipitará hacia un final trágico. Después del robo y la huida hacia *Fairvale*, el agua de la lluvia desvía a Marion hacia el *Bates Motel* y la obliga a detenerse en ese siniestro lugar. Se trata de un escenario apropiado para aprisionar y asesinar pequeños pájaros y a muchachas como Marion, desgarradas y desubicadas. Es significativo el pseudónimo con el que firma en el libro de registro del *Motel Bates: Marie Samuels*, revelando, con el apellido ficticio, su gran deseo de casarse con Sam, su endeudado novio. Marion es víctima de un Motel siempre vacío (“doce cuartos, doce plazas”). Fue asesinada bajo la ducha y su cuerpo fue depositado en las aguas sucias de un pantano cerca del motel. Un baño eterno para un sueño eterno. La muchacha es víctima de una “Madre” predatora, personalidad cultivada con esmero en la mente enfermiza de Norman Bates (Antony Perkins) su hijo matricida. Ella, la Madre siniestra, sintetiza, no solo en la escritura hitchcockiana, sino también en el ámbito de las representaciones artísticas de masas, “el reinado absoluto de una diosa loca que ha venido a ocupar, sin que nadie se diera cuenta, el lugar dejado vacante por el Dios patriarcal cuya proclamada muerte había inaugurado el siglo” (González Requena, presentación, en Casanova Varela, 2007, 25).

## Marnie y su Madre Meretriz

Marnie Edgard (Tippi Hendren), la protagonista de *Marnie, la ladrona* (1964), comparece en el inicio de la película como una mujer fuerte, decidida y manipuladora. La mujer hurta compulsivamente y cambia constantemente de identidad. ¿Quién es Marnie? ¿Quién es aquella que está por detrás de sus múltiples disfraces? La respuesta está en su infancia, en Marnie, la nenita, la niña asustada delante de una madre siniestra, una meretriz que recibía en su propia casa a los amantes marineros mientras una asustada chiquilla oía los lamentos (rumores o chillidos del goce) maternos del otro lado de la puerta.

Poco a poco el personaje se va revelando a los ojos del espectador como una figura impotente, fóbica que, ante cualquier aparición del color rojo sobre fondo blanco, se muestra víctima de pánico y adolece de una inmovilidad que la impide de cualquier acción. Ella

se ve obligada a casarse con Mark Rutland (Sean Connery), un empresario que ha quedado fascinado por la potencia enigmática de la mujer y su enfermedad. Pero la fobia por el color rojo la impide de disfrutar los placeres de la noche de nupcias en la que queda petrificada. A lo largo de la película, el problema de Marnie se va revelando tanto para el personaje, como para el propio espectador. Bernice Edgar (Louise Lathan), madre de Marnie, es la fuente de toda fobia de la muchacha. La niña siempre ha implorado el amor de su madre que solo tiene ojos para la hija de una vecina. Marnie se ve excluida y rechazada, hecho que queda evidente cuando busca consuelo en el regazo materno. Pero la siniestra madre niega constantemente el cariño que demanda su hija y rechaza cualquier suerte de aproximación. El regazo materno está frío y vacío, no es para ella. Siempre lo reservó para los demás: para los marineros o para la niña del otro lado de la calle. Es significativo el gesto repetitivo de Marnie sentada en el suelo intentando apoyar su cabeza en la pierna de su madre. Pero ella la desprecia.

El retorno a la casa materna en una noche de tormenta acaba por revelar la fuente del trauma reprimido. El rojo sobre fondo blanco ha traído a la superficie la sangre sobre el uniforme del marinero a quien ella, a los cinco años, asesina a golpes de atizador. Ha revivido la caída del hombre sobre el cuerpo de su madre, cuya pierna permanece, desde entonces, inutilizada para siempre. El bastón de la madre se transforma en un elemento castrador e inhibitor, ya que comparece para punir y castrar el deseo de la hija.

El horror al rojo es también el horror al sexo, al dolor del sexo y a sus entregas. La madre que, en su juventud, se ha sometido al sexo hasta sus últimas consecuencias, de alguna forma impide que la hija lo realice plenamente y le inculcó que los hombres son criaturas viles y los matrimonios, instituciones terribles. Por un lado, Marnie desarrolla una personalidad fóbica y, sin embargo, compulsiva, pues está siempre tramando planes para robar grandes sumas de los cofres de las empresas donde trabaja. Roba a los hombres a quienes anteriormente ha seducido.

## **Madres entre venenos, pájaros y miradas heladas**

Las madres, en buena parte de las películas de Hitchcock, en el período aquí estudiado, son mujeres poderosas y terribles. Madame Sebastian (Leopoldine Konstantin), la madre de Alexander Sebastian (Claude Rains), una mujer fuerte y dominadora, ayuda a concebir un plan para envenenar poco a poco Alicia (Ingrid Bergman) con arsénico en *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946). Otras madres de la filmografía de Hitchcock, por ejemplo, Lydia Brenner (Jessica Tandy), la madre del abogado Mitch Brenner (Rod Taylor) en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), es una mujer dominadora que impide la consumación de los lazos sexuales de su hijo. La escena final del film, cuando la protagonista Melanie Daniels (Tippi Hendren) está completamente herida y sumisa a su suegra, es un ejemplo que muestra el dominio de estas madres terribles en las tramas hitchcockianas. Estas madres estarían muy próximas de las diosas terribles y mortíferas, universo trabajado por González Requena. Son elementos que emergen cuando la figura paterna, que debería encarnar la ley, sucumbe. De sus fragmentos, nace una mujer todopoderosa, avasalladora, que impide el deseo del sujeto.

El universo hitchcockiano es un terreno fértil y propicio para la emergencia de mujeres-madres fálicas, castradoras y/o mortíferas. La Sra. Danvers, la gobernanta de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), tiene este estatuto de madre-fálica. La mujer aterroriza a la Sra. Winter, dominándola, subyugándola con los recuerdos de Rebeca (la anterior señora Winter), la mujer inolvidable. La fascinación que la imagen imaginaria de Rebeca ejerce en la película encuentra su mayor exponente en la figura de la Sra. Danvers. Su rostro de expresión helada y dura como la de un cadáver, siempre recordando a la que fuera la más perfecta de las mujeres, dejaba aterrorizada a la muchacha. La frialdad transmitida por la gobernanta llega al punto de contagiar a la protagonista, nunca llamada por su nombre, sino siempre por Mrs. Winter, *Sra. Invierno*. Sobre ello escribe Truffaut: “un rostro inmóvil y otro que lo aterroriza, la víctima y el verdugo en la misma imagen” (2004, p. 127). Hitchcock explica:

La Sra. Danvers casi no andaba, nunca se le veía desplazándose. Por ejemplo, cuando entraba en el cuarto de la protagonista, la muchacha oía un ruido y la Sra. Danvers ya estaba allí, de pie, sin moverse. Era un modo de mostrar la situación desde el punto de vista de la heroína: ella nunca sabía dónde estaba la Sra. Danvers y así era más aterrorizante; ver a la Sra. Danvers andando la habría humanizado (Hitchcock en Truffaut, Scott, 2004, p. 128).

La Sra. Danvers funciona como esta madre-siniestra, alguien que espía, acorralla, amedrenta y está siempre omnipresente. Es la figura materializada de Rebeca, su faz visible. Pero, ambas (Rebeca-Sra. Danvers) tienen un peso en escena mucho más potente que el de la protagonista, la Sra. Winter, la muchacha. González Requena la compara a la imagen de Carlota Valdés, de *Vértigo* (*Vertigo*): “figuras delgadas, estiradas y ásperas, ambas de desconfiada, fría y dura mirada”. (González Requena, Presentación, en Casanova Varela, 2007, p. 10).

La protagonista interpretada por Joan Fontaine es alguien que nunca tendrá un nombre propio en el filme, será siempre Mrs. Winter. Su marido, Maxim, como el nombre propio indica, es, para la mujer, lo máximo, y ella, lo mínimo. Minimalismo presente incluso en sus ropas simples, trajes sin cualquier detalle que la haga sobresalirse sobre las demás. El bello vestido de gala que copia del cuadro enorme de la pared no agrada a su esposo, que la rechaza en plena fiesta. En España, una chaquetita de punto que solía vestir la muchacha del film se hizo famosa y pasó a denominarse *rebeca*. Es significativo que la prenda no lleva su nombre, sino el de la protagonista invisible. El personaje está siempre oprimido por la imagen de la inolvidable Rebeca, por la mansión Manderley, por la obsesión de la Sra. Danvers y por la distancia de su marido.

Otra madre que comparece con estatuto de dominadora es la Sra. Thornhill, personaje de la película *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959). Su aspecto siniestro no es tan evidente como el de la Sra. Danvers de *Rebeca*, de la madre meretriz de *Marnie*, o de la Sra. Bates de *Psicosis*, pero su presencia angustiante sobre el hijo se torna densa a partir del arranque de la película, tanto así que el protagonista la denomina *perro sabueso*. Como bien describe Casanova “Y sin embargo, detrás de ese acelerado arranque del film late una cita esencial, aquélla que habrá de concentrar todo el interés de Thornhill: la cita con su madre –que es también una cita con la locura” (Casanova Varela, 2007, p. 50).

La confusión inicial del film con el cambio de identidad tiene origen en esta cita con la madre, una cita que lo absorbe a punto de equivocarse de manera irremediable. Preocupado en enviar un telegrama a su madre, Thornhill levanta la mano para llamar al botones, al mismo tiempo en que se oye por la megafonía el nombre de George Kaplan. Él comparece como Kaplan y, a partir de entonces, tendrá otra identidad: “un signo, un significante relacionado con la madre, provoca por tanto un desvarío: desde ese momento Roger se encontrará metido en una delirante historia en la que incluso se queda sin identidad” (Martin Arias, 1998, p. 15). Y su madre se convertirá en fantasma, en el fantasma de Roger: “Ella es, pues, el centro de atención de Thornhill, su figura lo domina todo, y es por tanto hacia esa figura hacia donde él dirige su deseo” (Casanova Varela, 2007, p. 96).

Por otra parte, en oposición a esta miríada de madres fuertes, los universos hitchcockianos son habitados por personajes masculinos débiles, pusilánimes, que no asumen gestos heroicos cuando para ellos son convocados. En *Psicosis*, Sam Loomis (John Gavin) no protege a Marion y no es capaz de pagar sus propias deudas. Esta relación que no se resuelve precipita a Marion a un viaje hacia su trágico destino final. Ni siquiera cuando la muchacha desaparece, el hombre es capaz de asumir una postura heroica. Es Lila Crane (Vera Miles) quién desvendará el crimen como una verdadera detective. Es ella quien va a solucionar todo el misterio, examinando, habitación por habitación, la mansión de los Bates hasta su encuentro con el esqueleto en el sótano.

## M de Madeleine, la Mujer fantasma

Madeleine, la protagonista de *Vértigo*, es un personaje de una potencia avasalladora en la obra hitchcockiana. En ese filme el manierismo adquiere su punto máximo, casi bordeando lo sublime. El relato filmico está construido en torno a un personaje imaginario que se desdobra en otros personajes, como las capas de una cebolla, o puertas que se abren a otras puertas en un infinito juego de espejos. Madeleine merece un lugar especial en este estudio. Ya, a partir de los títulos de crédito, el espectador se ve hipnotizado por una mirada que le atrapa. La cámara penetra en el interior de un ojo femenino y se zambulle en su pupila. El personaje y su enigmático poder de seducción ya están inscritos en estas imágenes iniciales del film. No se trata del cuerpo de una mujer cualquiera, sino del cuerpo de “La Mujer Ideal”: absoluto, perfecto, siempre distante, intangible.

Madeleine aparece primero como la esposa de Elster (Tom Helmore), un viejo amigo de Scottie Ferguson, Johnny O (James Stewart), un detective que padece de acrofobia. Elster le pide a Scottie que vigile y siga a su esposa que él afirma que está obcecada por la imagen de la abuela Carlota Valdés, una legendaria figura que se habría suicidado como consecuencia de una crisis de locura. A la recusa inicial de aceptar el trabajo, sigue un segundo momento de fascinación por un rostro de diosa, un perfil tan perfecto y pálido como el de un camafeo lapidado con esmero en madreperla. El detective obcecado y completamente poseído por la imagen de la mujer perfecta va a perseguirla por las calles de San Francisco y entra en un vórtice laberíntico que lo conducirá a la locura.

Madeleine surge como una mujer perfecta, ideal e idealizada, elegante, con el pelo rubio casi translúcido siempre recogido en un moño en espiral. La mujer se dibuja en escena

como alguien obcecado por la figura de Carlota Valdés, su abuela, y pasa largas horas en el museo del *Palacio de la Legión de Honor de San Francisco*, delante del retrato de su antepasada. La imagen del cuadro muestra a una mujer sentada con el mismo modelo de moño en espiral portando un ramo de flores en sus manos. La secuencia está construida a partir de una estructura formada por una sucesión de planos subjetivos –mirada de Scottie– y otra que es la de la mujer del cuadro, que mira al espectador desde la superficie pictórica. Como afirma Castro de Paz, se establece un juego circular de miradas extremadamente complejo:

Desde la mirada de Scottie vemos el cuadro en el que Madeleine, con su pose elegante e inmóvil y el ramo de flores sobre el banco a su izquierda, mira en-simismada el Retrato de Carlotta que, desde el lienzo, nos devuelve la mirada. Un círculo cuya mirada última –los ojos sin vida de Carlotta– nos hablan de la imposibilidad de acceder a la comprensión de un enigma de por sí inaprehensible, por fraudulento (Castro de Paz, 1995, p. 261).

El tema del cuadro dentro del cuadro, el cuadro-vivo, el cine-pintura, en suma, es uno de los elementos más significativos de la escritura hitchcockiana y del cual *Vertigo* constituye un modelo ejemplar<sup>4</sup>.

Volviendo al tema de la mirada de Scottie y la construcción de una mujer imaginaria y quimérica, nos concentramos ahora en la secuencia en la que Madeleine se precipita en la bahía de San Francisco, simulando un suicidio, lo que atrae al detective de forma irreversible hacia un abismo que se sitúa en un espacio más allá de la vida. O, como afirma Trías (2006, p. 91), *Vértigo* es “una historia “de amor constante más allá de la muerte”, para decirlo en términos de Quevedo”. La mirada fascinada del protagonista, mirada vertiginosa, está presa a un abismo profundo. Lo que queremos enfatizar es que el personaje de Madeleine está construido a partir de la mirada ilusionada de Scottie. Es la imagen fantasmática de mujer que lo atrae, pues representa el propio abismo que tanto teme y desea que lo trague. Madeleine, al saltar en las aguas de la bahía encarna la muerte y construye la imagen fascinante y etérea de un fantasma. Pero antes de desplomarse ha dibujado un escenario perfecto para abrigar su cuerpo de suicida, coloreando las aguas con las flores y pétalos esparcidos de su ramo, imagen que remite inmediatamente a la pintada en el cuadro *Ophelia*, de Millais<sup>5</sup>. Esta caída finalmente se consolidará en la torre de la Misión española ante la mirada angustiada de un Scottie petrificado, inmovilizado por su acrofobia. La imagen del cuerpo que cae y que se precipita delante de los ojos de Scottie es un tema repetido varias veces en la película: en su arranque, el cuerpo del policía que cae del tejado; en la escena da torre de la Misión de San Juan Bautista, como la verdadera esposa de Elster; en su propio cuerpo desplomando en una espiral vertiginosa de su sueño; en la escena final, cuando Judy finalmente cae de la torre de la misión.

¿Cómo reconstruir una muerta, cómo resucitarla? Scottie parece recuperado de su crisis de locura, pero sigue como en un trance persiguiendo la imagen imaginaria de la mujer muerta, deseada e inalcanzable, recorriendo los mismos lugares que ella frecuentaba. Su búsqueda vertiginosa prosigue hasta encontrarse con Judy, una muchacha muy semejante a su fallecida amada. Pero no se conforma con una mujer distinta a su objeto de deseo imaginario y no descansará hasta transformarla en Madeleine, su Eurídice perdida,

vistiéndola de gris, descolorándola, hasta que se vuelva completamente fantasmática. La escena en la que Judy-Madeleine sale del baño, envuelta en brumas, conducida por la maravillosa banda sonora de Bernard Herrmann, en una atmósfera de iluminación azulada, es embriagante. La sensación que produce en el espectador solo se compara al vértigo del beso que ocurre a continuación cuando Scottie la toma en brazos. En cuanto la cámara gira en torno de la pareja enamorada, el espectador entra en una vorágine vertiginosa proporcionada por la dirección habilidosa del mago Hitchcock y que no encuentra parámetros en la historia del cine. Una de las más bellas secuencias, en mi opinión, ya filmadas y que resume esta ilusión de un amor infinito e inmortal.

Madeleine, por tanto, comparece como una mujer moldada: primero por Elster, el marido, después por Scottie, al transformarla de Judy en la esposa muerta de Elster. La verdadera Madeleine solo comparece como un cuerpo que cae y que solo es vislumbrado a distancia. La Madeleine que nos convoca analizar es esta mujer etérea, perfecta, moldada y manipulada por personajes masculinos.

Al final, ella encarna lo que Scottie desea: una mujer perfecta, sin fallas o fisuras, sin estrías o ranuras, la imagen de la mujer primordial de sus deseos infantiles. La escena de la imagen especular de Madeleine inmersa en una profusión de colores en la floristería siendo observada por el detective, es ejemplar: “Éste no ve lo que nosotros vemos: que ella posee existencia dentro del espejo. Él no ve lo que llegará a ver, lo que todos llegaremos a ver: que su realidad es fraudulenta, como lo es toda imagen de espejo” (Trías, 2006, p. 99).

Como decíamos anteriormente, se trata de un laberinto de espejos con muchas facetas que reproducen distintas imágenes especulares: Judy interpretando a una Madeleine, vagando por calles convertidas en laberintos, deambulando por museos y cementerios; la mujer que imita a Carlota Valdés en un gesto de alejamiento de la realidad, en su moño y en el buqué de flores que trae consigo; ella interpretándose a sí misma que interpreta a la mujer muerta; o como Judy cayendo realmente al vacío, su postrera caída, rumbo a la muerte. Finalmente, la mujer se convierte en fantasma.

## M de Margot. Simplemente La Mujer

*Con M de Muerte; La llamada fatal (Dial M for Murder, 1954)* puede que no fuera el film preferido de su director, pero está entre los grandes según Scorsese. En mi opinión es la película de Hitchcock que muestra a la Mujer con la M mayúscula. El personaje de Margot (Grace Kelly) es una esposa que tiene un amante, el escritor americano Mark Halliday (Robert Cummings), y su marido, el fracasado jugador de tenis Tony Wendice (Ray Milland), teme que ella lo deje en la miseria. Él va a tramar un asesinato para recibir el seguro de vida de Margot y planea lo que supone una coartada perfecta. Tony contrata a un aventurero (Anthony Dawson) para estrangular a su mujer mientras él permanece en un club en compañía del rival. El crimen tenía todos los ingredientes para ser perfecto ya que la coartada de su inductor la proporcionaba el propio amante de la mujer.

Pero Margot lucha con todas sus fuerzas contra el agresor y termina por clavarle unas tijeras y así lo mata en defensa propia. Ella encarna a la mujer valiente y el vestuario que luce, se va tiñendo de colores fuertes con el desarrollar de las escenas, en el que se destaca

un estupendo vestido rojo como la pasión que nutre por Mark. Pero sus ropas se van oscureciendo a medida que la trama se va tornando más sombría.

Ni loca, ni ladrona, ni fantasma. Margot es la mujer que no se rinde ni flaquea. Es una mujer que *coge el toro por los cuernos*.

## **M de Manderley, de Motel Bates. Mansiones, palacetes, edificios: escenarios como personajes**

*Manderley*, la mansión de Rebeca (*Rebecca*), es un elemento poderoso en el film que lleva su nombre. Más allá de un simple escenario, el espacio funciona como un personaje principal en la trama. Grandiosa, la casa posee puertas enormes que contrastan con el frágil cuerpo de la protagonista, Mrs. Winter, los pasillos son muy largos y laberínticos, con cuartos ocultos y prohibidos<sup>6</sup>, las sombras se mueven y los cuadros parecen tener vida. Y en el corazón del gran edificio pulsa el cuarto de Rebeca, el mayor, el más bello, el más siniestro. Para igualársele en pompa, solo la habitación da Sra. Bates, corazón pulsante de la mansión ubicada en la cima de la colina del Motel Bates, en *Psicosis*. *Manderley* constituye el escenario perfecto para dibujar un poder femenino avasallador sobre Mrs. Winter, un local aislado de todo, localizado a la orilla de un mar muy revuelto, metáfora de esta otra potencia femenina latente en la escritura hitchcockiana (la madre, la mujer siniestra y opresora, la imaginaria y fantasmática). En la lectura de González Requena, el mar "...se convertiría en esa amenazante y mórbida referencia que desde *Rebeca* en adelante pasaría a ser en la filmografía hitchcockiana –*Náufragos, Sabotaje, Pánico en la escena, Vertigo, The Birds, Marnie la ladrona*–" (Gonzalez Requena, Presentación, en Casanova Varela, 2007, p. 17). Mrs. Winter es prisionera de una mansión grandiosa, ocupada por la presencia avasalladora de Rebeca. Condenada a vagar por cuartos enormes, atravesar puertas descomunales, la muchacha está inmersa en un lugar que parece recordarle, a todo instante, cómo es insignificante. Pero la opresión que la casa ejerce sobre ella es fundamental en la composición de la trama. Junto a Sra. Danvers, *Manderley* compone la faz material para el cuerpo inmaterial y etéreo de Rebeca.

El escenario de *Psicosis* constituye un elemento especial en la obra de Hitchcock. La mansión es la metáfora, en arquitectura, de la propia Sra. Bates. Amenazadora, misteriosa, llena de recovecos interiores. La casa solo se desvelará, poco a poco, en las secuencias finales, a través de la mirada de Lila Crane, bien como la mujer siniestra que yace en su interior. El cuarto principal de la casa, donde habita la Sra. Bates se presenta como un escenario de una obra teatral, cuyo lugar central está ocupado por una gran cama de matrimonio con las marcas del cuerpo de la mujer sobre las sábanas. La buhardilla se revela como una habitación de niño, con juguetes que reproducen el universo infantil de Norman: un muñeco, una miniatura de la casa y otra del coche; un conejito de peluche sobre una cama pequeña y deshecha. Por fin, el sótano, cuyo acceso está precedido por puertas y escaleras que llevan a su siniestro interior. Allí se encuentra el esqueleto de la madre de Norman, que parece sonreír ante la sorpresa del espectador inmovilizado en su butaca.

En *Festín Diabólico (Rope)* el escenario del crimen es donde transcurre toda la acción del film. Es el mismo de la cena que la pareja de asesinos ofrece a algunos invitados. Ade-

más, montan el bufé sobre el baúl en el que yace el cadáver de un chico. El escenario fue concebido como un apartamento situado en *Manhattan* con enormes ventanas de cristal asemejándose a un gran acuario donde todos los participantes de la fiesta parecen estar clausurados e imposibilitados de huir, como peces ornamentales. La sensación de que algo está a punto de estallar o emerger va aumentando con la llegada de la noche. El paisaje de Nueva York, visto a través la transparencia de los cristales, se va coloreando de tonos rojizos, sanguíneos, que se acentúan a medida que el clima de resolución del crimen va llegando a su zenit. La atmósfera de angustia se torna más densa a través del recurso del plano secuencia, pues el espectador vive la trama sin pausa ni cortes de escena.

Otro escenario poderoso en la filmografía hitchcockiana es el del Monte *Rushmore*. Uno de los momentos de mayor tensión del film *North by Northwest* transcurre en ese local emblemático de los EUA, con las efigies de los padres de la patria estadounidense talladas en la piedra: Washington, Jefferson, Roosevelt y Lincoln. La cima del monte *Rushmore* es el local perfecto para la cita entre el protagonista Robert Thornhill-Roger Kaplan (Cary Grant) y Eve (Eva Marie-Saint) al borde del precipicio. “Es un abismo lo que Roger-Robert ofrece a su Eve” (Casanova Varela, 2007, p. 187) sobre la cabeza de los dioses de la patria. Hitchcock saca el mejor provecho de los paisajes y los transforma en lugares cruciales para la trama: “¡Es necesario intentar utilizar de forma dramática todos los elementos locales, debemos servirnos de los lagos para ahogar a las personas, y de los Alpes para hacerlas caer en las simas de un glaciar!” (Hitchcock en Truffaut, Scott, 2004, p. 105).

El abismo y sus metáforas constituyen otro elemento fundamental en la obra de Hitchcock. Cuerpos que están a punto de desplomarse, o se desploman, imantados por este punto de atracción localizado en la profundidad de un lugar material o de uno mismo. Guy Haines (Farley Granger) está a punto de caer en la escena del carrusel desgobernado en *Pacto Siniestro* (*Strangers on a train*, 1951). En *Psicosis*, la caída de Arbogast (Martin Balsam) en la escalera de la mansión Bates, después de recibir una cuchillada de “la mujer misteriosa”, es vertiginosa. Notamos este signo que se repite en los muchos cuerpos de personajes que se desploman en *Vertigo* o en el propio protagonista que a punto está de saltar al vacío durante toda la película, atraído por esa fuerza imperiosa que viene de su interior. En *Rebeca*, el inicio de la película ya introduce el tema del abismo al mostrar la silueta de un hombre al borde de un precipicio. Una sensación de vértigo invade el espectador cuando un plano detalle enseña sus pies listos para el salto fatal. Entre tanto una voz femenina lo interpela y él se detiene.

En el sueño de Ballantine (Gregory Peck) magníficamente ilustrado por Salvador Dali en *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945), observamos esos elementos abisales con “su arquitectura –De Chirico es muy semejante–, las sombras alargadas, el infinito de las distancias, las líneas que convergen en la perspectiva ... los rostros sin forma...” (Hitchcock en Truffaut, Scott, 2004, p. 165). En *Saboteador* (*Saboteur*, 1942), la escena final en la *Estatua de la Libertad* sitúa a dos personajes al borde de un abismo descomunal. En la escena de la lucha en la antorcha de la descomunal estatua cuando el villano Frank Fry (Norman Lloyd) está suspendido en el vacío, Hitchcock muestra la manga del traje que se deshila a través de un primerísimo plano “se puede decir que su vida prende de un hilo” cómo ha subrayado Truffaut (Truffaut, Scott, 2004, p. 146). A continuación, Pat (Priscilla Lane) sostiene al héroe Barry Cane (Robert Cummings), que a punto está de caer también, lo

sujeta por el brazo y lo sube al parapeto. Se trata de un boceto del penúltimo plano de *North by Northwest*, “pero enriquecida y completada por el gesto que lleva a los dos héroes directamente del monte *Rushmore* hasta la litera superior en el vagón-litera” (Truffaut, Scott, 2004, p. 150).

Pero nunca el escenario fue tan protagonista como en *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*). La película, que es metalenguaje del cine, muestra un ambiente que ofrece al espectador la metáfora de las múltiples escenas, personajes, acciones y el propio acto de mirar y/o dirigir un film. En los títulos de crédito las persianas van, poco a poco, subiendo, como cortinas en las salas de cine de aquellos años, para ofrecer un nuevo universo al espectador. El espectáculo va a comenzar para los espectadores convertidos en voyeurs.

*La Ventana Indiscreta* es, también, metáfora del acto de filmar. Jeff (James Stewart) es un fotógrafo inmovilizado en una silla por culpa de una fractura en la pierna. Solo le queda la visión de su vecindario con muchas ventanas abiertas que muestran las escenas que transcurren en el interior de cada apartamento. Un escenario con varias historias, dramas, un crimen y un voyeur. El protagonista es un hombre incapacitado, con una pierna escayolada, que no “ve” a Lisa Fremont, la mujer bellísima que tiene a su lado (Grace Kelly). Sólo la mira cuando se sitúa delante de su cámara, en el piso de enfrente, víctima potencial de un asesino y está a la vera de la muerte. Es así, y solo así, cuando la ve. Y, como un estribillo en la filmografía hitchcockiana, también en *La Ventana Indiscreta* alguien –aquí será el héroe– quedará colgado al borde del vacío. Mirada y abismo, dos caras de la misma moneda en la escritura del mago del suspense.

## M de Mirada. Un ojo-abismo

Hitchcock nombra como ningún otro director la cuestión de la mirada, de la insaciabilidad de mirar, del ojo como órgano deseante. En *Psicosis*, los grandes ojos de la protagonista Marion Crane (Janeth Leigt) están muy abiertos, casi nunca parpadean y solo se cierran para dormir. En la secuencia del encuentro con el guardia (Mort Mills) en la carretera, observamos los ojos como platos de la mujer en contraste con las dos elipses negras de las lentes en las gafas del policial que ocultan su mirada. En Rodríguez (2014) he subrayado que la escena muestra la oposición construida en un plano con la presencia de la mirada de la mujer y, en el contraplano, con la ausencia de la mirada en el hombre. Dos grandes superficies negras que nos remiten a los dos agujeros negros, también en lugar de ojos, de la calavera-madre revelada en el final del film. La metáfora ojo-abismo será resaltada en el desagüe de la ducha en fusión con el gran ojo sin vida de Marion en la célebre secuencia del baño.

El ojo es, en efecto, el órgano mismo del cine, el lugar genético y pasional que se inflama en visiones alucinadas al proyectarse en la pantalla. Ese ojo rasgado, arrancado a picotazos, vaciado, convertido en cuenco de desagüe o en cavidad de la calavera sugiere la destrucción de la ficción, de esa delgada película de agua, agua de nuestros sueños, que separa el sueño de la realidad. Y bien, la irrupción de lo siniestro, caída del abismo, visión del abismo, percepción alu-

cinada desde el ojo de lo que carece de ojo, visión tremenda de una cuenca sin ojos, eso es la plena realización de la ficción [...] (Trías, 2006, p. 108).

Los grandes ojos plasmados en la pantalla son el espejo de los nuestros que los observan. Esta mirada encuentra su perfecta figuración en otra secuencia magistral de *Psicosis*. Después de conferir y comprobar que Marion firmó un nombre falso en el libro de registros, Norman se dirige a la salita de los pájaros y cierra la puerta. Percibimos que el aposento es contiguo a la habitación de la mujer. La escena muestra a Norman, rodeado de aves de rapiña, retirando un cuadro de la pared. Se trata de una representación barroca de “Susana y los viejos” del pintor holandés Mieris, el viejo. El tema de la pintura fue inspirado en el relato bíblico que aborda el acto de observar y de los límites para la mirada (Rodríguez, 2012, 2014).

Al apartar el cuadro de la pared se muestra un gran agujero y, en su interior, se oculta otro menor. Los agujeros son irregulares, como hechos a zarpazos o picotazos. El hombre se aproxima para mirar cómo se desnuda la mujer. Un gran plano detalle del globo ocular en perfil aparece ocupando mitad de la pantalla, enorme, devorador. El agujero irregular, una fisura en la pared, ocupa la otra mitad del plano. Esta imagen emblemática es, sin duda, la mejor metáfora plástica para la pulsión escópica. Ese plano sintetiza también la fusión de la mirada del espectador con la del personaje, reducido a la posición de voyeur.

Cuando Norman espía por el agujero en la pared, el espectador ve a sí mismo mirando, y, por su parte, se ve siendo observado, pues, en el ámbito del contraplano nos identificamos con esta mujer amenazada. Es de la pasión y del riesgo de mirar de que nos habla Hitchcock en esta escena antológica. De mirar y ser mirado, del acto de observar y de ser cuerpo que atrae las miradas.

Otra película que resalta el tema de la mirada, con énfasis en el ojo y sus metáforas, es *Vértigo*. En los títulos de crédito, después de mostrar un gran plano detalle de un labio femenino, la cámara se eleva en busca de los ojos. Ellos miran a derecha y a izquierda asombrados. La cámara enfoca el ojo izquierdo que se vuelve, de pronto, rojizo. Del interior de la pupila algo empieza a surgir. “Como del fondo de un abismo cósmico, empiezan a brotar formas que invaden toda la pantalla sugiriendo un espacio infinito y absoluto donde la imagen envuelve en espiral al espectador”, enfatiza Trías (2006, p. 90). El autor resalta que el abismo está en los ojos de Scottie y de ellos no se separará en todo el film. La sensación de vértigo del personaje se revela en su mirada de reojo, pues, en el contracampo se encuentra algo que teme y al mismo tiempo le fascina: el abismo profundo o el rostro de la fantasmática Madeleine. Señala Trías: “Un ojo es la primera imagen como hemos visto de *Vértigo*: un ojo que prefigura un abismo o es el abismo. Ese ojo-abismo, mostrado en *Vértigo* en el registro pasional, reaparece en *Psicosis* en el registro macabro, siniestro” (Trías, 2006, p. 107). Trías afirma que el abismo sube, el abismo se eleva, se acerca a los ojos quien lo mira, se mete y se introduce en los ojos quien lo ve. “Un ojo así quiere que ese abismo se encarne, se materialice, se proyecte en un rostro, sea el propio abismo un rostro, sea el propio abismo un ojo” (Trías, 2006, p. 94).

Una de las escenas más impresionantes de la película *Los Pájaros* es cuando la madre del protagonista se encuentra con el cadáver del vecino al que los pájaros le han dejado vacías las cuencas de los ojos. La irrupción de lo siniestro puede percibirse en las cuencas sin ojos

en las películas que hemos señalado, pero también en *Cuéntame tu vida* en la escena diseñada por Dali del sueño del protagonista cuando unas enormes tijeras cortan imágenes de grandes ojos.

Mirada y abismo también se encuentran en *North by Northwest*. En la impresionante secuencia en el Monte *Rushmore*, que ya hemos señalado, Eve y Roger están colgados, sujetados por un brazo en el ojo de piedra del presidente Jefferson. Pero, el ojo petrificado no los observa, su mirada se dirige al otro lado, hacia algo distante de ellos. En el plano siguiente un abismo los aguarda. De nuevo el tema del vértigo en conexión con la mirada como ocurre en *Vértigo*.

## M del Movimiento en espiral

El movimiento que más se destaca en la obra de Hitchcock es aquel que conduce al espectador a una sensación de estado hipnótico. La figura de la espiral, sus metáforas y los movimientos rotatorios están presentes de forma significativa en muchas películas del director. Este elemento nos lleva no solo a la figura plástica del mismo, sino también a aquella “espiral de sentidos que constituye el recorrido textual” de la obra del director, como resalta Wood (1968, p. 256).

Este elemento nos conduce a un vórtice, a una vorágine, al movimiento de la locura e introspección, presentes en el interior del sujeto, en sus pasiones desbocadas, sus deseos ocultos, en los laberintos del ser. El punto de partida del film *Enviado Especial (Foreign Correspondent)*, 1940) es una escena en la que aparecen algunos molinos. Uno de ellos posee una pala que gira en sentido contrario a la dirección del viento. Este es el movimiento del agua en el desagüe de la bañera en *Psicosis* y de la cámara en el ojo de Marion Crane. Es un movimiento giratorio el de la silla de la Sra. Bates en la escena del descubrimiento del esqueleto en el sótano.

Lo último que vemos de Marion al ser asesinada por Bates es el ojo. Ese ojo, al extinguirse, deja paso a una de las más crueles asociaciones que el cine ha producido: el desagüe de la bañera, *la espiral* de agua de la ducha deglutida por el desagüe. Es la espiral infame y nauseabunda que forma el reverso en negro, el contraplano negativo de la espiral pasional de *Vertigo*: espiral de los carteles introductorios surgidos del fondo de la pupila izquierda del ojo de la mujer, espiral de la escalera de caracol, espiral del moño de Madeleine y de Carlota Valdés (Trías, 2006, p. 108).

Lo que está inscrito en el fondo de la espiral es un agujero negro, un lugar siniestro, como el que surge en los títulos de crédito de *Vértigo*. Martin Arias afirma que “[...]ese ojo, virado en rojo pasión, en rojo sangre, se abismaba de inmediato, a través de la emergencia de la espiral, en cuyo centro aparece el terrorífico agujero negro de lo real” (Martin Arias, 1997, p. 133).

El moño de la protagonista, el bucle de Carlota, es el objeto fetiche de Scottie, como ha señalado Basilio Casanova (2017). En *Vértigo*, el detective, en su ansia de transformar a Judy

en su fantasmática Madeleine, no descansará hasta que ella no sujete su pelo en el moño, esa espiral de sus deseos más primarios. El bucle va a resurgir en la obra de Hitchcock en *Psicosis*, en la calavera de la Madre de Bates, al final del film.

La espiral también está presente en el sueño de Scottie, una animación en la que la silueta de su cuerpo se abisma en un movimiento helicoidal de locura, de flores y de colores saturados. La espiral de la escalera del campanario es una imagen que le producía tal vértigo a Scottie que no pudo salvar a Madeleine de la muerte<sup>7</sup>.

El movimiento en espiral es una forma plástica para nombrar el universo narcisista, cerrado, esquizoide en los que circulan los relatos aquí señalados. La espiral manierista presente en la escritura hitchcockiana encuentra un eco en este texto del poeta Fernando Pessoa: “Una espiral es un espejo de imágenes que se aproximan y se apartan, una repetición infinita de uno mismo, de sus fragmentos. Es una manera de revolverse, de romperse y de centrifugarse” (Pessoa, 1999, p. 79).

## M de Melancolía. La soledad del personaje, el genio del director

Como hemos subrayado, la película *La Ventana Indiscreta* es un caso ejemplar de metalenguaje, del cine dentro del cine. En las muchas ventanas abiertas delante del protagonista-espectador ocurren historias. Muchas de ellas son facetas de la soledad humana. Las escenas muestran dramas de los habitantes de las grandes ciudades reducidos a la condición de peces atrapados en sus acuarios con ventanas de cristal. El protagonista Jeff (bien como el espectador) se identifica con cada historia, con cada uno de estos seres, incluso con el perrito. Los personajes observados pasan de una soledad cotidiana hasta una melancolía profunda que vera el suicidio. Y el fotógrafo, metáfora del director de cine, encarna, en este caso, al propio Hitchcock.

Aristóteles fue quien postuló por primera vez una conexión entre el humor melancólico y un talento superior para las artes y las ciencias. Rudolf e Margot Wittkower (1985) resaltan que solo el *homo melancholicus* es capaz de subir a las alturas más sublimes y, así mismo, está propenso a situaciones que rayan la locura. En sus reflexiones sobre *Lo bello y lo sublime*, Kant (2008) afirma que el ser melancólico de temperamento está más capacitado para percibir lo sublime. El equilibrio precario del melancólico lo situaría entre la genialidad y la locura. Según Kant, ese es el estado ideal para captar lo sublime. Hago estas consideraciones teóricas para poder postular la tesis de que el director Hitchcock era un ser melancólico, cuya obra raya lo sublime en relatos que zambullen en la locura. Si partimos de *La Ventana Indiscreta* como metalenguaje, como obra dentro de la obra, Hitchcock es el genio cuya “locura” es llevar su pasión por el cine hasta las últimas consecuencias. En el caso de Jeff, no basta con observar atentamente, tener una posición pasiva desde su mirada, tiene que intervenir, cambiar el rumbo de los acontecimientos, vivir y experimentar todas las pasiones.

Mientras dirigía a las actrices, Hitchcock exigía de ellas lo máximo hasta el punto de alcanzar la perfección absoluta. En la escena de la ducha en *Psicosis*, cuando Janet Leight era apuñalada por la Sra. Bates, hasta que la chica no alcanzó el zenit de un terror real, hasta que no dio un grito tremendo próximo a la verdad de vivir un crimen, el genio no se dio

por satisfecho. ¿Qué es lo que buscaba? ¡Lo Real! El genio logró rozar el fondo del ojo, el agujero negro, lo siniestro: “cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla” (Trías, 2006, p. 115).

La escena filmada es, casi sesenta años después del estreno del film, una obra de arte. La secuencia de la ducha es considerada un marco en la historia del cine, no solo por los cortes y montaje innovadores, sino también por la extrema asociación que el director hace entre el ojo del espectador y la cámara que filma la mujer. Podemos observar a lo largo de la secuencia que las líneas diagonales dibujadas por los hilos de agua que salen de la ducha aparecen en contraposición a los movimientos, también diagonales, de los golpes del cuchillo. Así, la sucesión de líneas que se cruzan en el espacio ayuda a cortar a la mujer como las propias cuchilladas de la sombra asesina. El sonido estridente de los violines, presentes en la banda sonora de Bernard Herrmann, también colabora con la tarea de herir profundamente el cuerpo de la mujer con una serie de notas agudas y fragmentadas. Y, para completar, los múltiples cortes en el montaje de la secuencia son determinantes para fraccionar y fragmentar el cuerpo de la mujer en sus partes: rostro, piernas, tronco, manos y boca. Así como, nuestra mirada se confunde con la cámara y descuartizamos el cuerpo femenino y asumimos, por eso, una identificación con el asesino —o el director— presente en la escena. Es nuestro ojo, es nuestra mirada la que goza cortando y *decoupageando* el cuerpo de la mujer en una multitud de planos. Pues la fragmentación de la planificación se convierte en sinónimo de descuartizamiento. El cuchillo, los hilos de agua, las notas agudas de los violines y los cortes de la secuencia se materializan en la más perfecta metáfora de nuestra mirada. Escena revolucionaria. Con Hitchcock el suspense adquiere una nueva dimensión. De una u otra forma, todos los directores de este género post-Hitchcock lo homenajean en sus películas.

Así como Scottie en *Vertigo*, el director sube a la torre más alta, pero...

¿Qué más quiere, qué más puede desear, si cuanto deseaba se ha hecho realidad? Eso que vemos ahora: un hombre que ha satisfecho en lo real su deseo; la imagen misma del efecto que produce en el sujeto ese poder y esa libertad tan afanosamente buscada (Trías, 2006, p. 115).

La soledad y la melancolía van a brotar en la obra de Hitchcock, en los personajes retratados, en historias de lo cotidiano, en los escenarios exteriores e interiores. Hemos encontrado una relación de la obra hitchcockiana con la pintura de Edward Hopper<sup>8</sup> y, creemos, ha llegado el momento de costurar los hilos que tejen esa tesitura con las reflexiones sobre la soledad y la melancolía. Es impresionante la relación pintura-cine en Hitchcock, pero cuando convocamos a Hopper este diálogo estético en intenso.

En *La Ventana Indiscreta* encontramos escenas que son la materialización en movimiento de muchos cuadros del artista estadounidense. Hopper fue quien mejor pintó el drama de la soledad del hombre moderno y sus momentos de melancolía frente a la ciudad que pulsa y vibra delante de sus ventanales. En *La Ventana Indiscreta*, las pequeñas historias también se narran a través de los cristales de las ventanas. Cortinas cerradas cuentan el sexo de la pareja en luna de miel. Mientras otras se cierran para ocultar el crimen. Son como cortinas abiertas para un palco donde danza la bailarina o toca el pianista. Son como fotogramas

de una película en 3D. Las ventanas son personajes concretos, secretos, indiscretos. En *La Ventana Indiscreta* observamos la soledad del artista plástico, la del músico, de la bailarina e, incluso, la del asesino. La noche en *La Ventana Indiscreta* es de los solitarios, los insomnes, los voyeristas. Hallamos momentos semejantes en la obra de Hopper. El cuadro *Automat*, de 1927, muestra a una solitaria mujer con sombrero en un restaurante tal como la vecina de vestido verde lo hace en una cena en su salón, en la película de Hitchcock. En *Night Windows*, de 1928, Hopper pinta un lienzo donde se observa un edificio a corta distancia con una ventana y sus cortinas mecidas al viento, mientras por la otra se vislumbra a una mujer de espaldas con una lencería transparente en tonos de rosa. Es una escena muy similar a la de *La Ventana Indiscreta* cuando vemos a la bailarina, con trajes semejantes y en una postura de cuerpo casi idéntica, observada por Jeff. En *Hotel room*, una mujer está sentada en una habitación de hotel y tiene libro abierto al que parece leer, pero su rostro está ensombrecido. Una imagen similar es mostrada en la película a través de una rendija de una ventana del edificio de enfrente. Hopper en *Room at New York* muestra a una pareja donde cada uno está a sus asuntos. Él lee el periódico y ella está melancólica, inmersa en sus pensamientos mientras teclea un piano. Observamos una escena muy semejante cuando el artista está junto a una mujer en su piso en *La Ventana Indiscreta*.

En nuestra investigación nos deparamos también con otras obras del pintor estadounidense que dialogan con filmes de Hitchcock. En muchas películas del director encontramos planos casi idénticos a la pintura de Hopper, un diálogo estético de profundas conexiones estructurales y de sentido. En *Compartiment C, car 293*, 1938, una mujer que usa vestido y sombrero azules lee solitaria en su vagón en un tren. En *39 escalones* (1935) observamos a Pamela (Madeleine Carroll) a bordo de un tren en la misma postura y lugar del cuadro de Hopper. El encuadramiento, la iluminación, la composición y la actitud de los personajes transmiten el mismo sentimiento de soledad, tanto en la pintura como en el film. Ambos artistas poseen formas muy semejantes para crear imágenes y situaciones. *Office at Night*, de Hopper (1940) muestra a una muchacha trabajando por la noche, de pie delante de un archivo, mientras su jefe está en su mesa, leyendo. El cuadro nos recuerda una secuencia de *Marnie la ladrona*, cuando la protagonista trabajaba después del expediente para su jefe enamorado. La oficina y la atmósfera de una relación llena de interrogantes del cuadro está presente también en el film de Hitchcock.

*Queensborough Bridge* (1913) representa el nuevo puente *Manhattan-Queens*, mientras se ve una mansión que parece oprimida por la gran construcción y aislada en la orilla opuesta. En *Sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) un puente que conecta Jersey City a Newark es muy similar al que retrató Hopper y sirve de telón de fondo para una merienda de dos hombres solitarios.

Los edificios de Hopper son una fuente de inspiración constante para Hitchcock. En *House by the Railroad* (1925) la atmosfera asustadora y enigmática también está presente en *Psicosis*. El cuadro fue una verdadera inspiración para la mansión de los Bates. El apartamento-acuario de *Festín Diabólico* nos remite al cuadro *Nighthawks* (1942), de Edward Hopper. La escena de la pintura retrata tres personas sentadas en la barra de un bar mientras les sirve un camarero. Pero la diferencia es que en el escenario de Hitchcock el espectador se localiza dentro del propio acuario y no como un observador pasivo o un paisano situado en el ambiente externo, como en el cuadro de Hopper.

Como en una pintura de Hopper, la historia de *La Sombra de una Duda* se narra con frecuencia a través de las ventanas, y por las propias ventanas. Las luces se encienden y se apagan y revelan detalles del enredo. En *Vértigo*, la escena en que Madeleine mira por una ventana de su habitación en el hotel nos lleva a la pintura de Hopper *Cape Cod Morning*, 1950. En ella la joven situada delante de una gran ventana tiene, como Madeleine, la mirada perdida en el horizonte. ¿Locura, alejamiento o soledad? La verdad es que las dos protagonistas poseen una mirada distanciada y misteriosa.

Hopper posee, como Hitchcock, la mirada de voyeur para captar los momentos privados, las situaciones misteriosas, solitarias e íntimas. La pintura de Hopper respeta un cierto alejamiento, una distancia necesaria para no perturbar el objeto representado. En *Summer interior*, de 1909, el pintor muestra el interior de una habitación con una cama deshecha y una mujer desnuda en el suelo en postura de total desconsuelo (la imagen nos conecta con la de Marnie deshecha después del rechazo de su madre). Pero el pintor toma prudentemente una distancia necesaria para no perturbar a la mujer en su momento de melancolía. El cuadro *The City*, de 1927, parece un fotograma de la secuencia inicial de *Psicosis*, en plano general, cuando la cámara busca la ventana del cuarto del hotel donde se encuentran Sam y Marion Crane. Por su parte, *Room for Tourists* es una mansión que posee una arquitectura muy parecida a la casa donde se hospeda el Tío Charlie, de *La Sombra de una Duda*. Pero, una vez que el cuadro fue pintado dos años después del lanzamiento del film es probable que el pintor se haya inspirado en el film para concebir su lienzo.

## M de Materialización y de Metáfora

La investigación está lejos de concluir. El corpus de filmes de Hitchcock posee una inagotable fuente de estudio. Las imágenes analizadas en las películas del período estadounidense poseen camadas profundas arraigadas a elementos icónicos que se repiten como un refrán. Tratamos de tejer aquí un texto cruzando los hilos con los matices que se repiten en la obra de este increíble director. Y, equipados de los hilos y hebras, movidos por la aguja del sentido, intentamos tejer un tapiz con el mismo entusiasmo y pasión con los que Aracne hizo los suyos. Partiendo de un centro, un núcleo, imprimiendo un dibujo helicoidal, que es el movimiento por antonomasia de Hitchcock, construimos nuestro entramado. Así vimos emerger un tejido cuyas conexiones nos llevan a lo más íntimo del sujeto: la madre, la mujer, la melancolía, la mirada, la muerte... La inicial M, en mi opinión, no es una mera coincidencia, sino que se trata de la M de la Metáfora de nuestros más recónditos lugares, nuestros secretos, nuestros deseos. Materialización de un edificio que, a partir de los fragmentos descubiertos en el texto hitchcockiano, vamos poco a poco reconstruyendo. Es algo que resuena y vibra en lo más íntimo de uno. Un punto de encuentro entre obras de arte y la trama de nuestros conflictos interiores.

## Notas

1. La historia se desarrolla en el espacio pequeño del apartamento de los Milland, pero el director utiliza varias técnicas para crear profundidad. Él concibió un foso para que la cámara pudiese estar al nivel del suelo, por ejemplo. La película fue rodada en el sistema de relieve Polaroid, sistema binocular, el conocido 3D. Sesenta años después el film fue remasterizado y lanzado en Blu-ray para que los efectos en 3D fueran más nítidos.
2. Segundo Jesús González Requena (2006), el manierismo como escritura cinematográfica está muy próximo del modelo manierista de las Bellas Artes. Difiere, pues, del modelo renacentista clásico. Subvierte no solo la forma clásica, sino también el contenido. En este modelo ocurre la pérdida del universo simbólico del relato que construye, la pérdida del orden de valores y ser produce un enflaquecimiento del relato clásico.
3. Sugiero la lectura del capítulo de mi libro “Além do espelho” (Rodríguez, 2014), en el que analizo en profundidad la película *Psicosis*.
4. Hemos tratado del diálogo del cine de Hitchcock con la pintura en Trama y Fondo (relato de Susana) y más adelante hablaremos de los encuentros estéticos de la obra de Edward Hopper y el cine de Hitchcock.
5. *Ofelia* (1851-1852), de Sir John Everett Millais. Tate Modern, Londres.
6. La mansión Manderley guarda una semejanza significativa con el palacio del Cuento de Barba Azul y su cuarto prohibido.
7. Hitchcock intensifica esta sensación en el protagonista y en el espectador a través de la técnica de zoom-out y Dolly-in con un plano cenital de las escaleras.
8. Todas las obras del pintor están disponibles en el sitio: <https://www.edwardhopper.net/>

## Referencias bibliográficas

- Calabrese, O. (1997). *Como se lê uma obra de arte*. Coimbra: Edições 70.
- Casanova Varela, B. (2017). Desmentida, fetichismo y perversión en *Vértigo* (1958). *Rev Med Cine* [Internet] Disponible en [http://revistas.usal.es/index.php/medicina\\_y\\_cine/article/viewFile/16529/17156](http://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/viewFile/16529/17156) Consultado el 25 setiembre 2017.
- Casanova Varela, B. (2007). *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Castro de Paz, J. L. (1995). “Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión (a propósito de una secuencia de *Vértigo*, 1958, Alfred Hitchcock)”. *El análisis cinematográfico. Modelos Teóricos metodologías, ejercicios de análisis* en González Requena, (org) Madrid, Ed. Complutense, p. 225-269.
- Martin Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Martin Arias, L. (1998). “Visiones de Hitchcock” en *Diván el terrible*, nº2, Madrid.
- González Requena, J. (1995). Frente al texto filmico; el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor, en González Requena, Jesús (org.) El análisis cinematográfico, Madrid, Editorial Complutense, p. 11-45, 1995.
- González Requena, J. (1996). “El texto: tres registros y una dimensión”. *Trama y Fondo*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 03-32.

- González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista, Posclásico, Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones.
- Kant, I. (2008). *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1986). *Hamlet por Lacan*. Campinas: Unicamp/Escuta Editora.
- Pessoa, F. (1999). *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rodríguez, V. B. C. (2014). *Além do espelho. Análise de imagens de arte, cinema e publicidade*. Curitiba: Appris.
- Rodríguez, V. B. (2012). "El relato de Susana y los viejos. Representación en la pintura y resonancias en Hitchcock" en *Revista Trama y Fondo*, n.º 31, pp. 65-76.
- Samain, E. (2011). "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte" *Revista Poiésis*, Florianópolis, n. 17, p. 29-51.
- Teixeira, F. C. (2010). "Aby Warburg e a Pós-vida das Pathosformeln Antigas". *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 5, p. 134-147.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo.
- Truffaut, F. (2003). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial.
- Truffaut, F.; Scott, H. (2004). *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wood, R. (1968). *El cine de Hitchcock*. México: Era.
- Wittkower, R.; Wittkower, M. (1985). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.

---

**Abstract:** This essay brings together the film production of Alfred Hitchenscock with other aesthetic works from an interdisciplinary perspective.

**Keywords:** Hitchenscock - aesthetics - textual tissue - reading.

**Resumo:** Este ensaio reúne a produção cinematográfica de Alfred Hitchcock com outros trabalhos estéticos de uma leitura interdisciplinar.

**Palavras chave:** Hitchcock - estética - tecido textual - leitura.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

---

**Resumen:** Reflexionamos en este breve artículo sobre el hecho de la creación artística relacionándola con el proceso de la sublimación tal y como ha sido teorizado primero por Sigmund Freud y después por Jacques Lacan, Jesús González Requena y Massimo Recalcati. Nuestro punto de partida son dos obras muy conocidas: una pintura rupestre de la cueva de Lascaux –el hechicero a punto de ser embestido por una bestia herida– y otra de la capilla Sixtina –*La creación de Adán*, de Miguel Ángel. De la confrontación de ambas obras con la teoría de la sublimación artística deducimos que lo que hace socialmente valioso al arte es su capacidad para hacernos tocar la verdad del deseo, su causa inconsciente, el vacío que lo constituye; el misterio del que nace.

**Palabras clave:** arte - pulsión - creación - sublimación - deseo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101]

---

(\*) Doctor en Filosofía, es profesor de *Teoría del Texto Audiovisual y Arte contemporáneo* en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de los libros *Vida en sombras o el cine en el cine* (Ed. Caja España, 2002) y *Leyendo a Hitchcock. Análisis textual de North by Northwest* (Castilla Ediciones, 2007).

### 1. El arte y lo sagrado

En su artículo *El arte y lo sagrado. En el origen del aparato psíquico*, Jesús González Requena pone en relación dos obras: la famosa pintura rupestre del hechicero embestido por un bisonte de Lascaux (Francia), y la *La creación de Adán*, que Miguel Ángel Buonarroti pintó en el techo de la capilla Sixtina.

¿Qué tendrían en común dos obras en apariencia tan diferentes y distantes en el tiempo? Que en ellas el ser humano hace la experiencia de lo sagrado, que es como decir que hace la experiencia de su propia humanidad.

González Requena lo describe en los siguientes términos:

Acceso a lo sagrado, intimidad con el dios –que la proximidad de las dos figuras traduce–, experiencia del sexo –la erección es patente– y de la muerte –el instante del choque... la dialéctica del hombre y su dios –es decir: la dialéctica

de lo sagrado— atravesará durante siglos la historia del arte... (González Requena, 2005, pp. 74-75).

En el caso del hechicero-sacerdote es la proximidad de la muerte encarnada en la presencia de la bestia herida la que lo confronta con eso para él sagrado.

En el de la obra de Miguel Ángel, Adán, el primer hombre, está a punto de tocar con su dedo índice eso divino que viene a insuflarle vida.

Hay otra cosa que estas dos obras tienen sin embargo en común. Ni Adán, ni el hechicero prehistórico tocan Eso con sus manos, ni con ninguna otra parte de su cuerpo.

¿Por qué? Quizá porque lo que ambas figuras realmente hacen es precisamente señalar, indicar algo, un misterioso *vacío*. ¿Qué significa esto?

Antes de intentar responder a esta pregunta será necesario hacer un breve recorrido por el tema de la sublimación.

## 2. El arte de la sublimación en Sigmund Freud

La capacidad de sublimación se resume para Freud en que la energía del individuo es desviada, en su totalidad o en su mayor parte, “del uso sexual y aplicada a otros fines”.

El proceso de sublimación consistiría en que a las intensas excitaciones que proceden de las diversas fuentes sexuales se les procuraría un drenaje que haría posible su empleo en otros campos, produciéndose así un incremento de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí podría discernirse, en opinión de Freud, “una de las fuentes de la actividad artística” (Freud, 1905, p. 218).

No todo el mundo poseería talento para la sublimación; que es como decir que no todo el mundo posee “el arte de sublimar sus pulsiones” (Freud 1912, p. 118). Es probable, dice Freud hablando esta vez de los artistas, “que su constitución incluya una vigorosa facultad para la sublimación” (Freud, 1917, p. 343).

Sublimación pareciera ser sinónimo en Freud a veces de espiritualización. Así, en el caso de Cristo y su Pasión la sublimación habría provocado, según él, el “desvío de lo sensual hacia procesos puramente espirituales” (Freud, 1918, p. 105).

Las sublimaciones pueden no ser suficientes para cancelar lo acuciante de la tensión pulsional, y la diferencia entre lo uno y lo otro puede generar un “factor pulsionante” que, citando al Goethe del *Fausto*, “acicatea, indomeñado, siempre hacia delante” (Freud, 1920, p. 42).

Durante el proceso sublimatorio el destino de la pulsión sufre un cambio de vía, “de suerte que la pulsión originariamente sexual halla su satisfacción en una operación que ya no es más sexual, sino que recibe una valoración social o ética superior” (Freud, 1923, p. 251).

La sublimación, dice Freud, es un proceso que atañe a la libido—energía sexual—del individuo y que consiste en que la pulsión se lanza a una meta distante y distinta de la sexual. La sublimación, aclara el padre del psicoanálisis, describe algo que sucede con la pulsión, que sería lo sublimado; “una vía de escape que permite cumplir con las exigencias pulsionales sin dar lugar a la represión” (Freud, 1914, p. 92).

### 3. Elevar el objeto a la dignidad de la Cosa. El concepto de sublimación artística en Lacan

En *La ética del psicoanálisis* (Seminario 7), Jacques Lacan pone el acento en esta vía de escape de la pulsión satisfecha sin represión. Así, en la sublimación el cambio en los objetos o en la libido “no se realiza por medio de un retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, indirectamente, sino directamente, de una manera que satisface directamente” (Lacan, 1959-60, p. 51).

Lacan vuelve a insistir en ello en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, (Seminario 11), al señalar esta vez que “Freud sostiene que la sublimación es también satisfacción de la pulsión, a pesar de que está *zielgehemmt*, inhibida en cuanto a su meta. La sublimación no deja de ser por ello una satisfacción de la pulsión, y además sin represión” (Lacan, 1964, p. 173).

En la sublimación la satisfacción de la pulsión sería, recuerda Lacan, diferente de su meta – de su meta natural, que es la sexual. La pulsión, que no es puro instinto, estaría relacionada entonces con lo que él llama La Cosa –das Ding–, en tanto que ésta es diferente del objeto. Esto lleva a Lacan a dar una fórmula general de la sublimación, que es ésta: “ella eleva un objeto a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1959-60, p. 138).

La Cosa sería el objeto imposible de la pulsión en tanto sublimada, el objeto elevado a la dignidad de la Cosa, como es elevado en dignidad el objeto femenino en el amor cortés. Ello equivaldría a darle a un objeto la dignidad de la que antes carecía.

Lacan nos recuerda que no es posible una evaluación correcta de la sublimación en el arte si no tenemos en cuenta que toda producción artística está históricamente determinada. Así, no se pinta en la época de Picasso como en la época de Velázquez, ni se escribe una novela en 1930 como la escribía en su tiempo Stendhal.

#### 3. 1. El vacío y la metáfora del alfarero

El vaso que fabrica con sus manos el alfarero constituye para Lacan la más precisa metáfora de la creación. No el vaso como utensilio, sino como metáfora del proceso de creación artística.

La forma encarnada del vaso crea, dice Lacan, un vacío. Lo fundamental es, justamente, “ese vacío que crea” (Lacan, 1959-60, p. 149). Y la posibilidad, por tanto, de llenarlo.

En el centro de eso real que Lacan llama la Cosa, la forma encarnada del vaso del alfarero representa la existencia misma del vacío. El alfarero, organizando alrededor un vacío, crea el vaso *ex nihilo*.

González Requena hablaba, a propósito de las dos obras con las que abríamos este trabajo, de la intimidad del hombre con el dios, de su proximidad física. Nos gustaría insistir ahora precisamente en este dato: el de que criatura y creador, hombre y dios, aun estando muy próximos, nunca llegan a tocarse. ¿Por qué esto es así?

Creemos que una respuesta plausible a esta pregunta la encontramos en la reflexión que hace Lacan sobre el trabajo del alfarero. Así, lo que harían creador y criatura es señalar un vacío que sus dedos, como los del alfarero, ciñen en la medida en que no llegan a tocarse jamás.

¿Y no consistirá en eso, precisamente, el acto mismo de creación? El acto creador del dios creando a su criatura, como el acto creador del artista creando su propia obra.

Toda forma artística lograda es por definición sublime en tanto es el resultado de un proceso de sublimación de la pulsión. Y en toda forma de sublimación el vacío, opina Lacan, juega un papel decisivo.

De lo que se deduce que sublimar es, de alguna manera, dar forma al vacío; hacerlo posible. Sólo del vacío –uno que es posible llenar– puede surgir, entonces, una forma nueva. La sublimación artística consistiría en dar forma a la pulsión que busca, con toda la fuerza de la que es capaz, llenar ese vacío.

La pulsión no encontraría satisfacción en objeto alguno, sino en el vacío de objeto que ella misma rodea. Y sólo en la medida en que el lugar del objeto es un lugar vacío –el del objeto caído, perdido–, puede ese objeto ser elevado, como dirá Lacan, a la dignidad de la Cosa como imposible.

Se trata, a nivel de la experiencia subjetiva, de un punto ciego, vertiginoso, de “experiencia pura” (Ortiz de Zárate, 2008, p. 73); una suerte de vacío creador. La última etapa creativa de Miguel Ángel, pero también la de Vincent van Gogh, Arthur Rimbaud o Friedrich Nietzsche constituye un claro ejemplo de esa experiencia límite de la creación.

Dice Massimo Recalcati en su libro *Melanconia e creazione in Vincent van Gogh*, que cualquier objeto puede ser objeto de elevación –sublimación– artística. Por eso, afirmará que para van Gogh pintar es siempre pintar “el rostro del santo; es decir, elevar un objeto, cualquier objeto, a la dignidad y a la fuerza de un icono intraducible” (Recalcati, 2009, p. 1708)<sup>1</sup>. Incluso cuando pinta, cómo no, *Un par de zapatos* (1886), el efecto es el de “una productiva generación de la fuerza” (Recalcati, 2009, p. 1692)<sup>2</sup>.

Recalcati pone también el acento en que la sublimación freudiana no es un mecanismo de defensa sino “la inusual capacidad de alcanzar otro tipo de satisfacción” (Recalcati, 2009, p. 1683)<sup>3</sup>.

La “dimensión agónica” de la sublimación sería “la posibilidad de que lo real de las pulsiones, que su fuerza informe pueda encontrar una forma, pueda manifestarse como una potencia generadora de formas” (Recalcati, 2009, p. 1683)<sup>4</sup>. Se trataría de transformar el caos de las pulsiones, su fuerza erótica, en sí misma informe, en una nueva forma:

“poder dar a la fuerza una forma”. Sublimar sería, entonces, “dar una forma nueva a la fuerza” (Recalcati, 2009, p. 1641)<sup>5</sup>.

La tensión presente en toda auténtica obra de arte es la misma que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche), el mundo y la tierra (Heidegger), la fijación y la plasticidad pulsional (Freud), lo real y la determinación significante (Lacan). El artista es un sacerdote. Uno que oficia su ceremonia artística en un templo –que es siempre también un lugar que construye un vacío y un silencio interiores– donde ha de vérselas con la dignidad de la Cosa.

#### 4. El valor de la forma artística

La energía creadora procede de la pulsión, de la fuerza de su empuje. Y esa energía encontraría en la forma artística su meta final. Una meta *desexualizada*, en el sentido de que el suyo no sería ya un fin sexual.

¿Cómo dar forma al encuentro, inevitablemente traumático, con lo real? Tanto el Adán de Miguel Ángel como el hechicero del artista prehistórico de Lascaux nos sitúan ante esa experiencia vertiginosa, ese punto ciego del que brota, como un milagro, el acto de enunciación –artístico, creador. El misterio de la forma.

Una forma, la artística, siempre inédita, singular y, por ello mismo, universal, capaz de ser valorada socialmente. Se trata de la forma que el artista ha logrado dar a la causa inconsciente, imposible siempre de definir, de su deseo.

¿Qué hace tan valioso pues al arte? El valor de la creación artística estaría en dar una forma inédita a la pulsión, a la que sólo es posible dar forma a través de un vacío. La pulsión, en tanto energía no ligada a ningún objeto, es sólo fuerza, empuje que busca una vía de salida, de satisfacción. Pero, como la existencia del arte demuestra –y en eso quizá resida lo más valioso de él, su auténtico valor social–, ese objeto de satisfacción pulsional no existe; es un lugar vacío, un lugar imposible de llenar. El lugar del deseo.

El valor del arte residiría en representar el fondo, misterioso, sagrado, del objeto elevándolo a la dignidad de la Cosa, que es la de hacer posible lo imposible.

Por eso el arte de la creación sería también el arte de lo invisible. Lo que está al fondo tanto de *La creación de Adán* como del hechicero embestado por la bestia es el misterio de la vida y de la muerte; un misterio indescifrable.

En la obra de Miguel Ángel tanto los dedos de las manos del hombre como los de su dios están ahí para ceñir, delimitar, señalar ese misterio. No serían en eso muy diferentes a las manos, más artesanales quizá que artísticas, del alfarero construyendo también con su vaso un vacío. O las manos del pintor confrontándose con su pincel al blanco del lienzo o de la pared. O las del escritor y el músico ante la página y la partitura en blanco.

Como escribe Recalcati en *Il mistero delle cose*, “la tarea del artista consiste en interrumpir la continuidad de la posibilidad llevando al corazón de la imagen el signo, la marca, la figura de lo imposible” (Recalcati, 2016)<sup>6</sup>.

En el arte emerge pues lo real como imposible: “... hacer de la figuración misma un índice de lo real como imposible... una trascendencia enigmática. Un evento, la venida del Otro” (Recalcati, 2016)<sup>7</sup>.

Hablar de arte es hacerlo, como escribe González Requena en *Apólogo de la bicicleta*, de “la experiencia de una revelación... la revelación de lo real” (González Requena, 2008, p. 91). Es ahí donde el arte “nos descubre su insólita faz... la de un espacio donde acceder a la interrogación del sujeto” (González Requena, 2008, p. 97). La revelación de lo real en el texto artístico cobra la forma, para el sujeto, de “un punto de ignición: de una quemadura que –en el caso del arte visual– focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean” (González Requena, 2015, p. 141).

¿No será eso, precisamente, lo que nos impresiona de *La creación de Adán*, de la pintura de Lascaux, y de la creación artística en general? La capacidad de sublimar, es decir, “de hacer una nueva experiencia del mundo, de realizar una apertura del mundo dentro del propio mundo” (Recalcati, 2016)<sup>8</sup>. La experiencia misma del deseo inconsciente como lo imposible, en cada uno de nosotros, de definir.

## Notas

1. “Il volto del santo, è, cioè, elevare un oggetto, qualunque oggetto, alla dignità e alla forza intraducibile di un’icona...” (Las traducciones del texto en italiano de Massimo Recalcati son mías).
2. “Di una *generazione produttiva della forza*”.
3. “La possibilità inedita di raggiungere un’altra soddisfazione”.
4. “La possibilità que il reale della pulsione, che la sua forza informe possa trovare una forma, possa manifestarsi como una potenza generativa di forme”.
5. “Poter dare alla forza una forma” y “dare una forma nuova alla forza”.
6. “L’operazione dell’artista consiste invece nell’interrompere la continuità della possibilità portando al cuore del quadro il segno, la marca, la figura dell’impossibile”.
7. “...fare della figurazione stessa un índice del reale como impossibile... una trascendenza enigmática. Ecco l’evento, la venuta dell’Altro”.
8. “di fare una nuova esperienza del mundo, di realizzare un’altra apertura del mundo propio all’interno del mundo”.

## Bibliografía

- Freud, S. (1905). *Tres ensayos de teoría sexual*, Obras completas, Volumen 7. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Freud, S. (1912). *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*, Obras completas, Volumen 12. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Freud, S. (1914). *Introducción al narcisismo*, Obras completas, Volumen 12. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Freud, S. (1917). *23ª Conferencia. Los caminos de la formación de síntoma*, Obras completas, Volumen 16. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Freud, S. (1918). *De la historia de una neurosis infantil*, Obras completas, Volumen 17. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*, Obras completas, Volumen 18. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Freud, S. (1923). *Dos artículos de enciclopedia: “Psicoanálisis” y “Teoría de la libido”*, Obras completas, Volumen 18. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- González Requena, J. (2005). *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico*, Trama y Fondo 18, Lo sagrado, Madrid.
- González Requena, J. (2008). *Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación*, La Puerta, nº 3. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.
- González Requena, J. (2015). *En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación*, en Raúl Eguizábal Ed.: *Metodologías I*. Madrid: Editorial Fragua.
- Lacan, J. (1959-60). *La ética del psicoanálisis*, Seminario 7. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario 11. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.

- Ortiz de Zárate, A. (2008). *Enunciación: el punto ciego del relato. Spider (David Cronenberg, 2002)*, Trama Fondo nº 24, Tramas de la verdad, Madrid.
- Recalcati, M. (2009). *Melanconia e creazione in Vincent van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014. (Formato Kindle)
- Recalcati, M. (2016). *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*. Milano: Feltrinelli editore.
- 

**Abstract:** We reflect in this brief article on the artistic creation fact linking it with the sublimation process as it has been theorized first by Sigmund Freud and later by Jacques Lacan, Jesús González Requena and Massimo Recalcati. Our starting point is two well-known works: the rock paintings at Lascaux cave –the sorcerer being rammed by a wounded beast– and the other from the Sistine Chapel –the creation of Adam of Miguel Ángel. From the confrontation of both works with the theory of artistic sublimation we can deduce that what makes art socially valuable is its ability to make us play the truth of desire, their unconscious cause, the emptily that constitutes it; the mystery from its birth.

**Keywords:** art - motivation - creation - sublimation - desire.

**Resumo:** Refletimos sobre este breve artigo sobre o fato da criação artística relacionando-o ao processo de sublimação como foi teorizado pela primeira vez por Sigmund Freud e posteriormente por Jacques Lacan, Jesús González Requena e Massimo Recalcati. Nosso ponto de partida são duas obras bem conhecidas: uma pintura rupestre da caverna de Lascaux –o feiticeiro prestes a ser atacado por um animal ferido– e outro da Capela Sistina –A Criação de Adão, de Michelangelo. A partir da comparação de ambas as obras com a teoria da sublimação artística, deduzimos que o que torna a arte socialmente valiosa é sua capacidade de nos fazer tocar a verdade do desejo, sua causa inconsciente, o vazio que a constitui; o mistério daquele que nasceu.

**Palavras chave:** Arte - dirigir - criação - sublimação - desejo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## **Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación**

Julio César Goyes Narváez \*

---

**Resumen:** Me propongo integrar la narrativa etnográfica que transita por las tecnologías de la imagen –el cine y el video, fundamentalmente– a la cultura popular reimaginándola desde los nuevos regímenes de audiovisual, saberes y prácticas que involucran a creadores y receptores, productores y consumidores. Interrogo lo popular no ya desde su definición o surgimiento tal como lo hace la historia y la teoría social, sino subrayando algunas estrategias teóricas y prácticas que generan experiencia y conforman subjetividad; en suma, propongo algunas vías de acceso para comprender como lo popular opera y se transforma en un dispositivo de pensamiento y acción creativa. Finalmente, más allá de considerar la comunicación audiovisual popular como un campo de estudios, propongo una aproximación a un lugar interdisciplinario en el cual problematizar su esencialismo y universalidad, intentando comprender que tipo de giro visual ha tenido y tiene lugar en nuestros días.

**Palabras clave:** Audiovisualidad - cultura popular - etnografía narrativa - investigación-creación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 119-120]

---

(\*) Profesor asociado e investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO– de la Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Coordinador académico de la Maestría en Comunicación y Medios. Ha publicado varios libros y numerosos ensayos sobre teoría y estética de la imagen, comunicación audiovisual y cultura popular, y análisis textual del film. Miembro de la Junta Directiva de la asociación cultural Trama y Fondo de España.

“Hay imágenes poderosas y hay imágenes potentes”.  
Georges Didi-Huberman

### **Del cine y el video a la audiovisualidad**

El video como tecnología y como estética obliga, en nuestros días, a que enfrentemos el hecho de que en una vertiente considerable se arma para la televisión, digamos que es más formato, diseño narrativo, convencionalismo. Hay otro que es experimental o de ensayo

que se arrima a la cinematografía; en cualquier caso, las pantallas digitales parecen absorberlo todo. Si el video, en un primer momento circuló dentro del lenguaje y la estrategias del cine, separándose de la televisión y buscando su propia estética y manera de operar la realidad quizá más cercano al arte, como observa Omar Rincón (2002), hoy tanto el cine como la televisión no pueden prescindir de los hallazgos expresivos, comunicativos y experimentales del video.

Establecer diferencias de uso, circulación y consumo más que estéticas puede permitirnos encontrar una epistemología de la re-imaginación, pero sobre todo, comprender prácticas culturales más allá de la idea clásica de lo artístico donde la obra pareciera incontaminada; estoy pensando en el video como escritura audiovisual que pone en juego todo el espectro del lenguaje (signos, imágenes y la dimensión simbólica como vía para soportar lo real). El video sigue atado a lo artístico y al cine en sus más eficaces propuestas, que duda cabe; sin embargo, hoy el cine como el video se han movido a lo social y político, hecho que permite re-imaginar fenómenos populares que habían caído en el olvido o cuyas audiencias eran restrictas y acotadas. Estoy pensando en mitos, leyendas y relatos del folclor, hechos sociales, económicos y políticos que sobreviven en la memoria e historia oral de los pueblos. Todo vuelve a ser contado o es susceptible de ser contado, con mayor inclusión de formatos, géneros y diversos puntos de vista. De esta manera, los textos audiovisuales que hoy circulan por las múltiples pantallas, son relacionales, interactivos, intertextuales; para usar dos categorías importantes en la investigación de fenómenos de la cultura popular, diremos que son *polifónicos* (diversas voces), dado que remiten a estructuras de composición formal, y *dialógicos*, puesto que revelan las interpretaciones ideológicas entre las voces (Bajtín, 1986).

La aleación oralidad y tecnologías de la imagen –como la confluencia oralidad/literatura–<sup>1</sup>, ha creado nuevas sensibilidades y formas de conocimiento popular-masivo que posiciona la telenovela, las series de dramatizados, los *reality show*, hasta los documentales regionales que emocionan y conmueven por su originalidad y riesgo. Esto es un hecho; otra cosa es la crítica en torno de estos textos que, como los *Reality show*, acaban con la sorpresa de la representación que el relato sostiene, ni siquiera hay un imaginario creativo experimental, sino que se acerca peligrosamente a lo Real sin mediación alguna, a la pura constatación de los hechos, a la imagen repetida del verismo o la fascinación de lo escópico.

Para Arlindo Machado, la audiovisualidad (cine, video, televisión, pantallas digitales), es el resultado de las “máquinas semióticas” que producen discursos, formas de percepción, modelos de representación, un habla constante que inculca ideologías, nuevas maneras de sensibilización (2000: 245). No obstante, el audiovisual y la audiovisualidad que despliega, no puede considerarse únicamente como fruto de máquinas semióticas, sino como textos de la cultura potentes, poderosos y complejos (reales, sígnicos, imaginarios, simbólicos) que reinscriben la experiencia vital, onírica y deseante de los sujetos. El audiovisual transita por nuevos regímenes de visualidad, aquellos donde lo visual cataliza y capitaliza todos los demás sentidos, recontextualiza y re-edita la imagen, lanzando al sujeto –que cada vez se queda sin relato eficaz que conforme su deseo– a un contacto sin mediación con lo real del sexo, la violencia y la muerte.

Uno de los textos audiovisuales que se ha revitalizado en la cultura del siglo XXI, es justamente el cine; desde la producción de sus imágenes podemos mapear lo que está ocurrien-

do con la producción audiovisual en general, pues no es extraño que el llamado séptimo arte dirija de manera contundente la experiencia audiovisual del sujeto, pues ontológicamente el cine ha sido permeado por los avatares audiovisuales que continuamente le propone la tecnología de la imagen.

*En Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2016), Jesús González Requena, observa cómo en películas emblemáticas de la historia del cine como *La diligencia* (John Ford, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), la eficacia del relato simbólico ha sido desarticulada por la estética especular y el universo sicótico. Una escritura de la sospecha, en suma, puesto que constata el arte excepcional que fue el cine clásico americano, expuesto hoy a la lente homogeneizadora que lo clasifica en un único sistema de representación cinematográfico: consumista, acrítico y mistificador. El libro da cuenta de la crisis de la narración y de los ensayos vanguardistas cinematográficos, deconstrucción que comenzó con el manierismo hasta el estado actual del cine posclásico, el mismo que fulmina el relato mítico y detiene la eficacia simbólica, la única capaz de convertir la pulsión –que es energía violenta y destructiva– en deseo.

Al analizar las tres películas citadas y comparar las tres modos de relato, el investigador español encuentra que el cine clásico, por ejemplo, pone en funcionamiento mecanismos simbólicos que hacen vivenciar al espectador focalizando su deseo a través del deseo del héroe; el relato manierista, en cambio, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen distorsionada, escritura engañosa del yo escindido; por ello, el *destinador* construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera sino el artificio de una escena dentro de otra, desplazando la tarea del héroe hacia una atención en la escritura misma del audiovisual. Si en el relato clásico, el héroe es capaz de erigirse como padre simbólico, en el manierista esa sujeción desaparece, y se abre un vacío cuya escritura es el vértigo que el espectador goza. Finalmente observa que el *destinador*, en el relato posclásico, es el sicópata, pues el héroe que hace el bien desaparece y en su lugar encontramos la eficacia del mal (Hannibal Lecter). La palabra del sicópata, carente de simbolismo, no guía sino devora, arrastra a lo oscuro de la condición humana. Con respecto al cine europeo, cuyas ataduras con el norteamericano son mayores que sus diferencias, González Requena escribe:

Compartiendo una común posición deconstruccionista frente al universo simbólico del relato clásico, el film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo. Pero, en cualquier caso, por una u otra vía, ambos se alejarán igualmente de esa distancia justa –ni excesiva en la lejanía, ni excesiva en la proximidad– que constituyera el rasgo mayor de la puesta en escena clásica. De esa distancia justa, recordémoslo, que venía determinada por la ley simbólica que hacía posible la constitución del deseo y del sujeto. Frente a ella, la frialdad del cine postclásico europeo será la de un deseo en continuo desvanecimiento, pues siempre incapaz de cristalizar –de ahí la anomia radical que reina en los universos de Antonioni, Bergman o Godard–, mientras que el extremo ardor del hollywoodiense será el de uno

que se desintegra en la misma medida en que se abisma en un goce extremo y letal –Lynch, Cronenberg, Demme (González, 2006, p. 584).

Desarrollando la teoría del texto y análisis textual como enfoque interdisciplinar (antropológico, semiótico, estético, psicoanalítico, filosófico, cinematográfico) que encuadra la comunicación audiovisual, González Requena llama la atención en aspectos como el espectáculo en la cinematografía más reciente o posclásica, rasgo que ya había adelantado en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, al notar que éste se encuentra atrapado en una economía fetichista, especular y seductora que desimboliza el relato y fulmina su trama, y donde la mirada a cámara “es el cordón umbilical visual y escópico que liga al espectador con el espectáculo televisivo” (p. 106).

Insistimos en que esta deconstrucción de la forma/fondo clásica ha venido ocurriendo desde el mismo arranque de las vanguardias históricas e incluso, desde los mismos embates del romanticismo, en las que toda convención y coherencia verosímil del discurso, se debilita, ahuecándose la palabra y el relato que la hace posible. Así proceden dos geniales cineastas rusos tan diferentes y lejanos en el tiempo, Sergei Eisenstein (vanguardia) y Andréi Tarkovski (posvanguardia); no obstante, ambos realizadores descreen de la palabra y cuando la usan se ahueca reiterando la obviedad y alcanzando el sinsentido (González: 2006). El director de *El espejo (1974)*, dejó la siguiente constancia:

Las imágenes, las impresiones visuales lo consiguen mejor que la palabra, precisamente en nuestro tiempo en que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser solo sonidos huecos, no significan ya –ésta es la experiencia de Alexander– nada más. Nos ahogamos en informaciones, pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestra vida, esos ya no nos alcanzan (Tarkovski, 1986, pp. 249-250).

En conclusión, sin destinador y sin tarea que el héroe deba cumplir, no hay deseo ni estructuración del sujeto; por consiguiente, el protagonista ya no es notable ni representativo, sino apenas la huella de la realidad que encapsulada en imágenes violentas, arroja el film posclásico. Por eso, quien entra a escena en el cine de los últimos años ya no es el héroe –*El club de la pelea (1999)* de David Fincher, es un texto emblemático– sino el sicópata, uno que no acata la ley ni tiene tarea que cumplir e, impotente, se afirma en el otro negándolo, destruyéndolo, hasta que finalmente, se pierde en sus pulsiones porque no focaliza ya ningún deseo.

## Del audiovisual de acción al mental-ópico

“Lo que me interesa del cine es la abstracción”.  
Orson Welles

Si hasta hace poco, la televisión la comprendíamos como una práctica comunicativa cotidiana informativa y lúdica, por lo mismo que efímera, el cine como expresivo, fotográfico, de autor por lo mismo que estético, y el video como artístico, experimental, de realizador por lo mismo que investigativo (Omar Rincón, 2002), hoy, en la era de la cultura mediática e hipermoderna de la pantalla global, *pantallocracia* (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, 2007), estas diferencias son imposibles de sostener. Del relato clásico hemos pasado a la vanguardia emancipadora y la experimentación de autor, de esta al relato manierista que se burla inteligentemente de la tradición reeditándola, sobreviene la batalla con lo clásico que da origen a la caída del argumento y la desarticulación del montaje en el relato posclásico, cuyos efectos especiales se vuelven espectaculares para el consumo de los espectadores, pues utiliza todas las tecnologías y estrategias narrativas posibles.

Hoy están trastocadas todas las dimensiones cinematográficas: creación, producción, realización, posproducción, promoción, distribución, consumo, géneros, formatos, etc. A estas alturas se puede afirmar que el cine ha mutado en el video y el video encontró la manera de ser cinematográfico o, lo que es más polémico, la televisión ya no es otra cosa que video y el video no puede dejar de usar otra plataforma que la televisión. Aunque ya lo hemos dicho, las pantallas digitales depredan y manducan todas estas tecnologías, textos o “máquinas semióticas”; es cuestión de tiempo, dirán los investigadores, la televisión y el cine lentamente van siendo asimilados por las pantallas de internet y las redes electrónicas (TV streaming, Netflix on-line, cine expandido, canales YouTube, webcine vimeo, we documental interactive, multimedia, Smart TV, etc.)<sup>2</sup>. Esta convergencia entre el cinematógrafo y la computadora, le ha hecho vaticinar a Jorge La Ferla:

La segunda década del tercer milenio quedará en la historia, por la desaparición, casi definitiva del soporte cinematográfico. La historia de los cruces entre el cine y los diversos soportes electrónicos y digitales, de por los menos medio siglo, culmina con el reemplazo total del cine, al menos en el nivel tecnológico, por parte de los procesos informáticos virtuales (La Ferla, 2009, p. 195).

Sin embargo, todo estos hallazgos que promueven una revolución creativa tecnológica, artística y científica, prosumidora, ya estaban adivinados con el cine ensayo, experimental, o de autor, desde las vanguardias cinematográficas. Si hacer cine era un acto de heroísmo cultural o alcanzar la televisión un esfuerzo desmedido de parentesco y poder, con el video se democratiza la audiovisualidad y cualquiera puede acceder a la nueva forma de pensar la realidad, leerla y escribirla con imágenes o reconstruirla como se pega como jarrón valioso y antiguo que yace roto, y todo eso desde la visualidad que canaliza los demás sentidos.

Al suprimir la imagen-movimiento que dio origen al cine y dar paso a la imagen-tiempo, el acontecimiento y lo inorgánico detonan el centro que el cine clásico armaba en la acción. La referencia es a la idea histórico-ontológica del cine sostenida por Gilles Deleuze (1986), según la cual hay una separación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo; en este paso, el cine se hizo consciente de su propia potencia estética y tecnológica. La imagen-acción ha entrado en crisis dando paso a la imagen-mental y sus situaciones ópticas y sonoras puras. Hitchcock, por ejemplo, será para Deleuze el cineasta que encarna esta crisis y transformación mediante situaciones de parálisis o inhibición motriz.

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección [...]. De entre los muertos (*Vértigo*) nos infunde un auténtico vértigo; y lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros. Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más común, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, viviendo en un extraño estado de contemplación que se comunica a todo el film y que en Hitchcock es inhabitual [...]. De una manera todavía más directa, el héroe de la Ventana indiscreta accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura (Deleuze, 1986, p. 285).

De manera que la cámara es un dispositivo-conciencia que ya no se define por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las cuales es capaz de entrar, tornándose cuestionable, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, experimentante. La cámara como un narrador-protagonista que no mira lo que acontece desde fuera, siguiendo las progresiones dramáticas, como en el cine clásico, sino que su mirada se ancla dentro de la historia, participa de esta como lo haría en la vida cotidiana: en devenir y desorden. La cámara deviene *cine-ojo* (Vertov), *fotogenia* (Epstein), *free cinema* (Jennings/Lindsay Anderson/Karel Reisz), *direct cinema* (Richard Leacock), *camera-stylo* (Alexandre Astruc), *cinéma-vérité* (Jean Rouch), *ojo del espíritu* (Deleuze). Estas denominaciones hacen parte de algunos postulados de las vanguardias y posvanguardias. Con el término espíritu, que otrora la filosofía integraba a la materia porque la animaba, los vanguardistas designaron el movimiento mismo, la vida tal como sucede y no el desplazamiento físico.

Alexandre Astruc, había ya manifestado en 1948 que el cine entraría en una fase de *camera-stylo*, pues así como un escritor usa el lapicero, un realizador usa la cámara, generando un “método de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito” (1998, p. 221). Estas ideas provocaron severas resonancia en François Truffaut uno de los iniciadores de la *Nouvelle Vague* en Francia. Pero lo que aquí quiero resaltar, por la importancia que tiene para desarrollar el tema que me ocupa, es lo que dice Chris Marker del cine cámara:

Poseemos los medios –y esto es algo nuevo– para rodar de forma íntima y solitaria. El proceso de haber films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental. La noción de mi camarada Astruc de la cámara –stylo era solo una metáfora. En su época el más humilde producto cinematográfico requería de un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Hoy, un joven cineasta solo necesita una idea y un pequeño equipo para probarse a sí mismo (Weinrichter, 2004, p. 86).

Estas ideas de Marker se encuentran ya enunciadas por André Tarkovski, a propósito de su rechazo al cine experimental y en referencia a la simplificación que permitirá la técnica cuando un día “todo aquel que quiera hacer cine podrá disponer de unos medios técnicos tan simples como aquellos de los que dispone hoy en día un escritor –como su pluma y sus hojas de papel–” (Llano, p. 416)<sup>3</sup>. Una consecuencia de esta amalgama expresiva y técnica es la exaltación confesional del yo-biográfico (autobiografía, hagiografía), por ello, la

tendencia a hacer cine en primera persona e inventar su propia forma quebrando las reglas cinematográficas del relato, el género, la duración, el punto de vista, etcétera.

Aunque una consecuencia de este enfoque y práctica audiovisual es la sobrevaloración de la subjetividad, la crisis del relato, la narración en primera persona, muy del resorte de la literatura confesional o testimonial, la videografía ha ido soltando sus amarras de autor y diversificándose en puntos de vista poéticos, miradas fragmentarias y colectivas que se ensamblan, documentales polifónicos, objetividades cotidianas, etnografías narrativas, experimentaciones de todo tipo. Ahora bien, hay que constatar que el simple ensamble de piezas y fragmentos, la atractiva pirotecnia emocional, no conforman un texto o un relato.

## Reimaginar lo popular

El siguiente paso, es dibujar un mapa de la cultura popular como estrategia interdisciplinaria y audiovisual para estimular el debate humanista y social, con la intención de superar el esencialismo (lo telúrico, lo auténtico, lo incontaminado) y, más allá de relacionar lo popular con la identidad, la hegemonía, la cultura de masas como discurso obligado, establecer una mirada de las relaciones con las diferencias. La idea es evitar buscar lo escondido y hermético que puede ocultarse en lo popular, puesto que importa lo que hacemos con esas manifestaciones que relacionan los hechos sociales contemporáneos, esas resonancias entre lo que la imaginación popular sabe-hacer y hace-saber con la cultura global reimaginada por la apoteosis de la imagen, las nuevas visibilidades y las audiovisualidades. Entendemos las audiovisualidades a la manera de Inés Dussel, en el sentido de que la imagen no es únicamente un artefacto visual e icónico, sino que es la práctica social material que se inscribe en un marco social particular.

La pintura, el cine, la fotografía, la televisión, y todos los otros géneros que podamos considerar “visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero sobre todo involucran a creadores y receptores, productores y consumidores, y ponen en jugo una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión (Dussel, 2006, p. 280).

Lo popular ya no significa algo excluido o marginado sino algo positivo, un hacerse continuo, un espacio de expresión y comunicación diferente donde los sectores reimaginan sus haceres y situaciones diversas recreando las formas de su tradición propia para asumir los desafíos que impone la modernidad hegemónica (Ticio Escobar, 2003, p. 281). De suerte que la especificidad histórica de lo popular en América Latina es: “el ser espacio denso de inter-acciones, de intercambios y reapropiaciones, el movimiento de mestizaje. Pero de un mestizaje que es proceso no puramente ‘cultural’ sino dispositivo de interrelación social, económico y simbólico” (Barbero, 2003, p. 137).

La cultura popular ha estado marcada por tendencias bien conflictivas que llevaron a la confusión su carácter emancipatorio y/o preservativo. La mirada romántica, por ejemplo, defendió la auténtica cultura rural amenazada por la industrialización moderna. Este sentimiento de nostalgia hacia un pasado estático no reconoce la hibridación de la vida

tradicional con la moderna. Otra mirada dice que la cultura popular “no puede menos que adoptar la forma de una variedad de cultura de masas –lo cual puede ser una tragedia o una solución, dependiendo del punto de vista” (Rowe y Schelling, 1993, p. 14). En esta postura los sectores populares no tienen la capacidad para reimaginar y producir una modernidad legítima. Otro punto de vista polémico es el marxista que ve en la cultura popular una misión emancipatoria y utópica, donde las comunidades oprimidas a través de la conquista de medios y relaciones de producción adecuados imaginan una sociedad alternativa. Rowe y Schelling observan que esta posición tiene la desventaja de que ubica al observador en un sitio ideal desde el cual juzgarse como promotor (o no) de un futuro positivo emergente, además escamotea la cuestión de “cómo unas tácticas populares podrían traducirse en una estrategia para tomar el poder y cómo este podría mantenerse sin autoritarismo” (1993, p. 15).

La relación –las más de las veces desafortunada– entre los territorios populares-tradicionales y los medios de comunicación audiovisuales, ha impulsado el desprecio de los sectores cultos que no leen más que “incultura” y pobre elaboración en sus producciones. Jesús Martín Barbero y Germán Rey en *Ejercicios del ver* (1999), observan como este desprecio confundió al analfabeto con el inculto y se concentró especialmente en la televisión, el chivo expiatorio que da cuenta de la violencia, la crisis moral y la degradación cultural de Colombia; se preguntan porque los intelectuales e investigadores sociales “siguen mayoritariamente padeciendo un pertinaz ‘mal de ojo’ que les hace insensibles a los retos culturales que plantean los medios, insensibilidad que se intensifica hacia la televisión” (17). No olvidemos, para el tema que nos ocupa, que la unidad por excelencia que arma la parrilla televisiva, es justamente, el video en sus variantes: telefilm, videoclip, video musical, video documental, video experimental.

Todavía podemos sostener que la televisión es uno de los ejes tecnológicos audiovisuales poderosos de nuestra actual cultura, aunque ya lo hemos insinuado, cada vez más debilitado e intervenido por las pantallas digitales (computador, celular, tablet). Por la televisión en continua reprogramación está pasando la memoria popular y la imaginería de masas, pues hay una producción cada vez más variada y pertinente que hace que las culturas audiovisuales populares estén dentro del proceso de cambio que tienen que sufrir las subalternidades. Néstor García Canclini en *Culturas populares en el capitalismo* (2002), observa algo que es vigente:

En la época de la cultura letrada se dio el contraste con la oralidad; en los tiempos de la industrialización la tensión se presenta con la producción artesanal; cuando predomina la cultura audiovisual, la confrontación se da con la producción musical de los sectores populares, con sus diseños y su expresividad en la estilización de lo cotidiano. Por eso, el lugar que antes ocupaban las artesanías en el desarrollo cultural, como referentes populares, en los últimos años lo ocupan músicas populares y telenovelas (Canclini, 2002, p. 36).

No es difícil adivinar el papel del video (etnográfico, narrativo, poético, experimental) en los procesos de cambio y adaptación de las subalternidades en la era de las tecnologías de la información y la comunicación. De suerte que la audiovisualidad popular en su nueva

aleación imagen-oralidad-tecnicidad, está llamada a jugar un papel decisivo en la construcción de imaginarios que confronten las hegemonías letradas-audiovisuales enlazadas con las industrias culturales privadas (televisión comercial, prepagada, por suscripción, etc.). Desde esta exclusividad las economías del signo y de la imagen posicionan lo audiovisual como esquemas globalizantes que funcionan sólo como medios para promocionar y vender productos e ideologías dominantes en el mercado simbólico, negando con esta manera estrecha la complejidad identitaria de las comunidades y reduciendo la cultura audiovisual a un simple registro o instrumento que le impide desarrollarse como experiencia subjetiva crítica y creativa, y como sistema de expresión-comunicación que re-imagina lo regional (territorializa y desterritorializa) poniendo lo local a dialogar –o a negociar– con lo global.

## Oralidad y visualidad

¿Qué tienen los signos orales y visuales que los emparenta en esta revolución de la información y la comunicación sin precedentes en la historia de la humanidad? Tal vez que son signos holísticos, simultáneos y sensoriales, que apelan a los imaginarios corporales y hacen uso de las dimensiones contextuales que los circundan. En tanto que el signo verbal escrito es lineal, secuencial y abstracto, apela a las dimensiones contextuales que inventa e inscribe en el texto. Si este último individualiza, carga al sujeto de una autorreflexión y una identidad de conciencia que lo hace aparecer como el centro del mundo, la audiovisualidad es más colectiva. No otra cosa vio Walter Benjamín (1982) en la *reproducción técnica del arte*, la nueva sensibilidad cultural de las masas y la presencia creativa de lo popular. Benjamín configura un nuevo sensorium al mirar que la percepción “recogida” del individuo en soledad, el observador de pintura o el lector de literatura se ha “dispersado”. Así pues, la dispersión fragmenta y multiplica el antiguo modo cultural de la recepción lectora performada en el “recogimiento”. Con la “imagen múltiple” que acontece en el universo urbano, Benjamín intentó significar el montaje cinematográfico que articula múltiples puntos de vista, de temporalidades simultáneas e instantáneas y fragmentos narrativos. Todo esto, claro, se opone al concepto de unicidad que reclamaba la mirada clásica o el signo visual tradicional anclado en el icono letrado y plástico clásico. La lectura de Benjamín se ubica a caballo entre lo rural y lo urbano, lo simbólico y lo sígnico; la audiovisualidad, entonces, es una experiencia híbrida.

Reeditando lo que dice Jesús Martín Barbero de los dramatizados y lo que escribe Sergei Gruzinski en su famoso libro *La guerra de las imágenes* (1994), podemos decir que lo audiovisual constituye hoy un particular espacio de mezclas y de batalla cultural. Más allá de los esquematismos narrativos y las estrategias del mercado, la audiovisualidad produce transformaciones tecnoperceptivas que posibilitan a los sectores populares, ya no exclusivamente urbanos, apropiarse de la Modernidad sin dejar su cultura oral (Barbero, 2003, p. 318). Hoy, a lo largo y ancho de centro y Suramérica, encontramos proyectos, experiencias y actividades realmente emancipadoras e híbridas en lo rural, canales de televisión indígena-campesinos, realizadores audiovisuales de ficción y documentalistas que atienden desde la descolonización la crisis de la representación del conocimiento nativo y

la autoridad del texto etnográfico dialógico (León, 2016). Este tipo de textos audiovisuales logran un reconocimiento internacional y causan verdaderas transformaciones en su territorios<sup>4</sup>.

La oralidad de la cultura popular es secundaria, como lo ha descrito Walter Ong (1987), pues en ella ese mestizan la larga duración del relato primitivo, la ritualización de la acción y la topología de la experiencia que impone una codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos, malos y buenos. De esta manera consideramos que la oralidad de la cultura popular reimaginada en la audiovisualidad narrativa explora los imaginarios heroicos, los relatos de aventuras, los cuentos de miedo y misterio que se desplazaron del campo a la ciudad (literatura de cordel brasileña, hoy vertida al formato de cómic y la fotonovela), el corrido mexicano que canta las aventuras de los narcotraficantes, el vallenato que fusiona el rock y el reggae, el Rap y sus variaciones rítmicas que encuentra espectadores en los barrios; los dramatizados barriales, de inmigrantes y el video musical y experimental. Sin duda, lo que hay en esta hibridación cultural que complejiza la identidad, es una lucha por el reconocimiento, la dignidad y la voz subalterna.

Hasta hace poco todo indicaba que la comunicación oral y visual eran opuestas, tenía argumento en el momento histórico en que el alfabeto se proclamó hegemónico, enviando a la imagen y a la oralidad a un plano vicario y moral. Pero no hay tal, si hay distinción psicodinámica, también hay complementariedad. La imagen no es un estadio de conocimiento anterior o posterior a la palabra, porque no puede concebirse el uso de la una sin la otra. Hoy la imagen retorna en el audiovisual como Hermes de entre el fuego de las piedras esculpidas por el tiempo, y su retorno es potente y generoso porque apela a las fuerzas primigenias de lo sentidos, en especial la vista y empodera desde allí las expresiones y secretos de la cultura tradicional, ancestral y popular que solapados por ser considerados primarios, fantasiosos, banales, sensuales y groseros, sobreviven en la imaginación de todos los días o yacen hibridados en los fenómenos de masas como distracción y consumo. Quizá es necesario insistir no tanto desde el significado (el enunciado) cuanto desde la forma (la enunciación), el estilo, la superficie, el artificio, las sensaciones, el espectáculo, el derroche y la diversión que busca efectos inmediatos y efímeros; aunque dicho sea de paso, el goce se asienta en los símbolos que análoga las imágenes al interior de un contexto local y regional. Porque al penetrar en los imaginarios locales como dialogía frente a la globalización, se recuperan los contextos y su desarrollo cultural y cambio social. Partiendo de aquí Andrew Darley en su preocupación por la cultura visual digital y sus relaciones con lo masivo y popular, se pregunta si esta ornamentación, este estilo, este llamado espectáculo, este vértigo que sentimos en la cultura digital popular son “conceptos inferiores desde un punto de vista estético, o más bien se trata sólo de nociones distintas (ajenas) a las ideas establecidas en el arte literario, clásico y moderno” (Darley, 2004, p. 23).

De suerte que el audiovisual popular ya no dibuja un sujeto colonizado y dominado, ya no se reconoce en la comunidad incontaminada y auténtica que resiste la corrupción de la modernidad, dejando de ser definido desde el formalismo esteticista, el normativismo de la disyunción binaria y la ruptura vanguardista, y pasa a ser reimaginado como maniobras formales que alcanzan lo social, como escenas de producción simbólica o tramazón entre la huella, el icono y el signo, como un acto político de cara al reconocimiento complejo y heterogéneo, pues como nos lo recuerda Ticio Escobar “los lindes que separaban, tajantes,

lo popular de lo masivo y de lo elitista se vuelven hoy porosos y provisionales” (2003, p. 294). El investigador (realizador, autor, videógrafo) debe estar atento, más allá del esencialismo o la producción popular-masiva que borra las diferencias, a lo que crea y produce lo popular que siempre será heterogéneo, ambiguo y conflictivo.

Para Susan Buck-Morss la imagen no representa el objeto sino que éste está en la imagen como trazo del instante único en que fue atrapado (huella de lo real); así, “el objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo” (2005, p. 159). Esta relación es sensualización, acción productiva que inmanita la mirada y el cuerpo del que ve y oye, con el ver. También Jesús Buxó, pensando en el video como herramienta de investigación, señala que: “la extensión de las nuevas tecnologías, la internacionalización de los medios de comunicación y las redes del ciberespacio obligan a cambiar el objetivo de buscar mensajes, significados y marcos para pasar a experimentar el conocimiento y virtualizar realidades” (1999, p. 16).

Esta es la razón por la cual el audiovisual estaría muy cerca de la cultura popular y de masas, así como lo estuvo junto con la oralidad en los orígenes de la imaginación humana, y como lo está de nuevo ahora, reimaginada a través de la imagen y la audiovisualidad digital, cuya persistencia –diría Walter Ong en su referencia a la oralidad– continua en los estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva.

Para finalizar esta entrada, baste recordar la proclama del cineasta indígena otavaleño Alberto Muenala, defensor de la autorepresentación y para quien es necesario acabar con los prototipos y supuestos programas interculturales que denigran a los pueblos y nacionalidades a través de la floklorización. En el 2016, después de realizar decenas de documentales sobre los pueblos indígenas ecuatorianos, rodó en lengua kichwa su primera película titulada *Killa Ñawpumukun (Antes de que salga la luna)*. Siguiendo al cineasta boliviano Jorge Sanjinés, en una entrevista para el diario el Telégrafo (2016), Muenala afirma:

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos (...) A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores<sup>5</sup>.

## De la descripción fría a la etnografía audiovisual narrativa

La investigación en comunicación audiovisual, es hoy inconcebible por fuera del trabajo de campo. Sin duda, esta herencia viene del hacer antropológico, como bien lo recuerda la profesora de la Universidad Nacional de Colombia Myriam Jimeno, dado que “hacer trabajo de campo significa enfrentar nuevos contextos socioculturales y políticos en los que se inscriben los sujetos de estudio y nosotros mismos” (2016, p. 9). El trabajo de campo, puede ser cubierto por varias metodologías que se renuevan contiguamente por deslocalización de la observación o por defecto/exceso de participación. La inocencia con la que se asumía la observación ha sido sorprendida, desmantelada y exige una postura frente a ese campo por parte del investigador-realizador; es decir, ¿cómo trabajar con el contexto?: ser

“colaborador” (Rappaport), cómplice (Marcus), acompañante o antropólogo ciudadano (Jimeno), observador participante (Fals Borda), cocreador, coreizador, etc. De cualquier forma, el trabajo in situ o territorial implicará siempre problematización, tensión, conflicto, riesgo, improvisación, sorpresa, auto-observación.

Entendemos la etnografía audiovisual como narrativa que registra huellas y representaciones sociales de un individuo, un grupo, un sector o colectividad, prestándole atención a los grados de excepcionalidad que tienen las prácticas culturales. La etnografía audiovisual no solo requiere de un punto de vista subjetivo, dado que el observador interviene, sino que aflora la riqueza de la comunicación no verbal y la narrativa en mosaico del montaje que yuxtapone personas, objetos, espacios, escenas, configurando textos en contextos particulares donde circula la investigación creación. Más allá de documentar e informar, las etnografías audiovisuales provocan la reflexión, cuestionan las convicciones y activan las experiencias estéticas de la más variada índole. Joseph Tobin, en *Poéticas y placeres del video etnográfico en educación* (2006), observa que estos videos, para que sean efectivos y estimulen, deben ser híbridos, difusos, pertenecer a los documentos de ciencias sociales tanto como a las obras de arte. Por supuesto que estas etnografías corren el peligro de ser consideradas o bien faltas de rigor o bien sin atractivo visual; sin embargo, ese es el desafío, expandir la escritura y lectura con el fin de encontrar nuevas fuentes para pensar y actuar. En la era de la globalización, los regímenes de audiovisualidad rozan por exceso y por defecto con la alteridad. Por exceso, cuando el otro es reconocido, explotado –en ocasiones rindiéndole culto– y espectacularizado; por defecto, cuando su voz y su pensamiento son distorsionados o invisibilizados. La alteridad está en el juego del saber y del poder, y es un complejo dispositivo de pensamiento y experiencia sin el cual es imposible la construcción de sujetos de paz.

Tomemos la audiovisualidad como textualidad y el audiovisual (un film, un video, un videojuego, un programa de televisión, un documental transmedia, etc.) como un texto; es decir como un tejido de lenguaje, sujeto y deseo. El texto es la experiencia del lenguaje movilizadora en todo su espectro y es allí donde emerge el sujeto que buscamos. La antropología audiovisual ayuda a superar las limitaciones del discurso científico positivista y abre el camino para explorar nuevas formas de relacionarse con el conocimiento y comunicarlo. La audiovisualidad es un lugar de comprensión de la etnografía y viceversa, pues estas dos miradas cognoscitivas surgen juntas<sup>6</sup>. Todo comienza cuando se hace la pregunta ¿cómo escribir/filmar al Otro? Margaret Mead y Gregory Bateson pondrían la pauta, pues ambos antropólogos integraron a sus investigaciones la cámara de fotografía y de cine, dándole el mismo estatus que los cuadernos de campo. Digamos que con ellos se abrieron dos posibilidades de uso e implementación investigativa: una que se concentró en la descripción de los hechos y la otra que se encaminó por la empatía narrativa que incluye la participación de todos los actores<sup>7</sup>. La idea central se alojaba en el otro como distante, lejano, diferente y exótico; luego, cuando la mirada se ubicó en el territorio este otro se presentaba a la mirada como una instancia de identidad y conflicto. Según esto, el otro, el diferente y lejano, era un problema de la representación, de cómo se miraba y a qué distancia, cómo mantener los gestos y hechos del otro afectando en su diferencia. ¿Cómo evitar mirar al otro como sujeto etnologizado y propiciar, como quiere el cine de Jean Rouch, que sea simplemente sujeto?

El poeta y etnólogo Michel Leiris recalca que es un problema de estructura mental, mientras afirma que no es posible despojarse de la cultura propia para entrar e intentar hacer parte de otra. De esta manera, propone la práctica vital en el trabajo etnográfico: dejarse cautivar, sorprenderse y entrar en el juego dialógico del adentro y el afuera. Tener la capacidad de tomar distancia de manera consciente para analizarse a sí mismo desde fuera. Un compromiso poético significa atravesar un proceso de conciencia en el cual se juegan la experiencia y el conocimiento; he allí la capacidad de asombro por lo visto y vuelto a ver, la auto-observación que implica lo sagrado de la vida cotidiana (Leiris, 1938). De suerte que el observador y su perspectiva de observación deben ser incorporados en la descripción. Quizá por esta razón la pregunta que continuamente debe ser subrayada es: ¿cuánta participación y cuánta exclusión son necesarias para lograr un conocimiento? (Geist, 1997, p. 177).

Con el tiempo la etnografía audiovisual nos hizo comprender que la representación del otro (tanto en forma escrita como audiovisual) no era sino una expresión resultado de elecciones y criterios provenientes de una manera particular de ver las cosas, que en realidad no representaba la totalidad de cómo deberían verse. Es decir, ver equivale a tener una intención e, incluso, obliga a ver con un interés determinado. De suerte que, una vez la etnografía audiovisual toma relevancia, comienza a aportar modos de registrar al otro, maneras diferentes de contactar, comunicar, intercambiar y expresar su mundo social; porque hay tantas formas de vivir como de mirar, de registrar, de escribir al otro y su entorno. Aquí vuelve el tema de la subjetividad presente en toda investigación audiovisual de carácter socio-antropológico, pues hay muchos que niegan la legitimidad científica a la representación audiovisual como modo de producir y vehicular conocimiento (Geist, 1997, p. 110).

Las producciones audiovisuales que nos rodean y configuran no solo las leemos e interpretamos, sino que las escribimos y las creamos. Los textos audiovisuales hacen parte de nuestro proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y configuran nuestra realidad interna, conforman nuestra subjetividad. Las narrativas audiovisuales nos ayudan a representar el mundo, explicarlo y experimentarlo. No obstante, no olvidemos la mediación creativa. Así, por ejemplo, en *Etnografías contemporáneas III*, Myriam Jimeno plantea que la narrativa traduce la experiencia en relatos codificados culturalmente. Esto quiere decir que las narrativas, al ser construidas por sujetos o por colectividades según su sistema de significación y sus propias experiencias históricas, pueden ser leídas y escritas por agentes exógenos (investigadores, escritores, curiosos); sin embargo, “la condición es que se evite la ilusión naturalista del relato y que se pueda acceder a su entramado de significación” (Jimeno, 2016, p. 14).

La audiovisualidad tiene efectos reales sobre las relaciones sociales y el medio natural en que esos comportamientos tienen lugar, impone de manera contundente o solapada una percepción de los pueblos y las etnias y cohesiona, deriva o distorsiona nuestra propia identidad (Ardévol y Muntañola, 2004, p. 14). Estamos muy acostumbrados a elaborar conocimiento con textos escritos, pero no con textos audiovisuales. Si a los primeros se les asegura una elaboración cognitiva, a los otros se les achaca emocionalidad, como si la emoción no fuera esa otra posibilidad humana constructora de conocimiento.

## La investigación-creación

Quizá ya estamos en el umbral del sueño de Leibniz, según el cual los símbolos matemáticos liberarían la imaginación. Lo digital es ese link que conecta a la cultura audiovisual con los imaginarios creativos de los sujetos sociales, llámense masivos, populares, tradicionales, de élite, o como sea. Ya no es posible ver como a través de un cristal a la ciencia, al arte y a la tecnología separados, irreconciliables, divididos por un espacio inalcanzable; ahora ese cristal que nos dividía nos une en una exposición surreal de luces e imágenes. Los saberes rodean las vitrinas desde el deseo y el consumo, desde la identidad y la diferencia, desde lo público y lo privado.

Todo proyecto moderno intenta ir de la creación abstracta a la acción creativa pasando por una urdimbre de indagaciones. Se busca liberar la imaginación pero ejerciendo un control investigativo. Dentro de la ejecución de la producción misma se lleva a cabo la investigación, por ejemplo para el caso del video, el audiovisual, la multimedia, etc. No se trata exclusivamente de una producción audiovisual al margen de un planteamiento teórico o viceversa, sino que la fase teórica queda incorporada en el proceso creativo. Bien lo dice el profesor de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Fernando Zalamea Traba, al referirse a la dinámica combinatoria de inteligencia y emoción que dio vida al museo Guggenheim en Bilbao:

La creación y la investigación son, para el constructor mental, como los utilajes del alpinista: sin visión, sin imaginación, difícilmente puede el escalador apuntar a una alta cima, pero sin el aparataje de cables que lo sostienen y que le dan forma a su visión, difícilmente el escalador logra elevarse (2004, p. 109).

El productor, realizador, prosumidor (léase creador) audiovisual no puede reimaginarse solo, como el poeta romántico que contempla el infinito, su acción creativa depende de la capacidad sensorial y de la inteligencia para reconocer la tradición, procesar y redefinir la diversidad y multiplicidad cultural, trabajando en grupo y asumiendo los nuevos valores de la producción colectiva transdisciplinaria. De esta forma la investigación construirá mapas (tal vez croquis) por niveles y en escalas, soportes estructurales, apoyos preceptuales para la visión y la práctica creativa. De manera que un espacio investigativo y creativo es más dialógico e interpretativo que metodología estructuralizante. Se trata de una interpretación Geopoética y dramática (“tramática”) del mundo cultural popular, y no de una gramática glosográfica puramente descriptiva y prescriptiva de la realidad. Quizá al margen de lo que Richard Rorty dio en llamar *el giro lingüístico*, podamos iniciar *giros audiovisuales*, una arqueología y geología creativa, que abra el círculo que cierra el lenguaje verbal al intentar comprender el ser.

Las tecnologías audiovisuales tejen un mundo complejo de significados y sensaciones que reelaboran la realidad con su *escritura de imágenes* y abren nuevas expectativas en la construcción teórica y metodológica de la comunicación, las artes, las ciencias del lenguaje, la antropología cultural y las ciencias sociales. Pero la cultura audiovisual no se limita únicamente a la utilización de la tecnología, sino al proceso investigativo y creativo total que va de la pre-producción, la producción, la pos-producción, hasta los estudios de recepción y

consumo. No olvidemos –en la línea de Marcel Mauss recuperado por Marinas (2001, p. 18)– que el consumo al abarcar la totalidad de los espacios de la vida y las dimensiones de la persona, es también un hecho social total. Desde este punto de vista, lo estético ya no está restringido a la participación de lo “bello” y “agradable”, sino que es también la expresión de aquello que resiste el embate comunicativo, trazando la experiencia, las reflexiones sobre las prácticas de representación y los procesos creativos situados en la emancipación de las diferencias. Las experiencias estéticas son manifestaciones de la capacidad humana para encontrar dignidad en sus acciones, dado que más allá del adorno y el entretenimiento hay potenciación de la sensibilidad y nuevo conocimiento que surge.

## Notas

1. Hacemos referencia, por analogía, con la convergencia entre oralidad-literatura que dio origen al movimiento literario conocido como “el boom latinoamericano”, pero sobre todo a un puñado de artistas heterodoxos *trasculturales*, como expuso Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982); o como estudia Carlos Paheco en *La comarca oral* (2017) identificando a quienes reconocieron “el carácter axial de la oralidad cultural en sus respectivas regiones interiores” y “se propusieron lograr en su obra literaria, a través de un exigente proceso de elaboración estética, la producción de un *efecto de oralidad*, con repercusiones diversas en cada caso” (p. 36). Las mismas incursiones ideológicas y teóricas (occidentalizadas) que causaron el rechazo, la exclusión y degradación de las obras artísticas afincadas en la oralidad, y que postergaron el reconocimiento y la valoración ética y estética de los inquietantes mundos que proponen, las padece hoy la audiovisualidad en tanto efecto de la rica y compleja fusión entre oralidad e imagen; aleación, por otra parte, tan antigua como el lenguaje.
2. *New thing*, medios o formas de comunicación provenientes de las tecnologías digitales, cuya característica es la interactividad, la digitalización de las comunicaciones y el carácter reticular de los procesos de intercambio y que combinan viejos lenguajes y medios. A partir de la distribución y el consumo de contenidos audiovisuales televisivos dentro de la Web se reabre el debate acerca del rol de la televisión en las sociedades contemporáneas (Scolari, 2008).
3. De hecho, el cineasta ruso, tenía claro que no era suficiente con fijar los acontecimientos reales para que se pueda ver en ellos sucesión de auténticas imágenes cinematográficas, pues “la imagen cinematográfica no es sólo un fría reproducción documental del objeto en la película. ¡No! Una imagen cinematográfica se basa en la capacidad de convertir en observación la percepción de un objeto” (Tarkovski, 2017, p. 68).
4. Baste resaltar el canal de televisión indígena de señal abierta con sede en el Cotopaxi, Ecuador; La escuela audiovisual infantil en Belén de los Andaquíes, Caquetá, Colombia; cineastas como los wayú Leiqui Uriana, Mileydys Polanco y Miguel Iván Ramírez, realizadores del cortometraje “Magnolia del Mar”; la cineasta indígena Luz Adriana Quigua, egresada de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Colombia y su proyecto “Kuwai colores” con comunidades del Vaupés; el cineasta ecuatoriano (otavaleño) Alberto Muenala, defensor de la autorepresentación del pueblo kichwa; el colectivo cinematográ-

fico indígena-campesino-obrero del Guaviare canalizado a través del Fondo Mixto de Cultura, Guillermo Monteferte en México, Martha Rodríguez en Colombia.

5. <http://xurl.es/jvb9z/> / [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec) (Consulta: 03/11/2017)

6. *Nanook of the North (Nanuk, el esquimal)* es un largometraje cinematográfico de 1922 de género documental dirigido por Robert Flaherty (Míchigan, 1884 - Vermont, 1951). Este film está considerado como el comienzo de la etnografía audiovisual, no solo porque recoge el diario vivir de una familia en el Ártico, sino porque el director interviene en la grabación reelaborando las escenas para mostrar la grandeza de los personajes antes de que el hombre blanco invadiera su cultura. La escasa neutralidad del documental sede ante la reflexividad y relatividad de la narrativa que pone en jaque el conocimiento positivista. [https://es.wikipedia.org/wiki/Nanuk,\\_el\\_esquimal](https://es.wikipedia.org/wiki/Nanuk,_el_esquimal) consulta: 03/07/2016

7. El caso de Mead y Batenson es que se demoraron en pasar de la descripción a la narración, su formación científico positivista no los dejó ver la ostensión del dispositivo; sin embargo, Margarte Mead en 1952 edita registros hechos en 1934 y 1937 y realiza el *film Trance an dance in Bali*, donde pone en escena y narra (la voz en off es de ella) un mito balinés popular teatralizado. Pero aun es más sorprendente, el uso de un efecto especial de cámara lenta intentado con ello advertir al espectador de detalles y sutiles movimientos. El reconocimiento de la subjetividad en la investigación ha tenido inicio. Otro documentalista etnógrafo importante es el francés Jean Rouch, quien fundó la antropología visual y propuso *el cine directo* centrando su atención en ¿Cómo filmar al otro? y como disponer *La cámara entre los hombres*. La cámara no solo como registro sino como comunicación, expresión, contacto e intercambio. Rouch expone al otro no tanto mostrándolo o explicándolo, sino intentando legitimar su valores, creencias y discursos (Guarini en García y Velasco, 2011, pp. 101-103).

## Bibliografía

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. trad. T. Burnova, México: Fondo de Cultura Económico.
- Barbero, M. y Rey, G. (1999). *Los Ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.
- Barbero, M. J. (2003). *Estética de los Medios Audiovisuales, en Estética* (Edición de Xirau Ramón y Sobrevilla David). Madrid: Trota.
- Barbero, M. J. (2003). *Oficio de Cartógrafo* (Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura). México: Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión.
- Benjamín, W. (1982). *Discursos interrumpidos*, trad. De J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, S. (2005). *Estudios visuales e imaginación global*. En Estudios visuales, epistemologías de la visualidad en la era de la globalización. José Luis Brea (ed.). Madrid: Akal.
- Buxó, M.ª J. y Miguel, J. M. (1999). (Editores). *De la Investigación Audiovisual*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Carvalho, J. J. *La mirada etnográfica y la voz subalterna*. Depto. De Antropología de la Universidad de Brasilia, Brasil: documento S.f.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital* (Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación). Barcelona: Paidós.

- Deleuze, G. (1986). *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (Compilación) (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial.
- García Canclini, N. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, Sexta edición.
- Guarín, C. (2001). *La presencia del yo en la representación filmica de la alteridad: un camino hacia la construcción del nosotros*, en: García Bautista Antoni, Honorio Vera, Mailo Velasco (2011) *Antropología audiovisual: medios e investigación en educación*. Barcelona: Trota.
- González Requena, J. (2006). *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2016). *Clásico, Manierista y posclásico. El relato en el cine de Hollywood*, Madrid: Editorial Castilla.
- Jimeno, M. y otros (2012). *Etnografías contemporáneas*. Trabajo de campo. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Jimeno, M. y otros. (2016). (Eds.). *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.
- León, C. (2016). *Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología*. En Maguaré. vol. 30, n. 2 (jul-dic). 2016. (Impreso y en línea), pp. 17-45.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Llano, R. (2002). *Vida y obra de A. Tarkovski*, vol. 2, Valencia: Filmoteca de Valencia.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: UBA/Libros del Rojas.
- Marinas, J.-M. (2001). *La Fábula del bazar* (orígenes de la cultura del consumo). Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- Rowe, W. y Schelling, V. (1993). *Memoria y modernidad*. México: Grijalbo.
- Scolari, C. (2008). “Hipermediaciones”, en *Hipermediaciones*. Elementos para una teoría de la comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Paidós.
- Tarkovski, A. (1986). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.
- Tarkovski, A. (2017), *Atrapada la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, Madrid: Erra naturae.
- Tomaguera J., Alsina H. (Eds.). (1998). *Texto y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Zalamea, F. (200). *Investigación-creación* (extrapolaciones desde el museo Guggenheim de Bilbao). En TRANS, Revista de Sede de la Universidad Nacional, Bogotá, No. 2, Bogotá.

---

**Abstract:** I intend to integrate the ethnographic narrative of the image –film and video technologies fundamentally– to popular culture re-imagining it from the new audiovisual regimes, knowledge and practices that involve creators and receivers, producers and consumers. I ask the popular not from its definition or rise as the history and social theory does, but stressing some theoretical strategies and practices that generate experience and shape subjectivity. In short, I propose some access roads to understand how the popular operates and is transformed into a device of thinking and creative action. Finally, rather considering the popular media as a field of study, I propose an approach to an interdis-

ciplinary place in which we can discuss its essentialism and universality, trying to understand the past visual turn and the nowadays.

**Keywords:** Audiovisual - popular culture - narrative ethnography - research based creation.

**Resumo:** Pretendo integrar a narrativa etnográfica que viaja através de tecnologias de imagem –cinema e vídeo, fundamentalmente– à cultura popular, reimaginando-a dos novos regimes audiovisuais, conhecimentos e práticas que envolvem criadores e receptores, produtores e consumidores. Eu questiono o popular não apenas a partir de sua definição ou emergência como a história e a teoria social fazem, mas enfatizando algumas estratégias teóricas e práticas que geram experiência e conformam a subjetividade; Em suma, proponho algumas rotas de acesso para entender como o popular opera e se torna um dispositivo de pensamento e ação criativa. Finalmente, além de considerar o comunicação audiovisual popular como campo de estudos, proponho uma aproximação para um lugar interdisciplinar no qual problematizar seu essencialismo e universalidade, procurando compreender que tipo de reviravolta visual teve e se realiza em nossos dias.

**Palavras chave:** Audiovisualidade - cultura popular - etnografia narrativa - criação de pesquisa.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

Fecha de recepción: abril 2019  
Fecha de aceptación: octubre 2019  
Versión final: mayo 2020

## Mesa radicante: experiencia e imagen

Trixi Allina Bloch \* y Alejandro  
Jaramillo Hoyos \*\*

---

**Resumen:** Se relatará acerca del proyecto Mesa radicante que fue una experiencia enmarcada dentro del proceso del proyecto Huerta que mediante diversas estrategias estimula la emergencia de narrativas del territorio buscando hacer visible en la imagen la situación, el lugar y las acciones, y establecer un vínculo entre lo rural y lo urbano.

**Palabras clave:** proceso - estrategias - narrativas - imagen - rural - urbano.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 133]

---

(\*) Trixi Allina Bloch: artista y antropóloga, artista independiente con una larga trayectoria académica en la Universidad Nacional de Colombia; desde el ejercicio sobre lo fotográfico y sobre la imagen desarrolla desde hace varios años procesos en arte colaborativo.

(\*\*) Alejandro Jaramillo Hoyos: artista audiovisual y escénico. Experiencia en televisión pública. Docente e investigador en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

*Ritmos*  
¿qué se espera?  
¿qué se debe esperar?  
*Sorpresas, marcas*  
¿de qué manera se construyen?  
*El espacio se comunica, nos comunica, nos habla,*  
*se deja ver, se dispone, se despliega y configura.*  
(Paisaje leído)<sup>1</sup>

Mesa radicante es una experiencia enmarcada dentro del proceso del proyecto Huerta que mediante diversas estrategias estimula la emergencia de narrativas del territorio buscando hacer visible en la imagen la situación, el lugar y las acciones, y establecer un vínculo entre lo rural y lo urbano.

Desde el año 2014 la huerta se instala en proceso mediante el formato colaborativo, constituyéndose en una plataforma de exploración estética en el ámbito de las relaciones entre

arte y vida con énfasis en las redes de circulación, intercambio y reciprocidad de la cotidianeidad rural.

El objetivo central del proyecto, poniendo la práctica artística relacional y colaborativa al servicio de la producción de imágenes, consistió en instalar una experiencia colectiva sobre las huertas y el mercado, y más allá de la discursividad sobre la vida cotidiana y la producción y circulación de alimentos en su entorno, se propuso captar mediante diversas materialidades de la imagen, las cualidades de su contexto e interacciones para devolver a las comunidades –actores del proyecto– un ejercicio performativo de exposición de *arte in situ*.

## La huerta como producción de conocimiento

El proceso como laboratorio creativo y de investigación, ha permitido establecer una rutina de estudio sobre los diferentes procedimientos, herramientas mediales y relaciones conceptuales entre la práctica artística, la circulación, el conocimiento y la interacción en comunidades rurales.

Más allá de activar un diálogo entre asistentes, dada la performatividad de los encuentros a los que la mesa de la huerta convoca, registramos, documentamos y revelamos con la imagen las relaciones entre ellos y el paisaje como una manifestación sensible del pensamiento y las maneras de ser. Estas experiencias nos han permitido decantar preguntas y correlacionar dudas e intuiciones. Hoy, de manera retrospectiva, podemos decir que más allá de los diálogos, del intercambio y la circulación de saberes y semillas que produce la huerta, de la performatividad emerge una esfera gestual en las imágenes que nos remite a la relación estética atendiendo a las manifestaciones de la sensibilidad y el *gusto* entre humanos y de ellos con el entorno (Agamben, 2016, p. 10).

La intersección entre diversas esferas de la experiencia sensible, el gusto, el conocimiento y la expresividad, va dando paso a que estos proyectos de arte introduzcan y configuren un archivo sobre una indagación visual y sonora de las interacciones entre la vida rural y urbana en consideración a los vínculos entre campesinos, sus prácticas de reproducción cultural y sus referentes patrimoniales en la vida contemporánea.

En el año 2016, de la mano de la Fundación Erigaie el proyecto *Mesa radicante* recibió el apoyo del ‘Programa Nacional de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia’<sup>22</sup> para poner a rodar el espacio de encuentro mediante los dispositivos de la mesa y el carro recorriendo carreteras veredales y conectando huertas con las plazas de mercado. El procedimiento consistió en poner la práctica artística al servicio de la generación de imágenes y buscar una **imagen de sí**<sup>3</sup> haciendo reconocimiento a la gestualidad, activando el diálogo entre cuerpo y paisaje; entre prácticas de siembra y circulación; entre producción, intercambio y comercio. Esta relación entre forma y trayecto mediante el carro y en torno al encuentro, perfiló un foco en el gesto de los actores y de las huertas como manifestación visible de potencias invisibles (Agamben, 2007, p. 319) en la vida rural.

Afirma Giorgio Agamben:

Debemos ahora medir todas las consecuencias de esta figura de la potencia que, donándose a sí misma, se salva y acrecienta en el acto. Ella nos obliga a re-

pensar desde el inicio no sólo la relación entre potencia y acto, entre lo posible y lo real, sino también a considerar de manera nueva, en la estética, el estatuto del acto de la creación y de la obra y, en política, el problema de la conservación del poder constituyente en el poder constituido (Agamben, 2007, p. 367).

La mirada instalada en este laboratorio se guió en consideración del acto de creación y colaboración como una nueva relación entre la acción y la potencia del lenguaje gestual; de esta manera, la posibilidad creativa y colectiva se mantiene y se aviva en las imágenes producidas, se manifiesta en el acto creativo y en las intervenciones que instaura en las imágenes una re-creación de los sujetos y de los paisajes habitados por ellos.

Al decir de esta ‘dimensión estética de las imágenes’, una **Imagen de sí** refiere al gesto que emerge y cuestiona la certidumbre de la identidad otorgada desde el exterior; en ella habita no sólo el tiempo singular del cuerpo plantado de quien posa o de quien observa. En la fotografía se capta la experiencia sesgada por el tiempo, se escribe en las capas de signos que nos pertenecen a todos: las del objeto, las de los sujetos y las del territorio. Así la fotografía, además de captar los instantes nos lleva de la mano a preguntarnos sobre el gesto como el más dicente rasgo de sentido no actuado, como un acto súbito, instantáneo, que subsana la imposibilidad de hablar o que refiere a una realidad ya no presente, como dijo Benjamin en 1931, la fotografía nos instala en ese “minuto visible pero ya lejano, donde el futuro anida de manera tan elocuente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo” (Benjamin, 2011, p. 17) en cada ‘objeto’ fotografiado; nos vincula al pasado y dando sentido al futuro se constituye en un vínculo con la tierra.

Esta voluntad por activar **la imagen de sí**, es la que desplaza el foco de lo fotográfico y pone en jaque la nitidez hipertécnica de los dispositivos que ‘mienten’ embelleciendo lo bello. Así, en busca de desplazar la identidad hacia una lectura colectiva –en grupo/solitario–, la performatividad que subyace al encuentro, moviliza el orden del discurso organizado y, transforma la forma del mundo establecida, llama a otros devenires inscritos en las capas de sentido de la foto para que habiten la imagen, que es conocimiento.

Producir un conocimiento se arraiga en una doble articulación de la imagen: la singularidad y la simultaneidad como un acto de interacción colectiva. Dado que la imagen nos refiere a la más exquisita práctica del lenguaje y a la doble articulación del sentido que se instala al ‘leer y escribir’ en colaboración, rompiendo esquemas y modelos de presupuestos sobre la *investigación*; estas acciones promueven la integración de saberes no instituidos y la circulación en circuitos de borde.

## Proceso-reflexión

Los encuentros e interacciones, reflejaron aspectos actuales de la vida cotidiana campesina y sus determinantes culturales asociadas a las transformaciones económicas. Mediante aparatos de registro se captaron resonancias y singularidades del cuerpo, la huerta y el mercado, con los cuales producir series que conectaran las potencias del camino, el poblado y el mercado.

La exploración tomó como directriz las formas de circulación y movilidad que hoy permiten a los campesinos de los municipios de Tinjacá, Ráquira y Sutamarchán<sup>4</sup> interactuar, dado que hoy se opera una gran transformación ‘administrativa’ en las plazas de mercado. Éstas desde la Colonia fueron instituidas no sólo como lugares para el intercambio de productos sino como modos de encuentro que sostuvieran las redes solidarias comunales; de esta manera, intercambio y encuentro se ligaron como actividad a la vida doméstica y hortelana/agrícola.

Se desarrolló un proceso que dando lugar a una **imagen de sí**, retornaría a la comunidad y a sus actores. Se hizo seguimiento a las dinámicas de articulación con la huerta como núcleo cultural de la vida doméstica; alrededor de los alimentos, el salón comunal, las rutas y el transporte, y la plaza de mercado, se manifestaron como escenarios políticos del encuentro y las transacciones sociales, simbólicas y económicas.

La conexión entre nodos del territorio, integrados al horizonte del paisaje, dibujó un perfil, mostrando sus texturas y visibilizando experiencias a los propios actores que los viven y los actualizan día a día inscribiendo sus marcas, huellas y presencias como labriegos. Nos referimos al aquí y ahora y sin embargo encontramos que, al no abordar explícitamente un pasado narrado, fueron las fricciones mostradas durante los encuentros y los comentarios los que, manifestando el presente, llevaron a los participantes a plantear preguntas y reflexiones sobre su paisaje y su destino.

Entendimos que un proceso de reflexividad animó la mirada **sobre sí** pues introdujo en el lenguaje el acto de suscitar ‘comentarios’ enlazados al repertorio de significados y sentidos propios del lugar.

“La imagen no sólo presenta algo sino que quien mira hace un movimiento de co-presentación del mismo gesto de presentar”, Según Menke, citado por Romina Conti (Conti, 2014, p. 10).

Los medios locales, entre ellos el ‘voz a voz’, la comunicación telefónica, las visitas, los impresos como recordatorios de los encuentros también fueron sustanciales para las dinámicas de interacción de estos procesos. Sin embargo, más que confirmar hechos se manifestaron incertidumbres al incluir ‘temas difíciles’ que no se verbalizan en su cotidianidad habitual. Registramos que, desplazados los animales como medios de transporte y trabajo, el camión repartidor hoy se instala como mercado o ‘servicio a domicilio’ –como lo llaman ellos–, afirmando que viven una cierta ‘mímesis’ con los procesos urbanos; el camión hace las veces de mediador trashumante entre veredas y municipios a la vez que des-plaza la producción y las mercancías, re-localiza los encuentros y los intercambios entre actores de una vereda y otra, de un municipio a otro. En el año 2016, dentro de las observaciones preliminares del proyecto, hicimos una visita a ‘la Plaza de las Sepulturas’ vereda Ermitaño-Sutamarchán, lugar del que habíamos sido informados que funcionaba un mercado veredal. En esa ocasión al llegar al lugar, encontramos un espacio dispuesto como plaza de mercado tradicional pero notamos la ausencia de puestos de mercado. En su lugar, varios camiones de transporte de alimentos estaban parqueados de manera que la gente podía acercarse y comprar en el camión verduras y otros.

Había un vendedor de ganado en pie que quería vender un buey y un grupo de personas se reunía para dialogar mientras bebían una cerveza frente a una caseta de latón que funcionaba como tienda<sup>5</sup>.

Al regresar, durante la acción *Radicante*, en 2017, sólo encontramos las huellas de la vida del mercado que habíamos conocido el año anterior; ahora, el lugar seguía siendo utilizado para compra y venta de alimentos pero sólo desde uno o dos camiones que vendían a menos de diez personas que se acercaban a comprar. La tienda de cerveza, cerrada y las personas muy reacias a relacionarse con ‘esos extraños’ que llegábamos a interactuar en este espacio que había dejado de ser de ‘encuentro’.

Lo actual en la vereda Ermitaño del municipio de Sutamarchán es que el camión-plaza borra fronteras, participe y represente la emergencia visible de un tejido-red de la cultura transveredal que circula por los caminos y así nos lo había anunciado Eutimia Coy el año anterior estando con ella en la Plaza de las Sepulturas.

Ya le digo que fue lo que pasó.

Pues Sí, la gente toda convencida, pero, pero yo le digo lo que pasó.

Todo el mundo, por ejemplo mire aquí tienen los carros y ya pasan por los caminos y ya van comprando todo el mundo.

Entons, ¿p’ a qué vienen acá?

Esto era boniiiiito, antes deeeee... P’ a todo, esto era lleno, pero antes deeee que todos llegaron y llevan las comidas por las calles, los caminos y toodo. Entonces ya no,

- ¿Usted es de aquí?

-Yo soy de acá, de mi casa, me llamo Eutimia Coy.

- ¿Mucha familia Coy?

-Ya se va acabando, ...porque se van muriendo ya, ya queda muy poca familia Coy, pero ya,

quedan Suárez al otro lado de la vereda. Ya eso allá Finos y Suárez y todos, si, allá ya es otra parte... si, ya allá quedan Suárez, ya quedan aquí también Fino’s que son solo Fino... .

Yo ya ahorita no cultivo... me tocó hace poco dejarle todo al hijo que trabaje.

-¿En su casita? ¿En la huerta? ¿Tiene huerta?

-No, no tengo huerta porque estoy enferma y no puedo hacer nada y no hay quien me ayude.

...es que no tengo quien ayude; y si, yo tenía mi huerta sembraba de cebolla, cilantro, nabos, turubos (sic), tallos, ...papitas...de todo, la huertecita era chiquita pero... y ahora no porque estoy enferma, tengo hasta temblor en las piernas, de verdad estoy enfermaaaa...<sup>6</sup>

En este contexto, los mercaderes recorren carreteras terciarias y caminos veredales; apoyan y vinculan zonas y comunidades alejadas y facilitan a los campesinos aliviar las pesadas cargas de alimentos y productos que se transportan entre periferias y zonas urbanas. Sin embargo, las plazas de mercado aún siguen siendo lugares donde se expresan metáforas fundacionales de la cultura –estructura, roles, dramaturgia, montaje, fuerzas protagónicas y antagónicas, conflictos, etc.– parecerían campos de resistencia que las administraciones locales urgen adaptar a nuevas formas de encuentro como son las canchas de juego cons-

truidas sobre sus cimientos, mientras que en virtud de los cambios económicos y sociales del país, el mercadeo y la movilidad se activan por los ingeniosos comerciantes locales y ocasionales capitalistas foráneos.

Es decir que, las redes de distribución participan de un fenómeno de DES-PLAZAMIENTO mediante el uso del transporte veredal repartidor, el distribuidor y comercializador de alimentos, entre pequeños productores y consumidores rurales; dinámicas que inciden también en los desplazamientos sociales y de la cultura.

Las reuniones y charlas con actores locales han sido grabadas por medio de audio, fotografía y video. Los documentos resultantes se convierten en huellas de memoria y a la vez son **la imagen de sí mismas** que se devuelve a las comunidades y sirven para impulsar una estrategia no solo de difusión sino de pensamiento centrado en la realización de exposiciones e intervenciones en diferentes lugares relacionados con el patrimonio, el arte, la cultura.

## Lo visual colaborativo

Promover la curiosidad por ver, mirar y sentir nuestros entornos, referir el espacio del arte a la vida cotidiana, poner la sensibilidad a favor del conocimiento y potenciar la creación y el encuentro en virtud de la *relación estética* (Bourriaud, 2008, p. 106) y su incidencia en la vida comunitaria, anima las prácticas artísticas y colaborativas que establecen vínculos entre las *maneras de ser* y los *modos de hacer* (De Certeau, 1999, p. 80). Entre la fotografía, el audio y el video con nuestros paisajes sociales y territorios culturales se movilizó el deseo y el intercambio al interior del entorno social y con el entorno físico.

Para Bourriaud (2008, p. 13),

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.

Esta concepción, ‘desterritorializa’ el acto creativo del capital y expande los límites del arte que ahora escapa de instituciones y circuitos legitimados para instalarse en la *experiencia*. Por su parte, Michel de Certeau, centra su reflexión sobre el lugar de lo estético en la comprensión de las maneras de hacer cotidianas que marcan una diferencia entre la población consumidora de bienes culturales y los productores de esos bienes (De Certeau, 1999, p. 11) Situados en esta aproximación a la experiencia en el arte, dotado de aspectos tanto íntimos como comunes, dimos apertura a la creación de mundos posibles, de imaginarios que conciernen a la vida común y a la producción de múltiples perspectivas, tonos, texturas y cualidades.

Dada la singularidad, se legitiman convergencias, contra-dicciones y trans-formaciones en el transcurso y desarrollo del proceso. Considerando que el artista actúa en defensa de lo íntimo, desde aquellos lugares que pertenecen al territorio de lo público: la plaza de mercado, lo común; la huerta, lo doméstico; el salón comunal, lo comunitario, introduce

al proceso colaborativo actuar en la cultura y en el colectivo marcando matices, aperturas de foco y profundidades de campo que emergen como capas de sentido en la imagen.

El arte, vinculado a la vida cotidiana atiende al llamado del sentir, compartir, vincular y más que juntar u homogeneizar, más que diluir una idea o una propuesta como una única solución, despliega la singularidad en cada quien que lee y se relaciona con sus acciones, textos, imágenes. Por ello decimos que el arte es aliado de la libertad para intercambiar *palabras, bienes o regalos* (Sen, 2000, p. 4), aunque no decimos con ello que el arte tiene ‘una función’ sino que, al referir al acto poético crea mundos, activa resistencias y aboga por la apertura de límites, fortaleciendo la *acción* (en el sentido de Arendt, 2009, p. 236) como aliada del deseo y la fuerza en un ejercicio de lo *político* (Rancière, 2006, p. 73).

Para Hanna Arendt (2009, p. 236), la acción es la posibilidad de recrear la vida en lo plural, de un nuevo comienzo en donde cada quien se da a conocer desde su singularidad: “el hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable”.

Esta concepción se conecta con el concepto de política de Jacques Rancière, para quien los procesos de gobierno representan a la policía que define las formas de comportamiento y de relaciones. La política es la acción de los sujetos que interrumpen el curso de los actos de gobierno (Rancière, 2006, p. 73).

En este proyecto, la acción fortalecida por la imagen permite dar un salto de autoafirmación e instala una política centrada en el protagonista: el campesino. Es de esta manera que el arte se instala en cada fisura que abre la imaginación rompiendo esquemas y modelos pre-supuestos.

Actuar bajo el principio de los *modos de hacer* permite expandir una ‘mirada fotográfica’ que mediante la *imagen situada*, comparte con el observador una *experiencia estética* referida a un lugar, donde la fotografía, el video y el sonido, como medios, construyen una relación tiempo y espacio para ser habitada por la imaginación.

La noción de imagen situada surge como una analogía del concepto de *conocimiento situado* (Haraway, 1995, p. 327). El proceso de producción de la imagen, su resultado y exhibición son determinados por los cuerpos, los tiempos y los lugares en donde se han generado. No se trata de llegar a una pose para retratar, sino más bien, de generar el instante de surgimiento del gesto libre y cotidiano mediante el establecimiento de relaciones de colaboración y reciprocidad. De esta manera, las imágenes se insertan en la cinta de lo cotidiano y por esta razón, en la devolución a la comunidad se instalan como experiencias propias pertenecientes al paisaje y a la vida.

## Documentos

La fotografía se manifiesta como un tejido narrativo que acompaña a la visualidad a desentrañar el carácter *táctil* de la imagen, de manera que, la imagen más allá de la contemplación, revela un entorno estructurado por los vínculos y cualidades de un territorio habitado. Cuando se afirma que el mundo está saturado de imágenes, habría que preguntarse por las características y temáticas de estos contenidos dominantes. El efecto táctil es un choque en el cual la percepción envuelve al cuerpo y al ser y los sitúa en relación con el propio territorio.

Si se piensa en los medios masivos, éstos son orientados por las dinámicas y lógicas del entretenimiento y la información. Para Benjamin, la información nos aleja del mayor potencial de la comunicación: el intercambio de experiencias. En la medida en que los relatos de los medios audiovisuales sean más generales y concretos, se alejarán más de esa posibilidad de narrar y se quedarán en el ámbito superficial de informar.

La información tiene interés tan sólo en el breve instante en el que es nueva. Sólo está viva durante ese instante, y a él se entrega por completo sin tener ningún tiempo que perder. Pero la narración jamás se entrega, sino que, al contrario, concentra sus fuerzas, y, aún mucho después, sigue siendo capaz de desplegarse (Benjamin, 2009, p. 48).

El objetivo de estos actos fotográficos, NO ha sido informar ni exaltar las virtudes esteticistas, ni las texturas rítmicas de un artesano tejedor, por el contrario, plantean compartir una imagen que capta las singularidades del territorio habitado por el cuerpo-rostro, desplazando un lenguaje que apenas trace los bordes de la imagen.

## Escritura

Exponer o compartir la imagen es devolver un texto que ha sido escrito ‘en colaboración’; entendemos que ésta es la condición de posibilidad para que un sonido, una fotografía, una imagen en movimiento, desarrollen su potencia, resuenen con el interés de situar **una imagen de sí**.

Instalar un diálogo entre el sujeto protagonista y el sujeto que “registra” es el punto 0 a partir del cual se implica no solo la producción de la imagen, sino también la lectura como un ejercicio colectivo; colectivamente nos referimos al mismo texto/imagen, aunque cada experiencia sea individual; la lectura, que paradójicamente se dispone al colectivo, se hace individualmente como un acto de afirmación de quien lee; cada quien lee, interpreta y estructura sus propios significados, y a la vez que estos significados pasan por un registro colectivo, nos permiten interactuar, reconocer-nos, identificar-nos y situar-nos. La imagen-texto cuya finalidad no es informar sobre un asunto específico, convoca a cada uno de los actores vinculados con el territorio/paisaje a que desentrañen sus propias narrativas y que seguramente encuentren aspectos resonantes entre ellos mismos y con otros ‘espectadores’... Es así como, las múltiples capas de sentido que se desentrañan al leer la imagen, tienden a vincular más que a cumplir con un objetivo; no es necesario un narrador externo que sirva de mediador entre la realidad y lo que la imagen capta.

¿Cómo disponer y desplegar el paisaje para que deje de ser una ‘figura’ que describe con líneas el horizonte lejano y mudo a los ojos?

Un hombre, vestido con chaqueta, habla de su historia: ha trabajado en el campo, cultivando desde hace cincuenta años; él tiene sesenta. Va al volante de un carro; el carro recorre una carretera accidentada. Por la ventanilla al lado del

conductor se puede ver la vegetación que está en el borde del camino. El verde y la luz del sol contrastan con la oscuridad interior del vehículo.

Hay un cambio de plano; ahora el mismo hombre, con sombrero, está parado frente a un campo amplio; al fondo se ve el cielo azul, con algunas nubes. Hay pequeñas montañas y el color del paisaje tiene varios matices de verde. Es una hondonada que parece muy fértil; en la mitad, un ojo de agua. De nuevo un cambio de plano.

Un carro amarillo, tipo “campero” está estacionado bajo un techo que se sostiene por columnas de metal. Tras al carro, una mujer, vestida de bluyín y saco negro, con botas de tacón y un sombrero, está parada; al lado, dos perros. En una banca, al lado del carro, hay una bolsa plástica con algo dentro. La puerta trasera del carro cubre casi todo el cuerpo del mismo hombre que entrega algo a la mujer<sup>8</sup>.

En esta descripción se presentan imágenes situadas. Es una representación cotidiana de actividades que les son cercanas a los protagonistas. Se podría afirmar que es una *imagen de lo común*, de la comunidad. Aunque no lo conozcan personalmente, los espectadores de esta región saben quién es este hombre: un *carranguero*, un campesino, un hombre de la tierra.

Lo que vemos en los videos realizados, por ejemplo, es la presentación del entorno en el cual han ocurrido los encuentros con campesinos –hortelanos y comerciantes– donde la imagen muestra a los personajes y dibuja las geometrías de sus entornos. Al ser expuesta en lugares públicos veredales y municipales, implica a los asistentes. Se integra como un ingrediente del relato común de los habitantes.

## Imagen de sí

Los recorridos entre plazas, caminos y huertas nos han permitido, por medio de aparatos de registro, realizar una documentación de la experiencia.

La huella de esta experiencia se refleja ahora en una ‘colección’ compuesta de piezas fotográficas, de video y de audio: una colección en donde se puede ‘mirar’ el resultado de lo que ha ocurrido en el camino, en la ruta. Este reflejo-huella no es la huella del tiempo sino de la experiencia, corresponde a la aparición de una imagen constituida por contigüidades, por semejanzas y posiblemente vinculaciones afectivas y evocación de ‘un recuerdo’: es el síntoma que irrumpe en la colección y la estalla en múltiples sentidos.

De manera que estos documentos coleccionables y expositivos son más que referencias descriptibles de un paisaje; son mucho más que retratos de la realidad y de sus actores; son “la aparición de un síntoma que irrumpe y resiste a la observación banal” dice Didi-Huberman (2011, p. 63). Quien mira la imagen “compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas”, es decir, que nuestro ‘espectador’ (que pudo haber sido también uno de los protagonistas) situado ante el abismo de su propio paisaje, lee un relato propio. Lo comparte.

Nuestra experiencia en la acción consistió en exponer las imágenes de manera que las fotos se pudieran manipular, tocar, comentar, circular... y estuvieron contenidas en “cajas

de mercado”, señalando que su origen se vincula con la relación huerta-mercado, producción-relato, vida cotidiana-intercambio. Resalta una paradoja de la que emerge la potencia radicante: la distancia del ojo que ve la imagen, es cercanía al mismo tiempo. Las fotos salen de sus cajas y circulan en las manos de quienes miran, la circulación genera un sentido de *communitas*, y la mirada, que es una experiencia singular, se vuelve colectiva. Según Turner (1988, p. 103)

El sentido de *communitas* deriva de un estado o fase liminal, de la sociedad en comunidad, la cual se separa por momentos, como en los rituales, de la sociedad estructurada con roles diferenciados para cada persona, definidos por normas y autoridades. La experiencia del común, lleva a breves momentos de salida de la estructura social, luego de los cuales, la estructura se refunda, pero sobrevive la experiencia de la desestructuración en las huellas; en este caso, sobrevive en las imágenes, es decir, se activan las múltiples capas de sentido que tiene la imagen.

Ahora, la cercanía con la imagen, el poderla compartir, hacerla pasar de una persona a otra, permite que haya un re-conocimiento *communitas*. Se activan pensamientos y sensaciones que resuenan en grupo sobre el entorno que se habita. Los cuerpos no están en el paisaje; el paisaje llega desde la imagen, a visitar los cuerpos.

Como expresamos anteriormente, la relación con la imagen trasciende lo visual y se vuelve táctil. La imagen incluye al cuerpo y activa el espacio. No son imágenes dispuestas para sobre-cogerse con ellas sino para que entren en el espacio de quien mira. Es la misma lógica de la mirada táctil a la que Benjamin (1989, p. 90) refiere para el cine. La foto permite pensar porque es móvil, y al ser móvil no entra en el registro de la mercancía sino en el de los bienes comunes.

Para el espectador la distancia con la imagen no diferencia a quien observa de la cosa observada. La imagen implica a las personas. Esto se materializa, según Didi-Huberman (2008, p. 66), en lo que Benjamin, admira de la imagen en la Pequeña historia de la fotografía: la posibilidad de “ofrecer una experiencia y una enseñanza”; no en el sentido didáctico sino en el del reconocimiento del propio entorno en la imagen. No es una identificación, es la capacidad de “ver sintiéndose mirado”; de “perdurar, permanecer, habitar un cierto tiempo en esa mirada-ahí, en esta implicación”.

El sujeto no ve su *yo* en la imagen; más bien puede decir *quien está en la imagen podría ser yo*; la implicación mantiene la tensión sin explicar. La imagen es una presencia implicante porque quienes la miran comparten sentidos y vínculos.

La colección de imágenes (foto, video y sonido) se ha convertido en un *archivo vivo*: una serie de piezas que dibujan el mapa de la región desde los sentidos. El archivo cobra vida cuando se exhibe y circula; cuando irrumpe en la cotidianidad de un espacio público y se hace común.

Una característica de esta colección es la errancia, pues se ha construido en el camino radicante; el carro, la carretera y el recorrido permitieron el encuentro para su producción. Ahora, el sentido de la mirada en el paisaje es relacional y se consolida con la circulación, permite que el paisaje no se imponga como forma sino como experiencia; esta imagen es sentido.

Los contenidos plasmados en los documentos de la colección responden a una lógica de producción que ha privilegiado el encuentro desde lo cotidiano. Por esto, son imágenes que tienen la fuerza de irrumpir en el espacio público y “hacer pensar”.

Según Rancière (2010, p. 20), “el espectador tiene autonomía para interiorizar las imágenes y no son los autores quienes dictan un modelo de interiorización o elaboración de la imagen”. En la creación de imágenes se dicen cosas que no estaban contempladas por el productor; los productos de este proceso, son ambiguos. El arte resiste la mirada. Nuestras errancias producen experiencias.

La potencia de las imágenes, de los documentos, radica en el hecho de que se oponen al flujo dominante de imágenes e informaciones que no dejan ver la cotidianidad; que minan el sentido de lo común porque se refieren a un orden, a una puesta en escena impuesta.

Los espacios: la plaza, la carretera, la huerta, son representados de manera doble: están en el recuerdo, están en la imagen. Esto genera una dialéctica de la mirada (Didi-Huberman, 2008, p. 63) y es la base de la implicación de la comunidad; le da relevancia al proceso de producción y a la exposición del resultado.

## Performatividad de lo visual

La experiencia relacional debería en consecuencia tratar de articular estas esferas múltiples a base de posibilitar la intervención continua en ellas, pero no en un ámbito físico, como si dejar un regalo, establecer una instalación o hacer una performance fuese el hecho constitutivo de la intervención<sup>9</sup>.

La intervención con imágenes expone al poblador, al asistente, a una situación de descubrimiento del vínculo, a lo que de cada ‘objeto’ da sentido –pasado y futuro–, lo que a la vez se constituye en nuestro ‘vínculo con la tierra’. De ahí, consideramos que la experiencia radicante se instaló en un diálogo performativo, actuando mediante los encuentros en una esfera de la acción. En la acción expositiva, tres lugares, tres espacios de encuentro, invitamos a poner en un primer plano de la interacción la sensibilidad del observador respecto a la imagen; lo registrado - documentado, a manera de gestos impresos fué vinculante entre los que comparten la tierra y constituyen el paisaje.

Para Schechner (2000, p. 123), la performatividad en la cultura consiste en un corte en la “cinta de conducta habitual” un corte que restaura una conducta, una relación, re-activa vínculos; desdibuja las fronteras entre las personas; entre el cuerpo y la mente, entre la vida y el arte.

De esta esfera del sentido, la experiencia visual hizo alianza con el cuerpo del que mira de manera que el habla, al estar instalada y naturalizada en la gestualidad, se relegó a un segundo plano; nuestra insistencia en actuar en una esfera de la estética relacional, logró a activación de circuitos sensibles –que pertenecen según Rancière (2006, p. 73) a la política. Es esta experiencia relacional la que puede borrar fronteras comunicativas y pasa de un diálogo textual al ‘diálogo’ performativo para buscar lo que hay más allá del discurso tanto para los artistas como para los participantes de las comunidades; como diría Jordi Claramonte (2008): la base para el agenciamiento de la esfera estética es un espacio en

que la imagen transita de lo doméstico a lo público, de lo íntimo de la vida cotidiana a lo compartido por las redes de intercambio, o, en últimas nos preguntamos si de la plaza de mercado a la venta ambulante.

Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de re-configurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, en una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella no sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira (Didi-Hubermann, 2011, p. 32).

## Notas

1. La mesa: espacio escultórico de encuentro intercambio, reciprocidad y circulación entre hortelanos rurales y hortelanos urbanos. Grupo Raíz Cuadrada. <http://www.trixiallina.com/la-mesa>
2. Convocatoria Ministerio de Cultura de Colombia - 2016.
3. Hablar de producir una **Imagen de sí** es un intento por abordar el *cuerpo/gesto en su entorno* y más allá de un ‘yo me reconozco técnicamente en la foto’ ingresar a un ‘me reconozco en mis relaciones’; buscamos que no sea el YO el que se pone en consideración dado que es el grupo o “todos” los que hacen parte de la imagen. Este es un primer intento por el re-conocimiento de pertenencia al paisaje dado que ha sido construido por ellos, por sus ‘ancestros’, sus familiares; porque les pertenece y lo conocen. Es por ello que referimos a las tres esferas de la sensibilidad al decir del gusto, el conocimiento y la expresividad.
4. Departamento de Boyacá, Colombia.
5. Este mercado está reseñado como parte del patrimonio cultural en el Centro de Arqueología, Historia y Patrimonio - Herencia Mía <http://herenciamia.org/ricaurte/items/show/85>.
6. Conversación con Eutimia Coy, en Plaza de las Sepulturas, Vereda Ermitaño, Sutamarichán. [www.trixiallina.com/radicante](http://www.trixiallina.com/radicante): Gestualidad hortelana.
7. Según Benjamin (1989: 90) el carácter táctil de la percepción no obedece a la contemplación del objeto artístico propia del régimen visual; lo táctil corresponde al acostumbramiento del cuerpo en el lugar que habita.
8. Descripción de uno de los videos realizados.
9. Jordi claramonte, arte colaborativo, política de la experiencia -<http://jordiclaramonte.blogspot.com.co/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>

## Referencias

- Agamben, G. (2016). *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). El narrador. En *Obras*, II, 2, pp. 41-67, Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Conti, R. (2014). *Acerca del componente estético en la reflexividad marcuseana*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4520/ev.4520.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4520/ev.4520.pdf) [Consultado 28/02/2018].
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2008) La imagen quema. En: *La Puerta FBA*; no. 3. Universidad Nacional de La Plata.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo, historia del arte y anacronía de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Claramonte, J. *Arte colaborativo, política de la experiencia*. <http://jordiclaromonte.blogspot.com.co/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html> [consultado 30/11/17]
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas/UBA.
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Buenos Aires: Planeta.
- Turner, V. (1988). *El Proceso Ritual*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

**Abstract:** This paper will tell about the Mesa radicante project that was an experience within the process of Proyecto Huerta that stimulates the emergence of narratives about the territory through different strategies looking to make visible through images the situation, the place and the actions, and establish a link between the rural and the urban.

**Keywords:** process - strategies - narratives - image - rural -urban.

**Resumo:** Será relatado sobre o projeto Mesa Radical que foi uma experiência enquadrada no processo do projeto Huerta que através de várias estratégias estimula a surgimento de narrativas territoriais buscando tornar a situação, o lugar e as ações visíveis na imagem, e estabelecer um vínculo entre o rural e o urbano.

**Palavras chave:** Processo - estratégias - narrativas - imagem - rural - urbana

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]



## El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953)

Esmeralda Hernández Toledano \* y Luis Martín Arias \*\*

---

**Resumen:** Toda película susceptible de ser analizada puede ser considerada como un modelo de realidad. Y toda película –o toda buena película– es un documento de nuestro propio psiquismo, de las fantasías que constituyen nuestra subjetividad. Para ilustrar esta hipótesis, hemos elegido como objeto de estudio “El”, de Luis Buñuel, película rodada en México en 1953. Nuestro objetivo principal es llevar a cabo, teniendo en cuenta la Teoría de las “Funciones del Lenguaje”, un análisis textual de lo que de ‘poético’ hay en la película, descartando las otras funciones lingüísticas, la científica y la ideológica; considerando que la imagen ha de ser pensada en tanto que componente esencial del Lenguaje.

**Palabras clave:** Buñuel - “El” - realidad - lo real - lenguaje.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 149-150]

---

(\*) Doctoranda de la Universidad de Valladolid. Máster en Investigación de la Comunicación como Agente Histórico-Social por la Universidad de Valladolid.

(\*\*) Doctor y Profesor Titular de la Universidad de Valladolid. Doctorado en Comunicación Audiovisual Universidad Complutense de Madrid. Es Vicepresidente de la Asociación Cultural Trama y Fondo.

### “Matrix”: la realidad y el lenguaje

El estadounidense Richard Rorty definió al pensamiento actual como inevitablemente condicionado por el llamado “giro lingüístico” de la filosofía contemporánea (Rorty, 1998), utilizando una expresión del lingüista alemán Gustav Berman, pero desarrollándola como una idea más elaborada, que ha sido clave en la construcción de los discursos con los que hoy pensamos el mundo que nos rodea.

A partir de esta idea, podemos considerar que la ciencia, el arte y la filosofía deben ser enfocados y repensados mediante la toma en consideración de la importancia del Lenguaje, pero no entendiendo a este como un medio útil para representar una supuesta realidad externa al Lenguaje mismo, ni tampoco como un medio para el conocimiento inmediato, directo e inmanente de una supuesta realidad previa e independiente a él; sino siendo percibido dicho Lenguaje como un agente constructor de mundos.

Sin embargo, este punto de vista llevó a Rorty a insinuar una conclusión ideológica que ha aportado fundamentación filosófica al auge (en los EE. UU., primero, y en Europa y el resto de América, después) de la ingeniería social, encaminada al sometimiento del Lenguaje a lo políticamente correcto. Así, Rorty afirma, y con esto ya se diferencia plenamente de lo que nosotros proponemos mediante la idea de “contrapolítica” (Martín Arias, 2016), que el repetidamente mencionado giro impone “el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje” (Rorty, 1998), mientras que para la contrapolítica, en cambio, tal “reforma” es imposible en lo que se refiere a las estructuras lingüísticas profundas, o bien resulta banal, afectando solo a la función superficial (e ideológica) del Lenguaje. Y es que, para Rorty, tras una aparente deducción lógica (en realidad ideo-lógica), si la realidad no está dada ni predeterminada fuera del Lenguaje, sino que se crea desde el propio Lenguaje, esto conlleva que dicha realidad puede modificarse en su interior, mediante la mencionada reforma lingüística. Por eso, evolucionando hasta el posterior optimismo sobre la eficacia de la manipulación lingüística, mediante los “cultural studies” y lo políticamente correcto, este “giro” ha supuesto el refuerzo definitivo de un relativismo ciertamente pernicioso, cuya crítica y desenmascaramiento forman parte del objetivo principal, en el ámbito gnoseológico, de la contrapolítica que proponemos. Pero lo que ahora nos interesa es que, más allá de sus perniciosos efectos colaterales ideológicos, a partir de la asunción del giro lingüístico podemos plantearnos qué es eso que llamamos “la realidad”. Para ello, nos tomaremos en serio la alegoría que propuso en su momento la película “Matrix” (1999) de los, por entonces, hermanos Wachowski (ahora se definen como hermanas, tras un cambio de “género”). El título de la película se refiere a una especie de matriz (en todos sus significados: como metáfora del útero materno, como estructura o soporte y como concepto matemático), que no es sino la misma realidad en la que vivimos los seres humanos, un mundo virtual creado por un programa informático. De tal forma que, lo que creemos que es nuestra vida cotidiana consciente, todo nuestro entorno incluidos nosotros mismos, no es nada más que aquello que elabora nuestra mente y que, a partir de ahí nuestro cuerpo siente empíricamente, como resultado de las señales eléctricas que ese superordenador, al que estamos conectados desde que nacemos sin ser conscientes de ello, nos envía al cerebro.

Esta fantasía se justificaba, lógicamente, a partir de la excusa argumental que le brindaba el ser una película de ciencia - ficción, pero dejemos de lado esa parte imaginada, propia de una película de género y vayamos más allá, trascendiendo los efectos especiales y las espectaculares escenas de acción, intentando ver que si dicha fantasía nos impacta como narración es porque esconde un fondo de verdad; contiene algo reconocible que el espectador, más o menos explícitamente, percibe como verosímil, ya que esta historia futurista remite, fuera ya de su entorno de género hipercodificado por el cine comercial, a esos momentos subjetivos en los que todos hemos tenido –aunque haya sido de manera puntual y muy esporádica– la extraña sensación de vivir como en un sueño, de tal modo que el mundo empírico perdía su consistencia y fundamento, haciéndose más artificioso e impostado.

Pues bien, vamos a proponer a partir de ahora, como hipótesis de trabajo, que lo que, en la alegoría de la película de los/las Wachowski, es nombrado como “Matrix” podemos encontrar una pertinente metáfora del Lenguaje humano, de esa estructura que efectivamente nos envuelve y nos atrapa por completo desde antes de nacer, en su condición de

Lenguaje doblemente articulado y simbólico (a diferencia de todos los demás lenguajes, que proliferan entre los organismos vivos, y que no son sino meros sistemas de señales). Por tanto, vamos a asumir la idea de que estamos inevitablemente inmersos en esa estructura, el Lenguaje, entendido como una especie de “máquina” que programa nuestros cerebros y los condiciona por completo y para siempre y que, además, construye eso que llamamos realidad.

Para profundizar en nuestra reflexión, conviene retomar plenamente la propuesta más interesante y trascendente de Lacan, la que permite separar de un modo categórico a la realidad de lo real. La realidad –es decir, Matrix– sería el conjunto de las “cosas para mí” (Kant), el mundo como representación (Schopenhauer), una jaula para el ser humano que está inevitablemente atrapado en ella (Nietzsche), el lenguaje como la casa del ser que en ella se manifiesta en tanto que Dasein o “ser-ahí” (Heidegger), la materialización de lo profano (Bataille), aquello que recubren y configuran los ‘juegos de lenguaje’ en su componente formal y lógico (Wittgenstein) o un mero efecto del lenguaje (Rorty). Lo real, en cambio, ha sido menos pensado y teorizado, pero sería la ‘voluntad’ (Schopenhauer), el Ello hacia donde apunta la pulsión o ‘Trieb’ (Freud), el conjunto vacío (lógica formal), aquello de lo que no se puede hablar y es mejor callarse (Wittgenstein), la violencia (Bataille), el dolor (Rorty) o el goce (Lacan). En la película “Matrix”, lo real es un mundo devastado, que queda fuera de esa simulación interactiva y programada, que es la realidad. Es un universo desolado que el personaje de Morfeo define a Neo como “desierto”, en una frase –“bienvenido al desierto de lo real”– que después ha utilizado el lacaniano Zizek para titular así uno de sus libros (Zizek, 2002).

Todos estamos atrapados en Matrix, entonces la pregunta que se impone es por qué no nos comportamos como seres completamente alienados (como los habitantes de Matrix, excepto esos escasísimos rebeldes que han salido de la simulación). Es decir, por qué en lo social no somos obedientes hormigas. La comparación con estos otros seres sociales la hizo a menudo Aristóteles: “Constituyen una comunidad con instinto social aquellos animales que actúan todos a una y mancomunadamente con vistas a un fin común... Pertenecen a esta categoría el hombre, la abeja, la avispa, la hormiga” (Aristóteles, 1990). De este modo, y de forma sorprendente, Aristóteles coloca en la misma categoría de animales sociales a las hormigas y a los hombres. Sin embargo, la pregunta esencial que debemos hacernos es por qué esos otros animales sociales, como las hormigas, pueden construir sociedades complejas que funcionan automática y ordenadamente, como el mecanismo preciso de una máquina.

Pues bien, en nuestra opinión esas sociedades de insectos funcionan con total automatismo porque los animales sociales se mueven por mediación de los instintos condicionados por la herencia biológica, y se comunican mediante un lenguaje simple, hecho de señales. Pero el Lenguaje humano nos da algo que va más allá de la mera herramienta de comunicación, nos da la conciencia, que es, ante todo, la conciencia de nuestra propia muerte. El Lenguaje humano es una bendición, ya que se trata de una poderosa herramienta que nos ha permitido ser la especie dominante (mediante el uso de la razón y de la ciencia) y, a la vez, una maldición, ya que la conciencia de la muerte nos aboca hacia una insoslayable angustia existencial (que, a su vez, nos conduce a su afrontamiento en lo poético, o a su negación en la ideología). Por tanto, inevitablemente atrapado en Matrix, asumir la verda-

dera conciencia (ética) frente a la falsa conciencia (moral) que nos suministra la ideología es el dilema del ser humano.

## El cine como “giro icónico” dentro del Lenguaje

Partimos, por tanto, de la aceptación de esa idea constructivista de que la realidad es un producto del Lenguaje (“giro lingüístico”), huyendo así de todo realismo ingenuo. Ahora bien, nos distanciamos claramente de todo relativismo al considerar que esa realidad, semiótica e imaginaria, construida por el Lenguaje, debe inevitablemente interactuar con Lo Real; de tal manera que ese roce entre la Realidad y Lo Real produce momentos de verdad que ya no son, en modo alguno, relativos.

Precisado lo anterior, nos proponemos, además, reflexionar sobre qué papel juegan las imágenes en esta concepción de la realidad como estructura lingüísticamente condicionadora y condicionada a la vez. En este sentido, lo primero que conviene aclarar es que, para nosotros, el Lenguaje es una meta-estructura que comprende a todas las demás estructuras, o, dicho de otro modo, el Lenguaje comprende en su interior a todos los demás sistemas semióticos o de imágenes que existan o puedan existir. Es decir, que siguiendo lo que en su momento propuso Roland Barthes (que la Lingüística es la ciencia general de todo el conjunto de signos y la semiótica es una disciplina subordinada a aquella), el conjunto universal es el Lenguaje y en su interior estarían todos los otros subconjuntos de significantes (el lenguaje de la moda, del cine, de la pintura, del mimo, de la gestualidad...). Por tanto, es la Lengua natural (español, inglés, chino...) el conjunto general que comprende y contiene a todos los conjuntos de signos; una lengua que se metaforiza en esa meta-estructura que llamamos Lenguaje humano doblemente articulado y simbólico; una meta-estructura o estructura general que en lo concreto y material se actualiza y despliega en todo tipo de “hablas”, incluyendo en estas hablas (o “hechos del lenguaje”) a lo que podemos llamar el “lenguaje de las imágenes”. Por tanto, el orden de cómo se sitúan las imágenes respecto al Lenguaje para nosotros es este: las imágenes son un tipo más de significante, y, por tanto, están incluidas en el Lenguaje. Ahora bien, las imágenes son significantes peculiares, como ya hemos señalado en otro artículo precedente (Martín Arias, 2016b). Este rasgo diferencial de las imágenes puede percibirse en muchos fenómenos propios de la ontogénesis y filogénesis de lo humano. Por ejemplo, es notorio que lo que nos separa al Homo Sapiens de los Neandertales (sobre los que cada vez hay más consenso a la hora de admitir que dominaban un tipo de Lenguaje aparentemente muy parecido al nuestro) es el uso de imágenes en el arte parietal. Como también es un dato inapelable que la iconoclasia, el rechazo a las imágenes, por diabólicas, es un fenómeno cultural que se repite en diferentes contextos históricos (la reforma protestante, el islam a partir de un determinado periodo...). Las imágenes son significantes que, con especial intensidad, nos aventuran a lo simbólico o nos conducen a la caída en lo diabólico; por tanto, son un componente esencial de la realidad construida por y desde el Lenguaje.

Esto ha sido siempre así, pero el tomar conciencia de ello, el poderlo pensar y, por tanto, analizar, es lo que nosotros llamamos el “giro icónico” dentro del “giro lingüístico”; un giro icónico que se produce a finales del siglo XIX con el desarrollo del cinematógrafo. En

relación con el cine de los Lumière, siempre se ha señalado que la “impresión de realidad” que producía la “fotografía del movimiento” es lo que explica su éxito. El cine sería así una mera apariencia, un simulacro de la realidad. Pero si, como hemos señalado, para nosotros la realidad es un hecho de lenguaje, su apariencia, su impresión en el celuloide es, así mismo, otro hecho de lenguaje (la película). Por tanto, la novedad radical y profunda del cine, es que nos desvela, mediante un reflejo especular, es decir provocando una reflexión en sentido estricto, que la realidad es una impresión que se produce en nosotros, seres hablados y hablantes desde y por el Lenguaje.

La película nos desvela, de manera explícita, que esa apariencia que es la realidad está hecha, en un porcentaje muy importante, de significantes que llamamos imágenes. Por tanto, y esta es la hipótesis de este trabajo, toda película que merezca la pena analizar (las grandes obras de la historia del cine) puede ser considerada como un modelo, asumible y hasta cierto punto manejable, de realidad; un modelo en el que podemos explorar la importancia de las imágenes. Toda buena película de ficción, incluso de ciencia-ficción como “Matrix”, es un documental, es decir un documento de nuestro psiquismo, una prueba de cómo funciona nuestra mente, de las fantasías esenciales que constituyen nuestra subjetividad. Para comenzar a ilustrar y verificar esta hipótesis proponemos el análisis de la película de Buñuel que hemos elegido en esta ocasión.

### Lo poético en “Él” de Luis Buñuel

La película “Él” (1953), de Luis Buñuel, ha sido repetidamente analizada y comentada, pero, aun así, creemos que se puede decir algo original sobre ella si la abordamos desde una perspectiva nueva, inédita hasta ahora. Por eso, partiremos de la Teoría de las Funciones del Lenguaje (Martín Arias, 2016), que plantea la hipótesis de que estas pueden clasificarse en tres: la función científica (o epistemológica), la poética (o artística) y la ideológica (o de la “falsa conciencia”). En este artículo, sin embargo, nos centraremos exclusivamente en la función poética presente en “Él”, descartando el análisis de la función epistemológica (es decir, la película como fuente de documentación objetiva) y, sobre todo, dejando de lado el análisis de los discursos ideológicos. Estos discursos son localizables en dos registros, manifiestamente extra-textuales ambos, pero que, no obstante, conviene diferenciar:

- El contextual. El análisis de la ideología que aquí se manifiesta se debería plantear en dos sentidos: por un lado, el contexto histórico, considerando los discursos propios de la época de realización de la película (1953) y el contexto histórico de la novela original (1926); todo ello en relación con el ideologema –entendiendo por ideologema el discurso que pone en marcha la función ideológica del Lenguaje, y que, por tanto, remite al exterior del texto–, de la “guerra de sexos”, así como con otros ideogramas, también identificables en ambos contextos. Por otro lado, en este registro estaría por añadidura e inevitablemente, la ideología propia del momento de la recepción, que se manifiesta a través de los espectadores actuales del filme (año 2017).

- El autoral: es decir el análisis de la compleja ideología de Luis Buñuel. Como ha demostrado el libro “Los años rojos de Luis Buñuel” (Cátedra, 2009), escrito por Román Gubern y Paul Hammond, Buñuel militó en el Partido Comunista de España (PCE) entre los años 1932 y 1938. El punto de partida de esta investigación fue una carta descubierta en el año 2000 en la Biblioteca Nacional de París, escrita por Buñuel el 6 de mayo de 1932, en la que se dirigía a André Breton para comunicarle que abandonaba el movimiento surrealista para ingresar en el PCE. Abandonaba así el movimiento surrealista, que junto con el catolicismo (el director se mostraba abiertamente anticlerical en todas sus películas), dejó también una profunda huella en él. En unas declaraciones del 1 de junio de 1961, recogidas por Iyonne Baby para *Le Monde*, Buñuel dejaba clara dicha influencia: “perteneczo a una familia muy católica y desde los ocho hasta los quince años, fui educado con los jesuitas. En mí, la educación religiosa y el surrealismo han perpetuado trazos de por vida”. Otra de las grandes influencias en la obra y en el pensamiento de Buñuel fue lo que podemos llamar el ideologema revolucionario sadiano. Desde que descubriera a Sade en París en los años 20 gracias al grupo surrealista, su cine ha estado impregnado completamente de los postulados del Marqués, especialmente de una idea clave que resume así Buñuel: “La imaginación es libre, pero el hombre no”; aquí está fundamentalmente el entronque del director con Sade. Esta idea se ha convertido en una de las marcas más reconocibles tanto de Buñuel como del escritor, dando lugar a una moral muy personal creada a partir de la libertad de la imaginación.

A los veintiocho años yo era anarquista, y el descubrimiento de Sade fue para mí absolutamente extraordinario. No tuvo nada que ver con la erotología, sino con el pensamiento ateo. Resulta que lo que había sucedido, hasta aquel momento, es que pura y sencillamente me habían ocultado la libertad, me habían engañado totalmente referente a lo que era la religión y, sobre todo, acerca de la moral. Yo era ateo, había perdido la fe, pero la había reemplazado con el liberalismo, con el anarquismo, con el sentido de la bondad innata del hombre, y en el fondo estaba convencido de que el ser humano tenía una predisposición a la bondad echada a perder por la organización del mundo, por el capital, y de pronto descubrí que todo eso no era nada, que todo eso podía existir (y si no eso, otra cosa), y que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como no fuese la libertad total con que si le diera la gana podía moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal (Max Aub, 2013, p. 40).

Dejando por consiguiente aparcadas las funciones epistemológicas e ideológicas de “Él”, que son extra-textuales o exteriores al texto, y que son, sin duda, los temas preferidos, de una u otra manera, por la mayoría de los estudios publicados sobre la película objeto de estudio, nos vamos a centrar en el análisis de la misma como texto, es decir, como “espacio de experiencia de la dimensión fundadora del Lenguaje; esa que nos funda en tanto sujetos: allí donde el lenguaje está destinado a ser el ámbito en el que se configura la experiencia humana” (González Requena, 2009, p. 19), apoyándonos para ello en la Teoría del Texto, desarrollada por el profesor Jesús González Requena, y cuyo método es el análisis textual fílmico.

Este método de análisis quedó bien definido en un artículo del mencionado autor (González Requena, 1996), que sostiene que el Lenguaje está estructurado en tres registros: 'lo real', 'lo imaginario' y 'lo real' y una dimensión, la de "lo simbólico". Siguiendo la propuesta de Requena, que modifica la inicial de Lacan, entendemos, por tanto, que en las imágenes que, como ya hemos señalado, forman parte esencial del Lenguaje, se puede analizar no sólo su componente semiótico sino también el imaginario, es decir aquel que desde la imago interpela al espectador en el plano del deseo y en el de la seducción, estando muy ligado a la identificación (Requena, 1996, p. 13). Frente a estos componentes semióticos e imaginarios estaría el registro de Lo Real, idea que desarrolló Jacques Lacan, y que abarcaría todo aquello de lo que nada quiere saberse, "que está más allá del Lenguaje y que constituye la materialidad misma del mundo, no sería sino el horror, el caos informe e inaccesible, de tal modo que la única verdad que puede asumir el ser humano es la de admitir el sin-sentido, el vacío absoluto que reina en Lo real" (Martín Arias, 2015, p. 310), y que se manifiesta como "huella de lo real" (Requena, 1996), haciendo que suframos, nosotros, como espectadores, ese impacto. En el presente artículo nos centraremos, precisamente, en este registro, en aquello que en la película tiene que ver con lo real de la violencia, del sexo o de la muerte, pero en su relación con la dimensión de Lo Simbólico, teniendo en cuenta que el texto artístico nos permite, precisamente, acercarnos a lo real de una forma contenida y controlada, no destructiva ni aniquiladora y ese goce estético es precisamente lo que hace posible la dimensión simbólica del Lenguaje.

No obstante, en esto, en abordar desde este punto de vista lo que de texto hay en "Él", tampoco seríamos originales, ya que se han realizado previamente excelentes análisis textuales de "El", como el de González Requena (2008) o el de Pedro Poyato (1995), pero todos ellos deudores, de una u otra manera, y debido al uso que llevan a cabo del psicoanálisis, en tanto que teoría que ha dado lugar a un método terapéutico, de lo que podemos llamar el "desenfoque psicoanalítico" (del que es un paradigma el "desenfoque lacaniano"). Precisamente, Jacques Lacan, que utilizó la película como ejemplo de descripción de la paranoia en sus clases y seminarios, fue una de las personas que más se interesaron por ella. Así nos lo cuenta Buñuel:

La película fue presentada en el festival de Cannes en el curso de una sesión organizada –me pregunto por qué– en honor de los excombatientes y mutilados de guerra, que protestaron vivamente. En general, la película fue mal recibida. Con algunas excepciones, la Prensa se mostró hostil, Jean Cocteau, que antaño me había dedicado algunas páginas en 'Opium', declaró incluso que con Él yo me había "suicidado", Cierta que más tarde cambió de opinión. Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones. En México, un desastre (Buñuel, 1982, p. 239).

Además, en su escrito "Kant con Sade" (1962), que debería haber sido el prólogo a "La filosofía en el boudoir", Lacan vuelve a hacer referencia a la película de Buñuel y al "complejo de castración".

En resumen, esta forma de abordar la película, que podemos denominar “clínica” y con la que no estamos de acuerdo, puesto que defendemos un uso crítico, y no clínico, del psicoanálisis (Didi-Huberman, 2007), ve en ella un caso de locura, de psicosis paranoide. Esta visión no deja de ser una reducción del arte al ámbito de la enfermedad mental; una minusvaloración, por tanto, de lo estético. Por este motivo, nuestro análisis pretende distanciarse por completo de esta visión, residiendo ahí, creemos, su originalidad.

Para explicar un poco más lo que queremos decir, tomemos el ejemplo del personaje protagonista de la literatura moderna por excelencia: Don Quijote. Es obvio que su importancia y perdurabilidad en el tiempo y en el espacio de diversas culturas, incluso muy alejadas entre sí, no se debe a que pueda ser analizado como un caso clínico de locura. La psicosis delirante de Don Quijote es una ‘licencia poética’, al igual que la psicosis paranoide y celotípica de Francisco (Arturo de Córdova), protagonista de “Él”. Los numerosos lectores del Quijote han visto en su protagonista algo que es intersubjetivo, que está presente siempre, y más allá de su contexto histórico, en el ser humano, en todo ser humano. Proponemos ver a Francisco, entonces, no como el enfermo de una historia clínica, sino como el protagonista de una historia en cuya trama, todos aquellos a los que nos gusta la película, nos vemos, de una manera u otra, identificados.

Por tanto, una vez descartado el análisis de la ideología, del contexto histórico, y de lo clínico, nos queda aquello que nos interesa: ‘lo poético’. En este sentido, nos vamos a centrar en el análisis de la escena inicial del film como ejemplo de lo que puede ser un análisis textual de la función poética, teniendo en cuenta que no existen textos completamente artísticos, por lo que la mejor opción es, como decíamos, intentar separar lo poético de las otras partes de las que se compone un texto. Resumiendo todo lo posible esta cuestión tan compleja, diremos que esta escena expresa, al igual que la película en su conjunto, un conflicto subjetivo propio y consustancial a todo ser humano; es decir que esta escena apela a lo que, parafraseando a Chesterton, podemos llamar el “Hombre Eterno”; se dirige, por tanto, a lo que el ser humano tiene de inmutable.

Este conflicto subjetivo forma parte de una serie que subyace, inevitablemente, en el complicado proceso de adquisición del Lenguaje humano. Dichos conflictos emergen secuencialmente durante ese periodo dramático que podemos definir como el del “Edipo ampliado” (Requena, 2010), idea construida a partir del Edipo de Freud completado con la ‘escena primaria’, también expuesta por Freud, y el cuento maravilloso de Vladimir Propp, como modelo de relato simbólico. Es durante este ‘arco edípico’ cuando se constituye el sujeto, que habla a partir de su atrapamiento, doloroso y problemático, en la dimensión fundadora del Lenguaje. Es decir, se trata de reflexionar sobre la capacidad que tiene el Lenguaje para sujetar al Yo en lo simbólico, para construir su subjetividad, siendo, precisamente, el Edipo ampliado “el soporte material” (Martín Arias, 2016: 330) de dicha dimensión del Lenguaje, que podemos revivir a través de los textos artísticos; tal es la principal característica de este tipo de textos.

## Análisis de la escena inicial



Figura 1. Fotograma de la película El.

Se abre la primera escena de la película con el plano detalle o inserto de un símbolo católico en forma de triángulo (el triángulo, como podemos observar, se encuentra ya desde el mismo comienzo, y en esta ocasión, de forma literal, en la película), aunque con todas las velas apagadas, a pesar de encontrarnos en plena ceremonia del lavatorio de pies del Jueves Santo. Esta imagen rima con el siguiente plano de tres sacerdotes descendiendo las escaleras ante la atenta mirada del público, los mismos sacerdotes que luego impedirán a Francisco seguir a Gloria y a su madre.

Tenemos aquí una referencia al problema que a todos los seres humanos nos plantea lo simbólico mediante un explicitación visual de ese –hasta cierto punto– irresoluble conflicto entre el deseo y la pulsión, propios ambos del ser humano. Y, más allá, del conflicto entre lo real de su organismo biológico y lo abstracto, artificioso, del Lenguaje en el que queda atrapado desde antes incluso de nacer.

El triángulo (igual que el número tres) remite a la razón, a la lógica y al conocimiento objetivo (recuérdese el lema que colocó Platón en su Academia: “no entre aquí nadie que no sepa geometría”); es la referencia concreta a una abstracción razonada, a un mundo articulado por enunciados justificados e inferencias lógicas, pero el problema está en cómo inscribir la vivencia pulsional, el deseo apasionado, las emociones más profundas en ese universo frío y sin brillo (las velas apagadas remiten a la ausencia de fuego, de calor). Es decir, el problema universal y eterno del ser humano es el de cómo hacer que el cuerpo, lo real del cuerpo, inevitablemente atravesado por deseos imaginarios y pulsiones, encuentre su lugar y acomodo en la abstracción del significante, en la lógica gramatical, en el mundo del Lenguaje, en definitiva.

Por otra parte, el triángulo (y la cifra simbólica que se pone en escena con los tres sacerdotes, es decir tres “padres”) remite a la estructura misma del Edipo ampliado, a ese triángulo que no es sino la escenografía melodramática en la que discurre la novela apasionada –que es a la vez drama escénico– en la que el sujeto se fundamenta. Pero el triángulo edípico, especialmente en lo que se refiere a la función paterna que hace de cierre, es muy conflictivo y está lleno de contradicciones. Es de esto, precisamente, de lo que nos habla continuamente la película de Buñuel. Es decir, de una verdad dolorosa que sólo puede vivirse a través de la ficción poética, la cual, en tanto representación estética, nos permite, como decíamos antes, un contacto mediado y contenido con lo real. Esta verdad metaforizada en “Él” (la de la dificultad de la función paterna y lo trágico del destino del sujeto en su afán por acomodar su pulsión en el Lenguaje racional y lógico) ya se anuncia aquí, con la presencia inicial del triángulo y de las velas apagadas.

Después de que veamos por primera vez a Francisco, que es quien vierte el agua en la palangana, y de que observemos como el párroco lava el pie a uno de los jóvenes, hay un marcado movimiento de avance de la cámara, en travelling de aproximación, hasta cerrar en escala de primer plano el rostro del cura, que está besando, con mayor delectación de la que cabría esperar, el pie del adolescente, manteniendo sus labios en esa posición durante unos segundos.

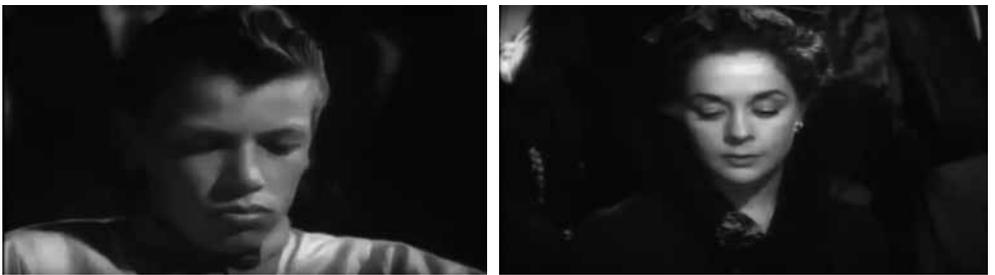


Figura 2. Fotograma de la película *El*.

Seguidamente, el sacerdote repetirá la misma acción. Esta vez, sin embargo, el beso está vinculado a la mirada subjetiva y atenta de Francisco, expresando el deseo del protagonista, por lo que parece alargarse más en el tiempo que el primero. El prolongado y excesivamente efusivo beso del cura en el pie del muchacho, así como la fijeza de la mirada de Francisco, nos hablan de que, tras la irrupción de la metáfora del triángulo con las velas apagadas, emerge aquí lo carnal, la pulsión, tanto a través de ese contacto erotizado

entre la boca y el pie, como a partir del fuego que anida ya en la mirada de Francisco. El conflicto entre las pasiones ardientes del cuerpo y la abstracción fría del Lenguaje emerge merced a la puesta en escena, que la enunciación va construyendo gracias al movimiento de la cámara y a sus posiciones para el encuadre, ya que la proximidad de la escala en la que se representa el beso del cura o la mirada de Francisco rompe la fachada empírica y superficial, de apariencia normalizada, que un seguimiento distanciando de la cámara del proceso ritualizado (el lavatorio de Jueves Santo) hubiera propiciado.

A continuación, la mirada de Francisco se desplaza del pie desnudo del adolescente en busca de otros pies susceptibles de focalizar su deseo (Requena, 2008, p. 206). Sin embargo, han sido esos pies adolescentes los que han excitado el deseo de Francisco. “(...) el vía crucis del propio Francisco hacia su oscuro objeto de deseo sugiere que su ruta hacia la mujer sólo es accesible a través del hombre” (Evans, 1998, p. 117). Esto es subrayado por los planos paralelos de Gloria y el adolescente, especialmente cuando ambos humillan la mirada mientras Francisco les observa.



**Figuras 3 y 4.** Fotogramas de la película *El*.

Sin embargo, este no es sólo un problema particular del personaje de Francisco. Como venimos señalando, el espectador no queda atrapado, identificado con la trama, porque sea un observador objetivo y alejado de los supuestos problemas psiquiátricos de un personaje. Si la película nos atrapa es porque en ella, nosotros, como espectadores, podemos reconocer un conflicto propio, rememorando un drama subjetivo por el que inevitablemente hemos pasado, en tanto que sujetos parlantes. La película, por tanto, está hecha de la misma materia que subyace en el proceso mental y emocional de cada uno de nosotros. En el fondo, lo que esta sucesión de planos desvela, metaforizando el conflicto, es que la pulsión, en su manifestaciones más primarias –la oral (el beso) o la escópica (la mirada)– es pura energía libidinal; una fuerza que emerge independientemente de la posterior dinámica inmanente a la diferencia sexual (que, como Freud explica, sólo la interioriza el sujeto al final de todo este largo y complejo proceso edípico; pero que es ajena al esbozo de la subjetividad en estas fases iniciales).

Acto seguido, la cámara, mediante travelling, va a ir de la caricia y el beso al pie del muchacho, a la mirada de Francisco, que se desliza de la hilera de pies desnudos a un plano detalle

o inserto del pie derecho, enfundado en zapato negro de Gloria que, aunque casto, no le resta ni un ápice de feminidad, destacando el empeine y el tacón del mismo, que aparece resaltado en la sombra y convertido, paradójicamente, en representación “fálica”. Si bien, en un primer momento, la cámara pasa de largo, acto seguido retrocede y, al igual que la mirada de Francisco, se detiene en los pies de Gloria.



Figura 5. Fotograma de la película *El*.

Lo que aquí está compareciendo, convenientemente arropado por el suspense narrativo, es la puesta en escena del proceso por el cual la pulsión (escópica y oral) que ha emergido atraída por objetos parciales de un cuerpo fragmentado (los pies de los monaguillos) pasa a focalizarse poco a poco en deseo imaginario, centrándose ya en partes concretas del cuerpo del otro. Por eso, la mirada de Francisco se sitúa ahora donde ese deseo puede fijarse, porque hay un objeto de mirada para él, un objeto de deseo material y concreto, que es el pie elevado por el zapato de tacón de la mujer, puesto que, como sugiere Freud, el deseo debe tener algo positivo en lo que fijarse; no puede hacerlo en una ausencia, en una falta, en un agujero negro que instalaría a dicho deseo naciente en una imposibilidad que, necesariamente, lo anularía y lo enviaría, de nuevo, al plano de lo meramente pulsional, que se encuentra siempre subyacente.

Continuando con el proceso de inmersión en lo imaginario, que es el ámbito propio de este primer deseo estrechamente ligado a la pulsión, la cámara irá subiendo –todavía en mirada subjetiva de Francisco– hasta mostrarnos el rostro de la mujer, que le mira (y nos mira) con unos ojos enormemente iluminados, contrastando con su figura, vestida de un riguroso negro sin brillo, al igual que sus zapatos, tal vez para que la luz de sus ojos resalte aún con más fuerza (Poyato, 2008). Es en este plano/contraplano, tan propio de Hollywood y del cine clásico y tan escaso en el cine de Buñuel, donde se subraya el predominio del orden de lo imaginario, puesto que vemos a Francisco en el contraplano

mirando a Gloria de forma insistente, completamente arrobado por el brillo de ella. Llegados a este punto, la teoría del estadio del espejo de Jacques Lacan resulta muy útil, puesto que, según dicha teoría, la conciencia del yo nacerá “por identificación de la imago que el otro le brinda” (Lacan, 1983), permitiendo que el ‘yo’ se vea en ella, pero sin diferenciarse aún de la misma. Esta primera identificación será fundamental y enlaza con las distintas identificaciones que irán teniendo lugar después.

Y es que estamos en ese momento del Edipo que es el del narcisismo primario:

Es, pues, en sí mismo, una imagen alienada en la imagen de ese otro-Todo-Objeto al que nada puede faltarle, y por ello concebido como absoluto, pleno, carente de la menor hendidura –de ahí la extrema fragilidad del yo, su siempre renovada necesidad de ser confirmado por la mirada deseante del otro. Alucinación, pues, de la omnipotencia desde la impotencia. Tal es, en suma, el proceso de lo que Freud identificara como el narcisismo primario (Requena, 1996, p. 19).

Por eso, Francisco caerá en una angustia extrema cada vez que desaparece Gloria, especialmente cuando esta decide, al fin, huir de casa.



**Figuras 6 y 7.** Fotogramas de la película *El*.

Además, esta escena inicial, donde se ven por primera vez los protagonistas “Se siente la fascinación entre el gavián y la paloma, ¿verdad? Allí comienza la pasión de Francisco” (Pérez Turrent Y Tomás, 1993, p. 61), desprende un fuerte aroma fetichista, como todo el resto de la película, y como muchas de las obras de Buñuel, siendo algunos ejemplos representativos: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *Diario de una camarera* (1964), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) o *La Edad de Oro* (1930)...

Esta emergencia explícita del fetichismo resuena en los espectadores entregados a la película porque pone en escena, metaforizado, un conflicto propio y subjetivo de todos y cada uno de nosotros, vívido, excitante, de sumo interés para el espectador, más allá de toda supuesta observación objetiva de un “caso clínico”, que ni emociona ni produce identificación de ningún tipo.

Para el sujeto que se construye en el Edipo, del cual Francisco es aquí un representante o delegado actancial, el fetichismo es una especie de protección frente al ‘complejo (y la amenaza) de castración’. El fetiche permite, tanto al sujeto femenino como masculino, que se está constituyendo en el Lenguaje, negar lo real de la castración que la conciencia de la muerte, a través del Lenguaje precisamente, va haciendo angustiosa e inexorablemente presente. El fetichismo, por tanto permite dejar provisionalmente de lado el horror que produce el sexo femenino (Freud, 1979), origen de nuestra vida (y testimonio insoslayable de la muerte que nos aguarda). Por eso, la podofilia permite que el deseo imaginario fije su energía libidinal en un objeto parcial del cuerpo del otro, en el pie; un objeto de deseo desplazado, alejado (está justo en el extremo inferior) del sexo femenino.

Y es que el uso del pie como fetiche se inscribe dentro de ese polimorfismo perverso que se manifiesta en todos los niños, en todos los sujetos, que están aún en construcción durante el proceso del Edipo, y que les lleva a practicar todas las trasgresiones posibles (Freud, 2015, p. 71). Así ocurre con la sexualidad de carácter homosexual en los varones, que permite de nuevo eludir parcial y provisionalmente el horror al sexo de la madre, en tanto que explicitación de lo real de la castración; siendo este un aspecto de la sexualidad polimorfa de todo sujeto que Buñuel deja entrever en varias escenas del film, especialmente en aquella en la que Francisco acude en mitad de la noche al dormitorio del mayordomo y se sienta a los pies de su cama mientras solloza y le dice: “Pablo, soy muy desgraciado. En estos momentos necesito alguien que me quiera y que me comprenda”.

En la escena inicial, que estamos ahora analizando, es en las imágenes de los pies de los muchachos a los que el cura lava y besa los pies, donde se reúne y articula el fetichismo (podofilia) y el polimorfismo homosexual. Por eso, esta escena nos confronta con las verdades incómodas propias del momento en el que nace el deseo en lo imaginario, en la fase de construcción narcisista del yo: “De hecho, en el orden imaginario, narcisista, la diferencia de los sexos resulta a la vez intolerable e improcesable. Pues la imagen de plenitud narcisista sobre el que el Yo se ha asentado no tolera diferencia alguna” (Requena, 1996, p. 23). En resumen, mediante el análisis minucioso de estas pocas imágenes que configuran la escena inicial, hemos ido desplegando los conflictos subyacentes que posibilitan el proceso de identificación del espectador con la trama narrativa de la película; ya que dicha identificación no es verosímil que se produzca con un “caso clínico” de delirio de celos o de psicosis paranoide (¿a quién puede interesar tal cosa, salvo, quizá, a aquellos psiquiatras parisinos que Lacan llevó a ver “Él”?). Por el contrario, dicha identificación se produce en tanto el espectador reconoce, reconocemos, en la película de Buñuel nuestros propios conflictos subjetivos y las fantasías que los han acompañado durante el proceso edípico que estructura esa dimensión fundadora del Lenguaje que nos hace sujetos. De este modo, “Él” se nos ofrece como un modelo adecuado para explorar, desde el análisis de las imágenes, la realidad psíquica que habitamos.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1990). *Historia de los animales*. Ediciones AKAL  
Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Madrid: Cuadernos del vigía.

- Buñuel, L. y Carrière, J. C. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Didi-Huberman, Ge. (2007). *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista con Pedro G. Romero.
- Freud, S. (1979). *Obras Completas, vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- González Requena, J. (1996). El Texto: Tres registros y una dimensión. *Trama & Fondo*, 1, págs. 3-32.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Amor loco en el jardín*. Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El análisis cinematográfico*. Madrid; Ed. Complutense.
- \_\_\_\_\_. (2010). Lo Real. *Trama & Fondo*, 28, págs. 7- 28.
- Gubern, R. y Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (1983). *El Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.
- Martín Arias, L. (2016). ¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno 56, págs. 137-155.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Contrapolítica. Manual de resistencia*. Castilla Ediciones.
- Pérez Turrent, T. y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- Poyato, P. (1995). *El cine de Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente (Análisis textual de: Un perro andaluz, El Viridiana y Ese oscuro objeto del deseo)*. (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Madrid: Caja España.
- Rorty, R. (1998). *El giro lingüístico*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Williams Evans, P. (1998). *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Paidós Ibérica.
- Zizek, S. (2002). *Welcome to the Desert of the Real*. New York: Verso.

**Abstract:** Every film liable to be analysed can be considered as a model of reality. And every movie –or any good film– is a document of our own psyche, of the fantasies that constitute our subjectivity. To illustrate this hypothesis, we have chosen as object of study the film “The”, of Luis Buñuel, shot in Mexico in 1953. Our main goal is to make a textual analysis, taking into account the theory of the “functions of language”, of the ‘poetic’ content of the movie, discarding other linguistic functions, the scientist and the ideological; considering that the image has to be thought as an essential component of language.

**Keywords:** Buñuel - reality - about real - language.

**Resumo:** Qualquer filme que possa ser analisado pode ser considerado como um modelo de realidade. E todo filme –ou qualquer bom filme– é um documento de nossa própria psique, das fantasias que constituem nossa subjetividade. Para ilustrar essa hipótese, escolhemos como objeto de estudo “El”, de Luis Buñuel, um filme filmado no México em 1953. Nosso principal objetivo é realizar, levando em conta a Teoria das “Funções da Linguagem”, uma análise textual, do que ‘poético’ existe no filme, descartando as demais funções

lingüísticas, científicas e ideológicas; considerando que a imagem tem que ser pensada como um componente essencial da linguagem.

**Palavras chave:** Buñuel - “Ele” - realidade - a linguagem real.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

---

**Resumen:** Si el cuaderno manifiesta, en su totalidad, una continuidad con el anterior, realizado también entre las Universidades de Palermo y Nacional de Colombia, este artículo intenta ser una expansión de lo expresado en el ensayo “Cuando me asalta el miedo, creo una imagen” allí albergado. La contemporaneidad y su creciente *giro visual* solicitan profundizar sobre sus distintos aspectos. Se concibe a la imagen como una condición de posibilidad de otorgar una pensatividad (en tanto distribución de lo sensible y lo inteligible) a los distintos aspectos que pone en evidencia, ya sea cotidianidades, pequeños relatos, comunidades, identidades, aspectos geopolíticos y otros. Por ello, el presente escrito está dividido en dos apartados: “Derroteros” en el que se dará cuenta de las distintas manifestaciones de la visualidad, a través de su incidencia simbólica y capacidad de crear imaginarios, su manifestación como síntoma de diferentes problemáticas, la acción del gesto del productor y finalmente, su aptitud para la generación de relatos.

Bajo el apartado “La imagen como área de trabajo” se analizará la presente problemática de uso para finalizar con algunas consideraciones sobre el relato didáctico que resulta menester a partir de las examinaciones realizadas.

**Palabras clave:** visualidad - pensatividad - sensible - inteligible - didáctica.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 170-171]

---

(\*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos y contemporáneos como así también sobre los aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales. Pertenece a la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008.

## Derroteros

“No una imagen justa, sino justamente una imagen”

Jean Luc Godard (2011, p. 41)

### La formación del imaginario

Una ultra apretada síntesis de la importancia de la imagen conduce primeramente a la prehistoria con las pinturas rupestres y las diferentes tallas, incluyendo las precolombinas. André Leroi-Gourhan contemplaba la mano y la cara fósiles como herramientas para el gesto y la palabra dando cuenta así de los primeros dispositivos de comunicación. Las producciones resultan pues un punto de encuentro entre representación y simbolización. Por su parte, a partir del cristianismo la imagen se convierte en un elemento trasmisor de su épica pudiendo mencionarse *El manto de Santa Verónica* como representación icónica y otras como elemento didáctico evangelizador.

Dando cuenta de que la imagen contiene un valor de signo semiótico y que pertenece también al orden del *pathos*, se encuentra el mito de origen de la pintura, el cuadro *La doncella de Corinto* plasmado por diversos artistas, entre ellos, Joseph Wright of Derby entre 1783 y 1784. El mismo está basado en la historia de Plinio que relata sobre el anhelo de una doncella que, ante la partida de su enamorado, comienza a bosquejar su perfil para conservar su imagen. Jean Jacques Rousseau invoca esta escena diciendo: “el amor, se dice, fue el inventor del dibujo. (...) Los primeros motivos del hombre para hablar fueron las pasiones” (en Niedermaier, 2008, p. 23).

La transmisión del derrumbe de las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001 marca un nuevo hito en la historia de la imagen y su posibilidad de espectacularización. Justamente, Guy Debord diagnosticaba: “Allí donde la realidad se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en realidad” (en Fontcuberta, 2016, p. 7).

Sucesos como el asesinato a John Lennon en 1980 y la tragedia de Charlie Hebdo en París en 2016, ratifican su pertenencia al orden del *pathos*. Mark Chapman, el asesino de Lennon, declaró en 1992 que no era consciente de estar disparándole a una persona real, sino a la imagen que aparecía en la portada de un disco.

Pero también se puede distinguir la condición de posibilidad de la imagen de producir modificaciones sobre el devenir de la humanidad a través de la instantánea que circulara en 2017 (varias veces reproducida de distintas maneras) del niño sirio ahogado en las costas de Turquía dando cuenta de la problemática contemporánea de los refugiados.

A partir de los espejos de obsidiana, llamados *tezcatl*, de la cultura mezoamericana que, desde profundidades humosas, permitían visualizar otros tiempos y lugares y reflejaban al observador y al objeto al mismo tiempo, se continuará con algunas consideraciones teóricas con el objeto de comprender mejor la incidencia de la imagen sobre la subjetividad, sobre el imaginario individual y colectivo y sobre sus posibilidades simbólicas.

En *Por el camino de Swann*, primer tomo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, la evocación infantil epifánica del protagonista, al tomar un té acompañado por una magdalena, se ha convertido en un mito. El recuerdo de su infancia y de sus veranos en Combray regresa a través de los pedacitos de la magdalena, humedecidos en té, que él come.

Este episodio contiene, en su totalidad, la teoría proustiana sobre el espacio, el tiempo y la memoria ya que la voluntad del autor era abarcar la realidad en todas sus dimensiones, adentrándose en distinguir la memoria voluntaria de la involuntaria. De ahí que Proust, interesado justamente por el mencionado carácter evocador del dispositivo fotográfico, al ver las imágenes de su abuela opinaba: “El gran hecho que debemos reconocer no es que las fotografías (...) tratan de hacernos creer que ella todavía está aquí, sino que sucede lo contrario, lo que debemos recordar es que ella ya no vive” (Brassai, 2001).

El arte es, de esta forma, para Proust “el medio de liberar esa parte incomunicable de nosotros mismos” (*ibid*).

Según Walter Benjamin la eternidad que Proust deja entrever convoca a pensar la relación de las variables cronotópicas ya que se trata “no de un tiempo sin límites sino de un tiempo cruzado por el espacio” (en Cadava 2014, p. 142).

A su vez, Roland Barthes acuerda con Proust, al plantear que a través de la fotografía se activa una simultánea y extraña percepción del aquí y del allá, del entonces y del ahora que conlleva a una melancolía caracterizada en sus textos como “esto ha sido” (1982).

En el mismo sentido, Benjamin aportaba: “(...) imagen es aquello en lo cual lo que ha sido se une como en un relámpago con el ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso” (en Agamben, 2009, p. 100).

El mismo autor en su texto *La obra de arte en la era de su reproductibilidad* técnica registraba las imágenes de Eugene Atget como el inicio en el cual “las placas fotográficas comienzan a convertirse en pruebas del proceso histórico”. En *Pequeña historia de la fotografía* señalaba que sólo a través de este lenguaje podemos percibir el “inconsciente óptico” del mismo modo que gracias al psicoanálisis estamos en condiciones de percibir el “inconsciente pulsional” (Benjamin, 2007, p. 160 y 187). De alguna manera el inconsciente no deja de funcionar en la historia ya que la agita tal como la fotografía realiza con la memoria. Al respecto Henri Bergson afirmaba que la formación del recuerdo se estructura a partir de una percepción que le es contemporánea. Incluso al trabajar sobre el *dejà vu* mencionaba que el recuerdo no sigue a la percepción y lo define como un “recuerdo del presente”. Deleuze al comentar a Bergson escribió: “el pasado es ‘contemporáneo’ del presente que ‘fue’” (1987, p. 54) La toma fotográfica entonces recorta el presente para ingresarlo a su imagen. En este sentido la fotografía trabaja la profundidad del tiempo (en la misma acepción que la profundidad de campo).

Por lo expresado hasta aquí se puede comprender que la imagen incide directamente sobre lo imaginario y lo real a través de lo simbólico. Julio César Goyez Narvaez considera al respecto que “El aspecto simbólico de las artes audiovisuales es capaz de articular como experiencia el desgarrar que el sujeto padece en su combate con lo real” (2015, p. 86). Así lo Real, el concepto de verdad y la realidad resultan elementos constitutivos de la inteligibilidad y la subjetividad en virtud de que lo Real no se encuentra solamente en el exterior de un sujeto sino que habita también en su interior y muta constantemente. A su vez el imaginario se conforma por un conjunto de producciones (visuales y lingüísticas) que actúan como un compuesto coherente y dinámico que alberga una función simbólica. Es a través del imaginario que se tejen las relaciones con el mundo y con el sentido. Cada grupo social conforma su propio sistema de modelización de subjetividad, una cierta cartografía en la que intervienen referencias míticas, rituales y simbólicas. Por ello el lenguaje visual

vehiculiza la constitución de un imaginario individual y social. La imagen se ocupa pues de las tensiones y tracciones que existen entre lo imaginario y lo real e instaura relaciones inéditas. Coadyuva con la construcción de un espacio abierto y en permanente disputa.

Los procesos de “desplazamiento” y “condensación” que Sigmund Freud desarrolló para la actividad onírica resultan relevantes para el campo visual en tanto la formación del imaginario citado. El concepto de desplazamiento informa sobre el traslado en imágenes de las preocupaciones esenciales del hombre, tanto individuales como colectivas. En cuanto a la condensación, toda imagen contiene una importante concentración de significaciones. François Soulages apunta que en el sueño y en la producción visual se elude la frontera entre lo consciente, lo inconsciente y la censura a la que se refería Freud (2016, p. 13). Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación.

La fotografía ha sufrido una serie de desplazamientos, deslizamientos. Uno de ellos es la trasmutación del concepto de huella. Más allá del concepto peirciano del término y que se aplicaba muy bien a la fotografía analógica, con el advenimiento de la imagen numérica se puede entrever otro concepto de huella, de traza. Desde la tradición del pensamiento fotográfico que no conoció el paradigma digital –como es el caso de Walter Benjamin– hasta analistas contemporáneos que comprenden ambos –por nombrar algunos: Rosalind Krauss, Georges Didi Huberman, François Soulages– persiste una noción de huella y de traza, no semiótica, que percibe el destello, el relámpago que deja la imagen y su capacidad de reunir elementos dispersos.

Este cambio de paradigma ha recibido en los últimos años diversas denominaciones: post-fotografía, infografía y otros. De todos, resulta interesante la opinión del estudioso Geoffrey Batchen que considera que se debe hablar de un “más allá”/beyond de la fotografía, concibiendo así una tecnología híbrida que se apropia de las especificidades discursivas de los dispositivos analógicos. En esta hibridez se alcanzan a entrever imágenes realistas, hiperrealistas y ficcionales. Si bien muchos autores sostienen que la fotografía nunca fue auténticamente real, sino que estuvo desde un principio basada en formas más o menos directas de simulacro, esto se ha agudizado en virtud de las escenificaciones de las que hoy la fotografía es objeto. Se aprecia por tanto un énfasis en la construcción, fabricación, forzado y escenificación de la imagen. Los trabajos ya no son juzgados en términos de verdadero o falso, sino de credibilidad, un pasaje del concepto de veracidad a uno de verosimilitud.

Es dable mencionar además, los cambios producidos por la preeminencia de internet, de las redes sociales y de la telefonía móvil. Resulta evidente entonces el gran impacto que ha producido la tecnosfera al instaurar una articulación diferente entre los procesos simbólicos que hacen a la producción y distribución de la visualidad actual<sup>1</sup>.

Por otra parte, cabe señalar que la imagen resulta un elemento objetivador del escenario circundante. Por un lado, objetivador pero también, adjetivador: las imágenes pueden tratar de mostrar (según distintos puntos de vista), convencer, seducir o representar hiperrealidades. Justamente por eso, proceden en ocasiones por intromisión y resultan instituidoras. Su cualidad enigmática provoca el pensamiento. El escritor contemporáneo Byung Chul Han diagnostica que huimos hacia las imágenes porque percibimos la realidad como imperfecta (2015, p. 52).

Por otra parte, otro rasgo del desplazamiento ocurrido es la posibilidad de la imagen de integrarse, fusionarse junto a otros lenguajes. La enunciación realizada a través del nexo entre distintos lenguajes contiene una *poiesis* en cruce que posee sus propias lógicas tanto hacia adentro como hacia fuera. La lógica resultante da clara muestra de la complejidad de un discurso estético pero también de la complejidad del objeto que aborda. Resultan así “(...) focos enunciativos que instauran nuevos clivajes entre otros adentros y otros afueras y que promueven un distinto metabolismo pasado-futuro a partir del cual la eternidad pueda coexistir con el instante presente” (Guattari, 1996 p. 112). La combinatoria de lenguajes conforma pues, interfaces que dan cuenta y acortan la brecha entre la exterioridad y la interioridad, provocando precisamente un ensanchamiento de los puntos de vista al establecer una red de vínculos, una extimidad materializada en un espacio topológico. Cabe agregar que en la combinación de lenguajes –en tanto coalescencia– se producen mezclas sensoriales y semióticas que convocan a nuevos modos de subjetivación.

Para atender otro aspecto del deslizamiento mencionado, se encuentra el concepto de *estética a la vez* que se halla en el libro *Estética de la fotografía* de François Soulages y que contribuye con precisión a la lectura de la fotografía contemporánea en tanto recupera “las fuerzas infinitas de la obra” (2005, p. 223) y puede ser utilizada incluso como rúbrica de análisis en virtud de que coadyuva a la lectura de la fotografía actual. La imagen se abre así a nuevos sentidos y la *estética a la vez* promueve justamente la articulación de lo real con lo imaginario ya mencionada.

De este modo, la fotografía contribuye a comprender tanto la historia como el devenir y el accionar contemporáneo. En términos de Soulages, la realización de imágenes parte de búsquedas técnicas y de sentido *a la vez*. Como integrante del lenguaje visual este dispositivo reflexiona sobre diversos tópicos: lo público, lo privado, lo psicológico, lo político, lo histórico, lo contemporáneo e instituye finalmente la historia de la imagen de cada colectivo. La imagen supone pues una operación social en base a la impresión de sentidos y es la constituyente primera, polimorfa y plástica de la iconósfera, “a partir de la cual toda conciencia teje sus relaciones con el mundo y con el sentido” (Wunenburger, 2005, p. 32). Además los textos visuales contienen un “*Ethos* cultural”<sup>2</sup>, es decir una ética y una política de su momento, que convoca a su interpretación. Por ello la fotografía torna visible el resplandor del instante pasado y presente.

A su vez, como práctica discursiva, permite indagar sobre la elección de los modos de enunciación en virtud de que cada productor visual presenta distintos modos de aproximarse al lenguaje visual. A propósito es interesante la coincidencia de criterios de Boris Groys como filósofo contemporáneo y lo desarrollado entre los años ’70 y ’90 por el pensador argentino Carlos Cullen (1987, p. 15). Ambos proponen que la cuestión del sujeto no debe diluirse en un discurso de no subjetividad sino que ese mismo discurso debe incorporar otras subjetividades. Cullen considera la existencia de una dialéctica en la que aparecen las operaciones de marcar y borrar las rúbricas espaciales y temporales. En este sentido resulta oportuna la siguiente estrofa de Jorge Luis Borges:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años, puebla con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de navés, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y

de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

A partir de este fragmento se puede agregar la siguiente frase de Groy: “el campo del arte representa y expande la noción de sociedad, porque incluye no solo a los vivos sino también a los muertos e incluso a los que todavía no nacieron” (2014, p. 19).

El estatuto extático de la producción artística se debe pues a que revela verdades de un modo diferente, de alguna manera, trascendente. Si se considera a la realización estética como la manifestación sensible de la idea (Hegel) y como *poiesis* del destino histórico del ser (Heidegger) se arriba a la concepción de que se trata de la expresión de una fuerza vital a través de una *praxis vital*.

### Síntoma

Tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, y del sentido de nuestra época, se enuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética.

Gianni Vattimo (1990, p. 133)

La posmodernidad, fenómeno que comienza hacia fines de los años '60, producto de una sociedad postindustrial y que fuera tan bien descrita por Fredric Jameson es sucedida luego, por la caída del muro de Berlín en 1989 con la consecuente aparición del fenómeno de globalización que, a su vez, trajo aparejado un multiculturalismo tendiente a una hibridación cultural. Se puede advertir asimismo un tercer momento, el de una fluidez, fruto de la desterritorialización que el capitalismo promueve, y que presenta rasgos múltiples. Por eso, se adhiere al concepto de “vanguardias simultáneas” de Andrea Giunta (2014) en tanto diversidad de producciones como resultado del abordaje de variedad de temas.

A partir de este esbozo, se observan dentro del campo artístico negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido. Para explicar esta característica, Nicolás Bourriaud (2015, p. 11) utiliza el término *exforma* como el que designa la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o inclusión como así también a los signos que se despliegan entre el centro y la periferia y que flotan entre la disidencia y el poder.

El arte es —y siempre ha sido— el lugar donde se hallan las preguntas, los cuestionamientos, las dudas, las incertidumbres. Estas características resuenan hoy más que nunca. Se advierte pues una heterocronía ya que se observan prácticas estéticas que utilizan las herramientas informáticas de búsqueda para poner en co-presencia diferentes épocas y lugares. En tal sentido Boris Groy considera que la vida se concibe como un proceso puramente material, no-teleológico y agrega que es justamente sobre esa materialidad que el arte opera, tanto para su conocimiento como para la percepción de su devenir (2016, pp. 46 y 47). Entre 1924 y 1929 Aby Warburg desarrolló su proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne*. Este proyecto mostraba su modo de agrupar una heterogénea serie de imágenes. Por esos años, Walter Benjamin, conocedor del proyecto, establece un método que se relaciona con el de

Warburg, el de un montaje en función de asociaciones e interacciones, es decir, del desciframiento de síntomas, en tanto expresión de un malestar, de aquello que no funciona de acuerdo con un discurso determinado temporal y espacialmente. Entonces, para Benjamin, gracias a este desciframiento se puede “cepillar a contrapelo la historia”.

Por su parte Alain Badiou identifica que a partir del siglo XX comienza una “pasión de lo real” que se desarrolla antagónicamente, donde destrucción y fundación aparecen simultáneamente (2011, p. 59). Y, Hal Foster en *El retorno de lo real* coincide sobre un deseo de reflexión por parte de los productores acerca de temas políticos y sus debates. Realiza asimismo un análisis sobre el deslizamiento contemporáneo –pero también una simultaneidad– de la producción como ventana a/ y la producción como texto (2001, p. 203). En este sentido Jacques Rancière identifica que cierta estrechez del espacio público y una merma en la imaginación política, producto de la caída de los grandes relatos y de la aparición de consensos, le otorgaron a las producciones artísticas y a las tecnológicas (o a sus combinaciones) una función sustitutiva a la que califica como una “práctica del disenso” (2011, p. 120). En esta línea se puede agregar la afirmación de Pierre Bourdieu sobre que los partidos políticos, los sindicatos, etc. “tienen un retraso de tres o cuatro guerras simbólicas” (1994, pp. 14-24).

Los dispositivos visuales (en tanto protagonistas de nuestra cultura visual, herramientas del arte contemporáneo y dadores de una pensatividad), pueden sorprender, desconcertar y sobre todo interrogar. Es por esto que la imagen se hace cargo en muchas ocasiones de las preocupaciones políticas y sociales presentes y responde a la interrogación planteada por Soulages: “¿puede haber proyectos y objetos fotográficos que *a la vez* interroguen a la sociedad y lo político y trabajen desde el sitio de arte?” (*op.cit.*, p. 232). Tal vez la respuesta la tengamos en un pensador argentino llamado Rodolfo Kusch: “(...) el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia” (1955, p. 782).

Por ende, la producción estética enuncia de acuerdo a lo planteado pero también a través de una dualidad dentro de la estructura temporal del acontecer: como marca de la historia pero a su vez como una interrupción, como un pliegue del devenir. De este modo, dentro del terreno estético, se evidencia un deslizamiento metonímico del deseo de comprensión y transformación de la realidad. Se advierte entonces un lazo entre política y arte que se traduce en un vínculo entre el hecho y la forma. Al mismo tiempo, se considera oportuna la unión entre discurso y forma. Así, lo estético no solamente no forcluye el principio político sino que lo potencia, a partir de una actitud insurgente. En este aspecto se puede agregar que Benjamin en su conferencia “El autor como productor” indicaba no separar la forma y el contenido y agregaba “El concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el que superar la estéril contraposición de forma y contenido” (1975, p. 119). A su vez, Nicolás Borriaud indica: “El arte es pues una especie de banco de montaje salvaje, que capta la realidad social por la forma” (2009, p. 114). Así, las obras producen la ficción de un universo que trabaja sobre lo real, lo imaginario y sobre lo simbólico. Cabe añadir que se aprecia también la existencia de una característica enunciativa que privilegia el concepto y la narración.

Dentro de esta exploración sobre la imagen como síntoma se debe considerar las imágenes ausentes. Ausentes por temas no abordados, ausentes que en algún momento existieron pero que ya no se hallan o no se miran. Ausentes por haber sido prohibidas, censuradas y

tal vez destruidas. Se halla entonces un espacio intersticial entre lo que es dado a ver y lo que no.

Se encuentra también hoy un deseo de recuperar la cosa misma (presentación) frente a la representación que se encontraba en las distintas producciones. Existe pues un ideario que considera que la presentación asegura una especie de transparencia por encontrarse circunscripta a un presente. La noción de *aletheia* heideggeriana como idea de desocultación comprende una lógica de visibilización de lo no visible. De algún modo, dentro de la actividad estética como producción simbólica, la elección de la presentación adhiere al siguiente pensamiento de Baudelaire: “extraer la eternidad de lo transitorio” (en Bourriaud, 2009, p. 105). A propósito, Sigfried Kracauer sostenía que la posibilidad de la fotografía no es solo reproducir un objeto dado sino su capacidad de separarlo de sí mismo (en Cadava, p. 39). En esa separación se crea un espacio intersticial en donde se presenta, se exterioriza el síntoma. Las imágenes por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y coadyuvan a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica.

La imagen se coloca así entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los síntomas. La imagen interrumpe el curso normal de la representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso. En ocasiones la *estética a la vez*, ya mencionada, se encuentra determinada por un lado, a interrogar las tensiones y relaciones de lo real y, por otro, a desarrollar lo simbólico. El realizador visual se encuentra además, ante la dicotomía de mostrar lo real –hasta el punto de convertir las imágenes en documentos– pero, al mismo tiempo, de descubrir también lo privado, lo interdicto de cada caso relevado. En ocasiones se conjuga *al mismo tiempo*, lo documental con lo autoral.

De este modo, los productores se convierten en verdaderos “espigadores”<sup>3</sup> que crean narrativas a partir de procesos intertextuales como la trasposición, la apropiación, la parodia, la cita. A su vez, las metamórficas se apoyan sobre cierta indiscernibilidad, en ocasiones relatan algo pero de otro modo, establecen distintas relaciones para arribar a una especie de interdefinibilidad.

La imagen se presenta también como generadora de relatos, como señaladora, indicadora, capaz de instaurar relaciones. Se trata, al decir de Benjamin, “de levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños (...) Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total” (en Didi Huberman, 2015, p. 18).

En las diferentes modalidades, desde el orden de lo simbólico, la imagen síntoma tiene una significación que invita a ser descifrada, como un enigma a resolver.

## Gesto

(...) Las emociones tienen un poder de transformación.  
Transformación de la memoria hacia el deseo, del pasado  
hacia el futuro o bien de la tristeza hacia la alegría.  
Georges Didi Huberman (2016, p. 53)

Para desplegar los aspectos del gesto productor, se partirá de la consideración de Julia Kristeva en tanto que el lenguaje demarca, significa y comunica, agregándole el pensamiento del filósofo Gilles Châtelet, quien sostenía que “el pensamiento está enraizado en el cuerpo” y agregaba “Todo pensamiento es el anudamiento de un espacio y un gesto (...)” (en Badiou, 2009, p. 156-157). Ya se ha mencionado la consideración de Walter Benjamin acerca de la percepción de un inconsciente óptico del mismo modo que el psicoanálisis permite percibir el inconsciente pulsional. Justamente, este autor hizo referencia así a Freud en su búsqueda por identificar el pasaje del inconsciente a la conciencia para la cual realizó analogías con medios técnicos. En “Nota sobre el inconsciente” el psicoanalista estableció una correspondencia con el pasaje del negativo al positivo. Tanto el inconsciente como el negativo están conformados por un entramado de trazos a la espera de su revelado. La cámara, a través del gesto enunciator, representa entonces la condición de posibilidad de luz y de escritura. Es a partir de esta concepción, vinculada tanto a la producción como a la comunicación, que se desarrollarán algunos conceptos sobre la categoría de gesto.

Michel Foucault ha considerado que la enunciación ocupa un lugar fundacional y de vital importancia para entender al autor: “Analizar las positividades significa mostrar según qué reglas una práctica discursiva puede formar grupos de objetos, conjuntos de enunciaciones, juegos de conceptos, series de elecciones teóricas” (En Agamben, 2009, p. 20). Se puede establecer que los dispositivos, integrantes del lenguaje visual, como la fotografía, el cine y el video circunscriben mediante el gesto del encuadre y resultan productores de una semiosis. Esta semiosis, a su vez, trata de ser comunicada a un receptor por medio de una sintaxis. Por ello se adhiere a la concepción foucaultiana de práctica discursiva, en la cual la enunciación ocupa un lugar fundacional. Este autor destaca que las prácticas discursivas son sistemas que crean significados culturales a partir de la subjetividad del enunciatario. Además, el discurso, es una instancia de análisis donde la enunciación no puede ser disociada de su enunciado. La enunciación entendida, entonces, como el conjunto de condiciones presentes en la producción de un mensaje, es decir, una enunciación que parte de la individualidad del enunciator pero, también, de su relación con la caracterización de la época tanto desde lo filosófico como desde el ámbito socio político y cultural en el que está inmerso.

Jacques Fontanille sostiene que enunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje. De este modo, la enunciación constituye el universo de lo estético-artístico y, por tanto, se encuentra siempre presente en el interior de un enunciado (en Ducrot, Todorov, 2003, p. 367).

La enunciación se constituye pues a través de una urdimbre donde la referencia a lo externo es materializada desde una interioridad y la forma en que se va estableciendo la interacción entre ambos. Michel Foucault expuso en 1969 ante la Sociedad Francesa de Filosofía que la noción de autor individualiza la historia de las ideas, de los conocimientos, de la filosofía, de las ciencias y de las artes. El pensador francés relataba que hubo un tiempo en que los textos literarios eran, por ejemplo, puestos en circulación sin que se conociese su autoría, identificando solo diferencias entre autores de discursos científicos y aquellos de discursos literarios. Esto fue modificándose a partir de los siglos XVII y XVIII. A su vez, los análisis comunicacionales incorporaron dos aspectos que denotan y connotan la pre-

sencia autoral: la función poética y la función emotiva. Ambas funciones delatan al autor como un individuo social y visibilizan sus competencias lingüísticas y culturales como así también sus determinaciones psicológicas e ideológicas. Tanto Mijail Bajtin como Fredric Jameson hacen referencia a esta última determinación con el nombre de ideograma. Al respecto, Bajtin sostenía:

(...) todos los productos de creatividad ideológica –obras de arte, trabajos científicos, símbolos y ritos religiosos– representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre (...) no tienen existencia concreta sino mediante el trabajo sobre algún tipo de material... únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las cosas (1994, p. 46).

De esta individualización forma parte el gesto anafórico (Kristeva, 1999, p. 121-125) es decir, señalar, indicar, mostrar e instaurar relaciones. Es importante recalcar entonces que se trata de una combinación cuerpo y palabra, lo consciente y lo inconsciente, lo abierto con lo denso, lo sencillo con lo complejo, siempre a través de una energía y vivacidad manifiestas.

De este modo, se comprende por gesto la “torsión hecha de afectos y de pensamientos” (Kristeva, 1980). Se puede añadir en este sentido la consideración de Jean Paul Sartre de que la emoción es un modo de aprehender el mundo y, de Maurice Merleau Ponty, que la caracteriza como una suerte de conocimiento sensible de transformación activa del mundo.

En los procedimientos del lenguaje visual se puede percibir la elección de qué incluir y qué dejar afuera. Se encuentra en este gesto una dialéctica entre atracción y retracción; el creador se ve atraído a insertar cierto fragmento y a descartar otro en tanto develamiento. El gesto implica así un acto demarcado por el deseo. Las categorías de espacio y de tiempo, atributos inherentes al lenguaje que nos ocupa, conforman, tal como lo expresara Immanuel Kant, la estructura espacio/tiempo en el pensamiento humano para relacionarse con el mundo. El productor visual al realizar este recorte remite existencialmente a algo. Otro gesto que se puede identificar en el lenguaje visual es el de la hendidura, entendido como un proceso de profunda introducción en un tema a través de un tajo, de un corte. Por todos estos aspectos cabe señalar que en el gesto de toda producción estética se halla también un vínculo entre juego y conflicto.

Un atributo a considerar es el asombro. El productor posa una mirada sobre las cosas, descubriéndolas (a pesar de su aparente banalidad) y asombrándose de ese descubrimiento. Ese asombro tiene algo de intempestivo porque en él se encuentra la sorpresa del hallazgo. La captación visual produce un efecto de nuevo, de nunca visto de algo que en realidad suele poder reconocerse.

A su vez, a través del gesto, el productor conjuga lo exterior con lo interior, territorializando o desterritorializando según sea el caso y agenciando niveles, intensidades y duraciones. Por eso, exponer en cualquier dispositivo, en tanto práctica, no es solamente expresar un pensamiento, implica un modo de revelación que nos devuelve a la experiencia, ya sea a

la experiencia de asomarnos a lo Real o a la experiencia de la escenificación y del relato. También a la experiencia de la exposición de las decisiones poéticas frente a la mirada del receptor, al que se le convoca, según Foucault en virtud de que: “lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (2014, p. 58).

Georges Didi Huberman comprende que las imágenes son una especie de cristales en las cuales se concentran muchas cosas, entre ellos los gestos. (2016, p. 42) Es pues donde se revela el pathos desde la praxis. En los detalles menos intencionales aparece la traza del autor, dando cuenta del “residuo de la observación” enunciado por Sigmund Freud. (en Bourriaud, 2015, p. 86). Pero, además, en la contemporaneidad se aprecia una clara intención por mostrar lo que se puede llamar “residuo de la enunciación” en tanto clara visibilización de las marcas en que fue elaborado el discurso. En ciertas producciones ligadas a la escenificación se puede apreciar una clara artificialización que permite entrever las diferentes estrategias utilizadas o las dislocaciones narrativas realizadas.

Se aprecia asimismo en la actualidad enunciaciones colectivas, es decir, autorías grupales, en las que intervienen colaboraciones interdisciplinarias, colaboraciones maquínicas, científicas, informáticas y otras. El proceso creativo tiene entonces implicaciones ético-políticas en donde se distingue un compromiso con la instancia creativa y que garantiza el derecho a la singularidad.

### El relato contemporáneo

(...) El proceso de composición, de configuración, no se realiza en el texto, sino en el lector, y bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el sentido o el significado de un relato brota en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector.

Paul Ricoeur (1984, p. 51)

A partir de la caracterización realizada del gesto productor se puede agregar, en las opciones narrativas, el gesto de enlazar, el gesto del montaje. En el montaje se articulan elementos, se los vincula y se otorga sentido.

A pesar de la desmaterialización desde el advenimiento de la tecnología digital y sus posibilidades de una rápida circulación y consumo ya comentada, el fotolibro resulta un fenómeno creciente que contradice la existencia de una única vía de comunicación inmaterial. El fotolibro nace del libro de artista. El libro de artista es una obra de origen conceptual que, a través de un accionar pensado, aúna en ocasiones la imagen y la palabra. El denominado “giro lingüístico” tuvo gran incidencia en la emergencia y el desarrollo del arte conceptual. Justamente, el libro de artista obtiene un sitio dentro de la producción artística en una época en que el arte conceptual y el arte intermedia comenzaron a desplegar su influencia. Ulises Carrión también contemplaba al libro de artista como una obra conceptual y por eso exponía en *El nuevo arte de hacer libros* (1980): “Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro también es una secuencia de momentos”.

Desde su concepción, alberga también las variables comunicacionales. Se puede identificar al libro de artista como una obra de cruce de lenguajes ya que se pueden observar en él los pliegues y despliegues de sentido.

Los elementos constitutivos que integran un libro de artista conforman códigos que, interrelacionados en conjunto, configuran un discurso. En tal sentido, Mijail Bajtín señala como “componente estético” de una obra a la forma en la que es configurada (ya sea tan solo imágenes o su combinación con texto) y en donde se hallan implicados también los procesos psíquicos de creación y recepción.

Como obra de cruce presenta un carácter de homeomorfo, es decir una transformación topológica que implica correspondencia y continuidad.

La siguiente frase de Giles Deleuze puede ser aplicada a la noción de libro de artista: “Plegar-desplegar, envolver-desarrollar son las constantes de ésta operación hoy en día como el Barroco. (...) Incluso comprimidos, plegados y envueltos, los elementos son potencias de ensanchamiento y estiramiento del mundo” (1989, p. 157).

La historia de la fotografía tiene antecedentes muy tempranos: El descubridor de la reproducibilidad, Henri Fox Talbot, creó entre 1844 y 1846 un álbum denominado *The pencil of nature* de seis ejemplares donde intentaba mostrar las maravillas naturales y realizadas por el hombre del mundo. Por su parte Ana Atkins realizó fotolibros entre 1843 y 1854 con la técnica del cianotipo llamados *British Algae: Cyanotype Impressions* donde mostraba una gran variedad botánica. En los años de constitución de las diferentes naciones latinoamericanas, los álbumes de los fotógrafos viajeros (con una mirada puesta sobre lo exótico y lo pintoresco) más los realizados por los fotógrafos coterráneos (con un deseo de dar cuenta del crecimiento), conforman una memoria narrativa.

En el fotolibro las decisiones que se deben tomar en su concepción coinciden con las del libro de artista en la mayoría de los casos y en otros no. Coincide la dilucidación del diseño, el tamaño y la encuadernación. Asimismo el desarrollo de la narratividad, todo debe dialogar entre sí (las imágenes una con otra, el texto uno con otro, imágenes y textos, etc.). Lo diferente es la cantidad, la elección del papel (difícil por la variedad) y donde y cuantos ejemplares se van a imprimir. Asimismo la tipografía. En el fotolibro aparecen otros actores y no solamente el autor: tal vez un diseñador gráfico, la imprenta e incluso, en caso de tiradas grandes, él encargado de la distribución.

Resultan también proyectivos, ligados a la *praxis* fotográfica, en virtud de que actualmente varios autores determinan muchos aspectos de su trabajo fotográfico pensando a priori en una publicación impresa. En ese sentido el fotolibro está ligado a la industria y al mercado. Dentro de estas dos rúbricas se encuentra la característica de la autoedición. Por ello, hay autores fotográficos que lo consideran ubicado intersticialmente entre la literatura y el cine. Joan Fontcuberta ha manifestado que “Si la fotografía es básicamente huella y descripción, el libro le permite desplegar toda su sintaxis” (2011). El culto del fotolibro para su propia obra y patrocinador de la realización de los mismos, Martin Parr lo considera una obra en sí misma y añade que para ello debe encontrarse una estrecha relación entre las ideas, las imágenes y la forma. A través del gesto de montaje, de enhebrado de foto a foto, página a página, el productor visual despliega su propuesta artística.

En ocasiones se pueden apreciar procesos alegóricos que presentan una vocación de sentido, de significación. En este sentido, Italo Calvino considera: “Decimos que es poética una

producción en la que cualquier experiencia singular adquiere evidencia destacándose de la continuidad del todo pero conservándose como un reflejo de aquella vastedad ilimitada” (1989, p. 8).

En todos los casos, cabe también detenerse en la figura del receptor. Se trata de un receptor atento que tiene un contacto directo con el objeto. Un contacto que implica un acercamiento diferente a otro tipo de obra. Un contacto que implica también la noción de tiempo. Un tiempo personal, los instantes que le lleva recorrer el contenido, el paso de página a página. Podríamos decir entonces que se trata de una producción verdaderamente *relacional*.

El relato contemporáneo se halla conformado también por la integración de la imagen en performances (en donde se advierte un gesto proxémico) y en instalaciones. Al respecto Ticio Escobar señala que el recurso de la performatividad empuja el discurso hacia afuera en donde se consideran las condiciones de enunciación, su impacto en el receptor, su inscripción histórica, su densidad narrativa y su dimensión ética.

Por su parte, Groys considera que la instalación como forma de arte está conectada de manera evidente a la repolitización del arte. La instalación es recorrida por un receptor *flâneur* que recorre una disposición diseñada por el productor de, en general, una combinatoria de lenguajes y que se ordenan alrededor de una narrativa que apunta a un sentido particular. De este modo, la instalación le ofrece a este receptor paseante un aura de “aquí y ahora”.

## La imagen como área de trabajo

Este apartado está destinado a reflexionar sobre la importancia de la puesta en relación, es decir sobre la problemática de uso, a través de la figura del receptor como sujeto activo dentro del circuito comunicacional. El análisis de la imagen debe ser realizado, no sólo a partir de sus particularidades estéticas, sus condiciones de producción (las condiciones de posibilidad para su aparición están conformadas por la deliberación temática, la elección de los materiales, la puesta en acto de los presupuestos ideológicos, socio-políticos y culturales, es decir, todo lo que forma parte del gesto analizado más arriba) y su recepción. Por otra parte cabe destacar que en la actualidad ya no se aprecia una oposición tan tajante entre arte autónomo e industria cultural como cuando ésta última nomenclatura apareció en los escritos de Theodor Adorno y de la Escuela de Frankfurt.

Se analizará entonces la puesta en relación desde la recepción y desde la educación visual. Por ello, verbos como construir, tejer, pegar, conjugar serán puestos en correlación.

### Acerca de la recepción

En el circuito comunicacional que atraviesa un mensaje estético se produce una transferencia de subjetivación entre el productor y el receptor.

En la contemporaneidad la recepción se encuentra atravesada por la reflexión acerca del contexto de la producción de la obra, de su distribución y emplazamiento, de su eficacia de comprensión y de la afluencia del público (según Boris Groys esto ya fue anunciado por Marx y Engels en el libro *Ideología alemana* (2016, p. 95).

A propósito del emplazamiento, se puede citar como ejemplo la video-instalación denominada *Algunas viudas de Noirmoutier* que realizara Agnès Varda en el año 2005 y que fuera expuesta ese mismo año en la Galería Martine Aboucaya y al año siguiente en la Fundación Cartier de París. Mediante 16 pantallas se podían apreciar dieciséis entrevistas realizadas a viudas residentes en la isla de ese nombre cuya principal actividad es la pesca. Ella misma era la número diecisiete. Durante la entrevista cada viuda mostraba una fotografía en la que se la podía ver junto a su marido. En este caso, el espectador miraba las pantallas pero, para acceder al audio, debía sentarse en alguno de los dieciséis asientos con un auricular cada uno. Si estaba interesado en escuchar las anécdotas de cada viuda debía rotar entre los asientos ya que cada auricular albergaba la historia de una. Agnès modificaba así el pacto contractual cinematográfico habitual.

En este sentido, Roman Jakobson establece que cuantos más conocimientos posea el receptor del código utilizado por el emisor, mayor será la cantidad de información que éste podrá obtener, haciendo así directa alusión a las competencias lingüísticas y culturales del destinatario. Se considera hoy también la noción de experiencia o de acontecimiento en tanto impacto en el receptor. Justamente Hans Georg Gadamer hablaba de “fusión de horizontes” en tanto unión del horizonte de expectativa que un texto presenta y el horizonte de la experiencia.

(...) en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra del arte. (...) Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse (1998, pp. 110-111).

Epistemológicamente, la experiencia está ligada a la percepción y a la sensación. En la filosofía platónica se establecía una diferencia entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Francis Bacon sostenía que la experiencia es, no sólo el punto de partida del conocimiento, sino su fundamento último. Por su parte, Kant, al igual que los pensadores empiristas, consideraba que la experiencia constituye el inicio del conocimiento. A partir de lo indicado, el espectador no solo mira sino también se siente alcanzado por lo que Kant llamara “una rapsodia de percepciones” (en Agamben, 2009, p. 38) y de experimentar así una sensación encontrando una coincidencia entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo interno y lo externo, entre lo sensible y lo inteligible.

Al respecto, Umberto Eco planteaba:

Desde las estructuras que *se mueven* hasta aquellas *en que nosotros nos movemos*, la poética contemporánea nos propone una gama de formas que apelan a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones. Pero hemos visto igualmente que ninguna obra de arte es de hecho “cerrada”, sino que encierra, en su definición exterior, una infinidad de “lecturas” posibles (1992, p. 48).

Louis Marin coincide con este pensamiento ya que plantea que la lectura nunca es estática ya que se trata de un “sistema abierto de fuerzas en constante y perpetua recomposición” (1978, p. 53). En todos los casos, la noción de contexto (en sus variables cronotópicas) también forma parte de los indicadores de lectura. A propósito, Adolfo Sánchez Vázquez señala justamente los cambios que han producido las tecnologías en la recepción estética. La percepción produce una deictización del espacio, establece parámetros espaciotemporales. Esta deictización opera pues sobre las categorizaciones semánticas del espacio cultural que el receptor percibe en combinaciones tales como lo público y lo privado. Así el espectador es convocado a una mirada que descubra mucho más allá de lo que se muestra y que perciba la irradiación que toda obra pretende convocar.

Se comprende entonces que se hallan –y se buscan– comunidades interpretativas creadoras que establezcan pactos de lectura, de comprensión, de sensibilidad que posibiliten una acción. La puesta en escena de un “proyecto comunicativo” (Eco, *op.cit.*, p. 59) trata de convocar a un espectador que busque no solo lo expuesto a su visión sino que establezca relaciones, que se plantee interrogantes, que complete lo faltante acerca de las tensiones individuales e históricas. A propósito, Didi Hubermann considera que es necesario “rearman los ojos” para ver, intentar ver y reaprender a ver. De hecho, propicia oponer el poder de la mirada por sobre el poder de las imágenes (2015, pp. 104-105).

La esfera estética ya no es simplemente contemplada, es sometida entonces a diferentes miradas vivaces. En este punto es interesante considerar la opinión de Ticio Escobar cuando expresa: “Quizá todo se reduzca a una operación de administrar distancias, de aplicar políticas eficaces de la mirada” (2015, p. 13).

### **Relato didáctico**

La historia del lenguaje visual no es un archivo inmóvil de imágenes, se trata de un repertorio de “gestos de la humanidad” (Agamben, 2001, p. 51) en permanente movimiento interpretativo y que incide directamente sobre el devenir. Además, el imaginario se encuentra conformado por la circulación de las imágenes que ya existen en el mundo. Por todo eso resulta tan importante atender dos aspectos didácticos diferentes: por un lado una alfabetización visual y, por otro la didáctica específica. Ambos casos deben atender cuales son los aspectos que se tornan visibles en una imagen y qué representaciones se pueden detectar en cada una.

Con respecto a la alfabetización, Lazlo Moholy Nagy indicaba:

El prerrequisito para esta revelación es, desde luego, darse cuenta de que el conocimiento de la fotografía es tan importante como el del alfabeto. Los analfabetos del futuro serán aquellos que ignoren el uso de la cámara y de la pluma (en Fontcuberta, 2003, p. 195).

En pedagogía se introduce hoy el término de multialfabetizaciones (formulado por el New London Group alrededor de 1996) que alude a la necesidad de formar al alumnado en las distintas alfabetizaciones que conforman su realidad contemporánea y de las cuales la tecnología y la visualidad forman parte.

Por su parte, la didáctica específica debería estar compuesta por una atenta contemplación en términos filosóficos y una teoría tendiente a la práctica, a la acción vital. En este sentido se identifican varias producciones estéticas como acciones vivaces que dieron cuenta de un saber, por ejemplo: Kandinsky reconocía su giro hacia la abstracción a partir de la teoría de la relatividad de Einstein, el constructivismo ruso reflejó las tendencias políticas de la teoría marxista, el surrealismo articuló con la teoría del inconsciente de Freud y, posteriormente el arte conceptual tuvo un correlato con las distintas teorías del lenguaje. En la actualidad, se identifican, entre otros, las manifestaciones artísticas que responden a la preocupación por el Antropoceno<sup>4</sup>.

A su vez se aprecia la concepción de que los distintos lenguajes (entre el que se encuentra desde su aparición, el visual) son una forma de conocimiento y como tal su decodificación hermenéutica debe ser emprendida. En tal sentido, una didáctica –conforme a las necesidades contemporáneas– del lenguaje visual está en condiciones de romper con la dicotomía de una didáctica general más próxima a las teorías del pensamiento y a los procesos de cognición mientras que la específica se encuentra ligada a la práctica. En consecuencia, ambas didácticas deben coordinarse en un esfuerzo teórico-práctico (Camilloni, 2007). Una teoría le abre las puertas al conocimiento, es un punto de partida y no de llegada y es, a su vez, la condición de posibilidad de tratar un problema. Esta multiplicidad se manifiesta además en el diseño visual al formar parte de una disciplina proyectual que se enriquece con la interacción con otras disciplinas.

La relación entre la teoría y la práctica presenta una gran complejidad en la formación universitaria en virtud de la diferencia que existe entre esa institución y una escuela artesanal. Se tratará pues de visualizar ambos componentes didácticos de una manera integral, en la cual las dos se fortalezcan a través de una interacción. La teoría se constituye en un permanente recurso para la práctica y juntas resultan la condición de posibilidad de un conocimiento consciente y pleno que contribuirá a que el día de mañana el futuro profesional pueda insertarse –dentro de su especialidad– en distintos campos.

Es una buena ocasión de establecer qué consideramos teoría. Tal vez sea interesante recordar que un manual de uso es un elemento teórico. Lo mismo sucede en las clases que comunican variables técnicas. En cualquier ocasión emplear algunas estrategias para asegurar un aprendizaje significativo resultan convenientes. Una de ellas es la del relato.

Vladimir Propp elaboró una teoría en torno a la narración que podemos aplicar en el aula para los análisis teóricos: Realizar una puesta en común de posibilidades para encontrar juntos la trama, el nudo de una teoría. A pesar de que algunas teorías componen una totalidad, las mismas se pueden secuenciar. Las secuencias se pueden entrelazar y se pueden suceder una después de la otra. Tornar inteligible algo implica elegir, ordenar, ligar aspectos y fragmentos. La conclusión es una oportunidad didáctica a la que pueden arribar juntos en clase todos los integrantes del acto educativo. Asimismo se puede trabajar una teoría (una pieza, un autor) como protagonista y oponerle otra como antagonista.

En realidad la búsqueda está puesta en “experimentar” el aula. La revelación, en tanto descubrimiento intelectual y emocional, conduce a la experiencia que impacta directamente sobre lo inteligible y lo sensible. Una de las formas de unión es durante las correcciones de las distintas imágenes o piezas de diseño recordar algunas consideraciones teóricas vistas en la clase. Cuando se completa la experiencia con un sentido teórico se posibilita el me-

joramiento de las prácticas. Como se ha mencionado en escritos anteriores, Lev Vygotsky manifestaba que “Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación”.

Por otra parte, es dable recordar que el poder, el impacto y la significación de la imagen cobran sentido recién cuando pueden ser verbalizados. Su verdadero valor de transformación se libera cuando una está atravesada por la otra. Michel Foucault hablaba (en una entrevista que le hiciera Gilles Deleuze en 1980) de acción de teoría y de acción de práctica a lo que podemos sumarle palabras como conexiones, empalme, red e imbricación. Cabe mencionar entonces la siguiente recomendación de Marta Souto “La formación de un hacer pensante, ni hacer ni pensamiento aislados, sino en conjunto y coproduciéndose” (Souto, 2016, p. 169).

Se considera a la instancia educativa como un trabajo colaborativo entre docente y alumno en el cual –juntos<sup>5</sup>– construyen el saber en tanto interés y pasión. Es por eso que se cree en una potencia instituyente y no en una instituida. A tal efecto, la institución educativa no debe ser solo un lugar de trasmisión de conocimientos sino de resubjetivación, de sensibilización. Al trabajar con la imagen estamos trabajando con aspectos simbólicos que inciden sobre el imaginario individual y colectivo.

Por eso se alienta realizar un análisis de la imagen que comprenda la relación forma y contenido/forma y significación. Sumergirse en una imagen o serie de imágenes desde estas categorías de análisis enriquece el discurso y abre las puertas para profundizar sobre las posibilidades que cada imagen brinda. Se sugiere a tal efecto las reflexiones del pensador de arte contemporáneo Nicolás Bourriaud en sus libros, *Ex forma*, *Posproducción*, *Radicante* y *Estética Relacional*. En *Radicante* explicita: “El artista como semionauta pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que elabora el corpus de sus obras” (p. 59).

El hincapié está puesto entonces en pensar la experiencia educativa como una heurística en la que el estudiante comienza a construir el mundo.

## Cierre y apertura

A modo de cierre de este escrito pero de apertura a seguir reflexionando sobre la incidencia de los diferentes registros visuales se adhiere con lo escrito por Ticio Escobar acerca de que el arte permite vincular presencia y ausencia, desconocer sus propios límites, iluminar donde otras esferas fracasan y abrir, como ya se ha indicado, a “opciones políticas de la mirada” (*op. cit.*, p. 15).

Así, todo lo vertido hasta aquí intenta señalar la emergencia de las imágenes en la contemporaneidad, marcada por diversos factores que, a modo de resumen, se pueden enunciar como su inmaterialidad, su disposición inmediata y transmisibilidad y finalmente su profusión. Sin embargo, este señalamiento es –*al mismo tiempo*– una propuesta y una apuesta a una imagen que siga develando los diversos síntomas de la actualidad, que sea realizada por un gesto comprometido y creativo (un tanto insurgente) y que apele a la sensibilidad y pensatividad del receptor.

## Notas

1. Este tema fue abordado con mayor detalle en “La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy” en Polo Viviana, Niedermaier Alejandra (Eds) (2012) *Acerca de la subjetividad contemporánea*, Cuaderno n° 43, Buenos Aires, Universidad de Palermo.
2. Eduardo Grüner alude a que la estética de un texto artístico está impregnado de la ética y la política de su momento histórico en la Introducción de *Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, p. 11. Por su parte, Carlos Cullen considera que el *ethos* ubica éticamente lo social (...) en *Reflexiones desde América*, Fundación Ross, Rosario, 1987, p. 19.
3. Se toma este término a partir de las películas “Los espigadores y la espigadora” de Agnès Varda de los años 2000 y 2002. Varda comienza estas narraciones partiendo del amplio concepto de espigar en el que habitan verbos como recoger y recolectar. Verbos que conllevan un gesto con el que la directora construye su enunciado, incluyéndose ella misma como una espigadora, recolectora de imágenes, de momentos, de vivencias para mostrar los desgarramientos, los pliegues y las fisuras de un sistema económico, político y cultural.
4. Término que proviene de la geología para designar la era que abarca desde la invención de la máquina de vapor hasta el presente por encontrarse en ella huellas de la intervención humana sobre la tierra. Algunos pensadores contemporáneos diagnostican que el momento actual está caracterizado por una acumulación de capital que conlleva un deseo sin límites de incremento. De allí que el hombre se ha convertido en un agente de destrucción ya que no tiene en cuenta que sus acciones poseen una consecuencia directa sobre el medio ambiente. El concepto de antropoceno como peligro de extinción del planeta y de la humanidad deriva de la economía basada en actividades que afectan directamente a la tierra.
5. Se reitera el concepto “juntos” en varias ocasiones porque es el que mejor describe las distintas interacciones a las que se aspira en el accionar educativo.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre textos.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño panteón portátil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2011). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Bajtín, M. y Medvedev, P. (1994). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre el concepto de la historia*, en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Terramar Ediciones.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. (1994). “Efectos de librecambio”, *Revista Mil palabras: Letras y artes en revista n° 3*.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2015). *Ex forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Brassai (2001). *Proust in the power of photography*. The University Chicago Press.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz*. Buenos Aires: Palinodia.
- Calvino, I. (1989). *Bajo el sol del juglar*. Madrid: Tusquets.
- Camilloni, A. (2007). *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós.
- Cangi, A. (2011). "Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento" en Godard Jean Luc *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Cullen, C. (1987). *Reflexiones desde América*. Rosario: Fundación Ross.
- Han, B.-C. (2015). *En el enjambre*. Buenos Aires: Herder.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Didi Huberman, G. (2008). "La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética" en *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Didi Huberman, G. (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Didi Huberman, G. (2014). "Vuelta-revuelta, Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes" en AA.VV, *Pensar con imágenes*, Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Didi Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: FUC/Biblos.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (comp. 2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gusavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2014). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Goyez Narváez, J. (2015). "Audiovisualidad y subjetividad" en Cuaderno n° 56, *Poéticas y pedagogías de la imagen*, Universidad de Palermo.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires. Caja Negra Editora.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Kristeva, J. (1980). "Sobre la abyección" en *Poderes del horror*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1999). *El lenguaje ese desconocido, Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kristeva, J. (1981). "El gesto, ¿práctica o comunicación?" en *Semiótica 1*, Espiral Ensayos, Editorial Fundamentos.
- Kusch, R. "Anotaciones para una Estética de lo Americano" en *Comentario* N° 9, Buenos Aires, diciembre 1955.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Grüner, E. (2003). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Marin, L. (1978). *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*. Madrid: Comunicación.
- Niedermaier, A. "La estética 'a la vez' como elemento de lectura de la fotografía contemporánea latinoamericana" en Erbetta Alejandro (comp. 2017) *La fotograficidad. Sobre la estética de la fotografía de François Soulages*, Arte x Arte.

- Niedermaier, A. *La experiencia fotográfica en dialogo con las experiencias del mundo*, Cuaderno n° 59 (2016), Universidad de Palermo.
- Niedermaier, A. "Cuando me asalta el miedo" en Cuaderno n° 56 (2015), *Poéticas y pedagogías de la imagen*, Universidad de Palermo.
- Niedermaier, A. (2008). *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ricoeur, P. (1984). *Educación y política*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Sánchez Vázquez, A. "De la estética de la recepción a la estética de la participación" en Marchan Fiz Simón (comp. 2006), *Real virtual: redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales*. Barcelona: Paidós.
- Soulages, F. (2016). "Artistas de fronteras, memorias, archivos y artes. Modiano & Koest" en *Fronteras, memorias, Artes y Archivos*. Buenos Aires: Arte x Arte.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Souto, M. (2016). *Pliegues de la formación*. Rosario: Homo Sapiens.
- Todorov, T. "Enunciación" en Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Wunenburger, J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.

---

**Abstract:** The contemporaneity and its growing visual turn request a profound research on their various aspects. The image is conceived as a condition of possibility of a certain pensativity (within the distribution of the sensible and the intelligible) and to the different aspects that bring out, small stories, communities, identities, geopolitical aspects and others. It will be also given account of the various manifestations of the visuality, through its symbolic impact and ability to create imaginary, its manifestation as symptom of various problems, the gesture of the producer and finally, its ability for the generation of short stories. The present problems of use will be also analysed and to finish the article some considerations on didactics will be carried out.

**Keywords:** visuality - think capacity - sensitive - comprehensible - teaching.

**Resumo:** Se o caderno manifesta, em sua totalidade, uma continuidade com o anterior, também realizado entre as Universidades de Palermo e Nacional de Colômbia, este artigo tenta ser uma expansão do que foi expresso no ensaio "Quando o medo me assalta, Eu crio uma imagem" lá abrigada. A contemporaneidade e sua crescente virada visual pedem para aprofundar seus diferentes aspectos. A imagem é concebida como condição da possibilidade de concessão de um pensamento (como uma distribuição do sensível e do inteligível) aos diferentes aspectos que revela, seja cotidiano, pequenas histórias, comunidades, identidades, aspectos geopolíticos e outros. Portanto, esta redação está dividido em duas seções: "Derroteros", no qual você notará as diferentes manifestações da visualidade, através de seu

impacto simbólico e capacidade de criar imaginário, sua manifestação como sintoma de diferentes problemas, a ação do gesto do produtor e, finalmente, sua aptidão para a geração de histórias. Na seção “A imagem como área de trabalho” será analisada a problemática atual de uso para concluir algumas considerações sobre a narrativa didática necessária a partir dos exames realizados.

**Palavras chave:** Visualidade - pensativa - sensível - inteligível - didática.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo*

Wilson Orozco \*

---

**Resumen:** Uno de los documentales más representativos de los inicios de la II República española es *Tierra sin pan* de Luis Buñuel. La pieza fílmica nunca ha estado exenta de la polémica debido a la recreación ficcional de la pobreza extrema que se hace allí. Por otra parte, Luis Ospina, uno de los más importantes directores de cine colombiano, siempre ha señalado la influencia del director español en su obra, y generalmente toma como caso particular el de *Tierra sin pan*. Ospina, junto con Carlos Mayolo, realiza en 1978 el falso documental *Agarrando pueblo* con el cual subvierte el género a través de una mordaz parodia donde critica a aquellos directores que buscan premios y financiamiento gracias a la recreación ficcional de la pobreza latinoamericana. El interés primordial de este trabajo es el de señalar entonces ciertas similitudes entre ambos documentales y, sobre todo, el carácter paródico de *Agarrando pueblo*.

**Palabras clave:** falso documental - parodia - *Tierra sin pan* - *Agarrando pueblo* - pobreza.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 177-178]

---

(\*) Wilson Orozco es Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y Magíster en Literatura Colombiana. Profesor de la Universidad de Antioquia y coordinador del Grupo de Estudios Fílmicos. Actualmente se encuentra en proceso de investigación sobre las representaciones de los docentes de idiomas, traductores e intérpretes en el cine. Miembro de la Asociación Trama y Fondo de España y colaborador del Grupo de Investigación “Análisis del Texto Audiovisual” de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado diversos artículos académicos y ha presentado ponencias en torno a narratología, cine y literatura. Igualmente ha publicado dos libros de cuentos titulados *Gente que necesita cerveza* y *Burócrata imperfecto*.

*Tierra sin pan* de Luis Buñuel es un crudo documental sobre la situación de atraso en el que permanecía –para el momento de la II República– la región de Las Hurdes en España, basándose en un estudio antropológico de Maurice Legendre. Esta pieza fílmica generó gran debate desde su estreno, debate animado en el fondo por querer ocultar lo que se presenta como molesto e incómodo para las clases dominantes. Su impacto, pues, fue innegable y su posterior influencia en la configuración de un nuevo paradigma en eso de documentar la “realidad” (Hueso, 1998, p. 147) ha sido de una importancia meridiana.

Porque si las condiciones de la región de Las Hurdes presentadas en *Tierra sin pan* en el momento de su filmación eran, por supuesto, de miseria y de atraso, no menos cierto es que dicha realidad fue también manipulada como fue, por ejemplo, el sacrificio de una cabra con tal de lograr un mejor desarrollo narrativo (Ibarz, 1999, p. 118). Aunque este no es el único caso: una niña enferma que aparentemente muere no sucedió en realidad, y un niño que yace al parecer muerto realmente estaba durmiendo. Elementos que, entre otras y al irlos integrando, forman una clara isotopía sobre la muerte. Y el culmen del *pathos* se logra mucho más con la utilización de los niños. Especialmente son relevantes, por ejemplo también, sus pies descalzos como clara señal de su pobreza. La insistencia con los niños se puede corroborar entonces con en el número de planos dedicados a ellos: 66 de un total de 258 (Herrera, 2006, p. 173). Es decir, su carácter de víctimas inocentes denuncia aun más un sistema social injusto. Así que con esta y otras imágenes impactantes, Buñuel buscó manipular evidentemente un mensaje.

La escenificación de la pobreza en este documental está hecha igualmente en *clave subversiva* (Breu, 2010). Ello se puede corroborar si consideramos el posterior actuar de los discípulos figurados de Buñuel (Millán, 2002), y quienes, a juzgar por sus trabajos, entendieron muy bien dicha clave. De esta manera, uno de los aspectos más importantes de *Tierra sin pan* es el influjo que ha tenido en cineastas de todo el mundo, configurando así lo que serían las características del género documental (Sala, 2001, p. 127). El colombiano Luis Ospina ha sido un ferviente admirador de *Tierra sin pan*, y, junto con Carlos Mayolo, han llevado la mencionada clave subversiva de Buñuel hasta niveles extremos con *Agarrando pueblo*. Lo lograron recreando también la realidad, revolucionando y subvirtiendo el género a través de la parodia, y cuestionando las representaciones en torno a la pobreza, especialmente de aquellos que se lucraban de esta a través de su filmación, todo en aras de explotar económicamente el manido tema. Las críticas de Mayolo y de Ospina parten también de un concepto antropológico, esta vez el de “cultura de la pobreza” propuesto por Oscar Lewis.

*Agarrando pueblo* da cuenta pues de la realización de un documental que se titula *¿El futuro para quién?* en el que un grupo de cineastas filma las condiciones de miseria de ciertos habitantes de Cali y Bogotá. Estos se verán frenéticos, sometidos a sus estereotipos, filmando imágenes ya prefijadas en los típicos clichés: mendigos, locos (o a quienes creen que están locos), niños de la calle (haciéndose explícitas, por ejemplo, las monedas que se les dan para que actúen). De esta manera, en *Agarrando pueblo* los niños son igualmente utilizados como imagen fetiche y caricatura máxima. Y pareciera que fuera muy importante para los productores, por ejemplo, enfocar sus pícaras caras, así como enfocar a sus padres en poses de mendicidad, asemejándose a una cierta iconografía religiosa, sobre todo mariana. Con poses que, en *Agarrando pueblo*, remiten, por supuesto, a ciertas imágenes de *Tierra sin pan*, sobre todo cuando los campesinos cargan a los niños. O aún más cuando un niño de *Agarrando pueblo*, y que yace dormido, evoca claramente a esos otros niños enfermos o a punto de morir del documental de Buñuel.

A su vez también, los productores de *Agarrando pueblo*, entrenan a una pareja con niños en un hotel para que luego en una casa (que no será la de ellos), den respuestas ficticias a las preguntas de un entrevistador. Una vez filmado el documental, la intención es enviarlo a una productora en Alemania. Durante la filmación, Luis Alfonso, el verdadero habitante

de la casa, llega a esta, y, por supuesto, reniega, grita e insulta, expulsando como es debido tanto a productores como a actores de su propia casa invadida. Aunque luego veremos que ello, a su vez, ha sido todo un engaño para el espectador, ya que Luis Alfonso mismo está representando su papel de desenmascarador. En una escena final y postnarrativa, Ospina y Mayolo, hablan luego reposadamente con Luis Alfonso. Este nos ofrecerá su visión de lo que hacen los productores de este tipo de documentales, planteando además otras frescas y sensatas reflexiones.

Así que narrativamente hay que decir que *Agarrando pueblo* tiene tres momentos: primero, la filmación de los productores del documental conducente a mostrar las condiciones de miseria del tercer mundo. Segundo, la crítica de ciertos personajes por dicha labor desembocando en la reacción de Luis Alfonso. Y allí se da un paso más, ya que los espectadores de la filmación cuestionan la labor de los cineastas, desembocando en la intervención final de Luis Alfonso. Y esos que cuestionan el proceder nada ético de los productores se podrían dividir en dos:

- Los transeúntes que ven *in situ* lo que se está grabando. Uno de ellos dice, por ejemplo: “Esto ya lo conocemos nosotros”, afirmación en forma de cuestionamiento, y que inserta la pregunta en torno a la utilidad de lo filmado.
- Ciertos personajes que son filmados no apareciendo ya tan sumisos. Por el contrario, lucen amenazantes hasta el punto de querer atacar a los cineastas. Porque si en *Tierra sin pan* es probable que los “locos” agredan, en *Agarrando pueblo* estarán más que dispuestos a hacerlo, respondiendo con violencia a la misma violencia a la que ellos se han visto sometidos por la filmación. Finalmente, tenemos el desenmascaramiento con el que somos conscientes de que todo no era más que un falso documental, y luego las reflexiones finales en diálogo con los directores reales de *Agarrando pueblo*.

Así, en este documental, la miseria que se muestra es tanto la de siempre, como la miseria moral de los realizadores al hacer una parodia del actuar de algunos de ellos, señalando su falta de escrúpulos, y develando sus intereses económicos. Asistimos de esta manera a los entresijos de ese tipo de producciones a través de un mórbido detrás de cámara, un relato que carece ya de la mirada compasiva y es reemplazada por una irónica. Y los espectadores llegamos a ser conscientes, como invitados voyeristas, de esta usual manipulación del proceso creador, de los desajustes entre lo real, lo escenificado, lo filmado y lo representado. Así que todo es un juego de espejos: vemos la realización del documental que da cuenta de las acciones de los cineastas en blanco y negro, a la vez que en algunos momentos vemos las imágenes a color que los futuros espectadores extranjeros verán. En ese juego especular, los cineastas despersonalizan al otro, lo convierten en fines para sus propósitos, son simples etiquetas. Porque si en *Tierra sin pan* tenemos seres con deficiencias mentales, por ejemplo, en *Agarrando pueblo* tendremos también a los etiquetados como locos por los cineastas. Y cualquiera, en su afán, puede pasar por uno de ellos, como sucede con un artista callejero en el documental de Ospina y Mayolo.

Pero las cosas cambian radicalmente con *Agarrando pueblo*, ya que no se trata de promover una vez más una mirada compasiva, o una oportunidad para que los espectadores con mejores condiciones sepan de esa miseria de la que carecen. Y todo ello empieza con la

reacción más bien de rechazo por parte de ciertos personajes filmados. Como si llegaran al hartazgo de ser tratados como seres exóticos y diversiones circenses. Porque si el documental de Buñuel hace parodia del propio formato (Fuentes, 2000, p. 48), desenmascara la ideología detrás de los documentalistas, y a través de este hace una deconstrucción del documental etnográfico (Fuentes, 2000, p. 49), con *Agarrando pueblo* esto se llevará hasta evidentes extremos, incluso de humor negro. Porque este, junto con la autocrítica, son los ejes conductores de dicha película (Correa, 2012, p. 25).

Y ya que hemos hablado de los “locos” y de los cuestionamientos implícitos tanto en *Tierra sin pan* como en *Agarrando pueblo*, pues Luis Alfonso, desplegando todo un evidente actuar excéntrico, es quien desenmascara la farsa de los cineastas, y, en otro nivel metafílmico, nos ofrece sus sensatas reflexiones. Allí los directores reales se sientan y están al mismo nivel de este, señalando espontáneamente el carácter “satírico” de la película. A través de esta escena, el acercamiento es mayor con aquel que es filmado y el cuestionamiento mucho más evidente: un cuestionamiento en torno a la falta de escrúpulos por la violencia que sufren a través de la filmación casi obscena de sus vidas. Además, por esa explotación económica, por lo abyecto de intentar despertar compasión en el extranjero. Con un desenmascaramiento que, junto con la intención final de la película, tiene como fin respetar al otro, humanizar el cine, sacarlo del circuito económico, en últimas, hacer reflexión sobre su propio proceder. A través de este falso documental, los productores llaman la atención sobre la explotación y el aprovechamiento de la situación desesperada del otro, considerado siempre en desventaja, rasgo típico de ciertos documentales compasivos (Sánchez-Navarro, 2001, p. 11). En últimas, lo que pretende es hacernos reflexionar en torno a por qué creemos lo que creemos, y despertarnos de nuestra mirada adormecida e ingenua (Sánchez-Navarro, 2001, p. 25).

Por otra parte, si hacemos una comparación entre *Agarrando pueblo* y *Tierra sin pan*, ambos documentales parecieran calcadas, gracias a las malas condiciones sociales registradas en ambas obras. Lo que sorprende es su similitud a pesar de su distancia en el tiempo, más de cuatro décadas. Así que, desafortunadamente, el hambre y la miseria parecieran seguir haciendo actual el trabajo de Buñuel. Aunque en *Agarrando pueblo* no habrá un desplazamiento hacia una apartada región para señalar las duras condiciones de sus habitantes. Ello ya se puede hacer con un simple recorrido en taxi, yendo a esa parte escondida, casi vergonzosa de la ciudad, a esa urbe que difícilmente sale registrada en los medios oficiales; aunque eso sí, explotada por ciertos cineastas sin escrúpulos. Y si en la España de la II República surgió la necesidad de registrar las duras condiciones del pueblo, las ansias de un cambio social (Fuentes, 2000, p. 46), así como el interés decidido por crear un cine nacional; en Colombia, esas luchas sociales intensificadas en los años sesenta y setenta encuentran en un cineasta como Carlos Mayolo, por ejemplo, el aporte del cine club y la realización documental como formas de conciencia social. Aun más, y ya que hemos señalado la admiración declarada de Luis Ospina por *Tierra sin pan*, teniéndola en su lista de obras cinematográficas veneradas, hay que decir que *Agarrando pueblo* pareciera su homenaje hasta en el formato, ya que ambos documentales tienen casi la misma duración, alrededor de 28 minutos. Y *Agarrando pueblo* compartió también, en sus inicios, la suerte de su inspiración, ya que fue rechazada igualmente en su país de origen, aunque fue aclamada también en diversos festivales en el extranjero (Rojas, 2011, p. 471). Y si según Mercè

Ibarz (1999), Buñuel en *Tierra sin pan* habla de él mismo, de sus orígenes provincianos, del atraso de su comarca, pues igualmente podríamos decir que el trabajo de Ospina y Mayolo es una especie de autorreflexión en torno a lo que ellos, ciudadanos con mejores condiciones socioeconómicas, y sus colegas hacen de manera cuestionable. El grito de Luis Alfonso hacia el final parece una autoflagelación hacia ellos mismos. Finalmente, hay que decir que tanto el valor de *Tierra sin pan* como de *Agarrando pueblo* tendría que ver con esa deconstrucción y revolución del documental mismo a través de la parodia. Y una vez más se demuestra que a través de lo escenificado y lo falso, se puede llegar a niveles mucho más profundos en torno a lo real y a lo humano.

## Bibliografía

- Breu, R. (2010). *El documental como estrategia educativa: de Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona: Biblioteca de Aula.
- Correa, J. (2012). *Agarrando pueblo*. En *Diccionario del cine iberoamericano* (pp. 25-26). Sociedad general de autores y editores.
- Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal Ediciones.
- Herrera, J. (2006). *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Hueso, Á. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. Recuperado a partir de [http://cataleg.upf.edu/record=b1274630~S11\\*spi](http://cataleg.upf.edu/record=b1274630~S11*spi)
- Ibarz, M. (1999). *Buñuel documental: Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Recuperado a partir de [http://cataleg.upf.edu/record=b1215843~S11\\*spi](http://cataleg.upf.edu/record=b1215843~S11*spi)
- Millán, F. J. (2002). *Las huellas de buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano*. Teruel, (88-89), 223-236.
- Rojas, D. (2011). Luis Ospina. En *Diccionario del cine iberoamericano* (pp. 470-472). Sociedad general de autores y editores.
- Sala, Á. (2001). Del hiperrealismo oculto a otras manipulaciones de la no-ficción. En J. Sánchez-Navarro & A. Hispano (Eds.), *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (pp. 123-151). Barcelona: Glénat.
- Sánchez-Navarro, J. (2001). El mockumentary: De la crisis de la verdad a la realidad como estilo. En J. Sánchez Navarro & A. Hispano (Eds.), *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (pp. 11-30). Barcelona: Glénat. Recuperado a partir de [http://cataleg.upf.edu/record=b1248954~S11\\*spi](http://cataleg.upf.edu/record=b1248954~S11*spi)

---

**Abstract:** One of the most representative films of the beginnings of the second Spanish Republic is a “Land without bread” by Luis Buñuel. This film has never been without controversy due to the fictional recreation of the extreme poverty. On the other hand, Luis Ospina, one of the most important Colombian filmmakers, has always pointed out the influence of the Spanish director in his work and takes generally as a particular case “Land without bread”. Ospina, with Carlos Mayolo, performed in 1978 a documentary called “Catching people” in which they subvert the genre through a scathing parody which

criticizes those directors who seek awards and fundings thanks to the fictional recreation of Latin American poverty. The primary interest of this work is to note some similarities between both documentaries.

**Keywords:** faked documentary - parody - Land without bread - poverty.

**Resumo:** Um dos documentários mais representativos do começo da Segunda República Espanhola é *Tierra sin pan* de Luis Buñuel. O filme nunca foi isento da controvérsia devido à recriação ficcional da pobreza extrema que é feita lá. Por outro lado, Luis Ospina, um dos diretores mais importantes do cinema colombiano, sempre apontou a influência do diretor espanhol em seu trabalho, e geralmente toma como um caso particularmente a da Terra sem pão. Ospina, juntamente com Carlos Mayolo, fez o falso documentário “*Agarrando Pueblo*” em 1978, com o qual ele subverte o gênero através de uma paródia contundente. onde ele critica os diretores que buscam prêmios e financiamento graças à recriação ficcional da pobreza latino-americana. O principal interesse deste trabalho é apontar algumas semelhanças entre os documentários e, acima de tudo, o caráter paródico de *Agarrando pueblo*.

**Palavras chave:** Documentário falso - paródia - Terra sem pão - Agarrando pessoas - pobreza.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

# Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea

Juan Manuel Perez \*

---

**Resumen:** Este ensayo recupera la noción de territorialidad para plantear la posibilidad de construir una poética comparada de las figuraciones y representaciones del cuerpo contemporáneo dentro del panorama de las artes visuales en América Latina y sus dispositivos de producción, representación, presentación y circulación.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo - Figuraciones y representaciones del cuerpo - Poética comparada de las artes visuales - estética y política latinoamericana.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 185-186]

---

(\*) Licenciado y Profesor en Letras (UBA), Especializando en postítulo Capacitador en lenguajes visuales. Docente en diversas instituciones. Director de estudios de la escuela Motivarte. Escribe distintos ensayos que han sido editados en diferentes publicaciones.

## Territorio, constelación y dispositivo

¿Cómo indagar o cómo acercarnos a un análisis de las poéticas de las representaciones del cuerpo en el espacio del arte contemporáneo que tenga en cuenta su propio acontecimiento artístico, su *poiesis* inmanente y que al mismo tiempo tenga en cuenta su dimensión territorial, supraterritorial, su cartografía? ¿Cómo pensar, es decir, una poética comparada de este dispositivo? Muchas de estas inscripciones registran al cuerpo como una presencia, como una inminencia, como un sentido indescifrable en su potencialidad que permite ser leído como un prisma que refleja teorías sobre el arte y que refracta sus problemáticas políticas.

Para realizar los siguientes análisis recurrí a dos herramientas teóricas que me iluminaron y me pusieron un poco las cosas en claro. En primer lugar es la noción de García Canclini de *territorialidad* en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, seguido de la conceptualización del análisis literario comparatista y dialéctico de Claudio Guillén en *Múltiples moradas: ensayos de literatura comparada*. Estas herramientas me permitieron pensar la necesidad de una Poética Comparada del Cuerpo entendido como un análisis que además de visibilizar territorialidades, tiene en cuenta la sucesiva división de estéticas individuales, es decir las diversas concretizaciones individuales, hace un anclaje histórico que nos va a dejar ver una composición de rasgos comunes, es decir,

constelaciones de artistas trabajando sobre los mismos fenómenos y permite un corte sincrónico y un corte diacrónico. Me refiero con esto que, por ejemplo, podemos tomar un eje diacrónico desde los 60' hasta la actualidad signado por la propuesta del Instituto Di Tella hasta la exposición organizada por el museo Muntreff "Perder la Forma Humana" en el año 2014 lo que nos arrojaría al territorio de formación de una estética particularmente latinoamericana donde se desarrollan distintos discursos artísticos en torno a la corporalidad. Este corte sincrónico mantiene un fuerte contenido experimental en lo estético y revolucionario en lo político.

Pensar al cuerpo en su territorialidad implica la indagación de su propia historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que una *poética corporal* corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad. Hay un principio de necesidad histórica que produce y legitima procesos estéticos como placas tectónicas. Se trata, entonces, de construir un análisis que lleve a considerar la poética del cuerpo en su inexorabilidad histórica, desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento estableciendo conexiones entre cada poética y un polisistema histórico con sus combinatorias de series: es decir, combinatorias de tramas históricas, políticas, culturales, políticas, etc. Esto nos permite pensar en una doble articulación de la historicidad: una interna (o immanente a la poética de cada artística, es decir, manifestaciones concretas individuales) y una externa (o, más bien, consecuencia de la relación entre poética y el contexto histórico).

Roman Jakobson en *Cuestiones de poéticas* y Tzvetan Todorov en *Nosotros y los otros* señalan cómo el sentido de una obra se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, Alejandra Niedermaier dirá también en "Cuando me asalta el miedo, creo una imagen" *entre lo real y lo imaginativo*; es desde ese posicionamiento desde donde podemos organizar el análisis entrecruzado de *micro* poéticas y *macro* poéticas. La primera se trata de un espacio de heterogeneidad, tensión y debate: cruce, diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y de repetición, es como afirma Peter Brook en *El espacio vacío*, "cada espacio poético está compuesto de infinitos detalles: el detalle del detalle del detalle". Una Macro poética, por otra parte, resulta de la confrontación de distintas realizaciones para el armado de un conjunto con rasgos comunes en un determinado correlato histórico y que permiten generar una constelación, hablar de una mirada generacional. Esto me permitió tener en cuenta variaciones temporales y a la vez individuales y poner en evidencia, por ejemplo, la Constelación de la Ausencia: la saga de artistas visuales que comienzan a producir luego del fundacional acontecimiento del 21 de mayo de 1983, El Siluetazo, y que luego Andreas Huysen, al prologar la obra de Brodsky *La clase*, incluyó como realizadores del *Memory Art* y que confluyen en la misma línea de lo imaginal al momento de producir sus obras sobre el motivo de la ausencia (la pérdida, el álbum incompleto, la alegoría de la presencia, lo fantasmático de la fotografía). Su máxima concreción en fotografía es Lucila Quieto, en mi opinión, pero ahí están los trabajos de Inés Ulanovsky, Gerardo Dell' Oro, Res, Helen Zout, Julio Pantoja, Paula Luttringer, Gustavo Germano, entre otros.

En *¿Qué es un dispositivo?* Giorgio Agamben hace una pequeña genealogía sobre el término y, en un análisis muy de cercano al planteo de Michel Foucault, cierra que al régimen social que produce procesos de subjetivación alienada cuya estructura sostiene un discurso he-

gemónico y una administración de verdad puede llamarse “dispositivo”. Su concepción del término, como se ve desprendida de las teorías sobre biopolítica del último Foucault, es en principio negativa. De esta lectura de Agamben sobre Foucault recuperamos que en una sociedad bajo los procesos de disciplinamiento contemporáneo los dispositivos aluden, a través de prácticas y de discursos, a la creación de cuerpos dóciles (pero libres). De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, en consecuencia, también es una *máquina de gobierno*. A su vez, entender el cuerpo como un dispositivo marginal de desubjetivación lo convierte en un arma artística de subversión y en un arma de disidencia. Es decir, de desubjetivación, no ya una máquina de gobierno sino un arma de insurgencia.

## El Giro Corporal de las Artes Visuales

El ensayista de la posmodernidad Friedrich Jameson resume en *El Giro Cultural* que el período modernista encuentra en el presente una promesa para la realización del futuro: un modo de poseer el futuro de manera inmediata, mesiánica. La crisis de este paradigma filosófico y estético comenzó a hacerse visible ante la aparición de las neovanguardias norteamericanas y latinoamericanas: principalmente el pop art pero también el concretismo brasileño y el grupo de artistas reunidos en torno al Instituto Di Tella bajo la tutela del crítico Jorge Romero Brest, por nombrar dos polos latinoamericanos de emergencia. La crisis galopante de los fundamentos en lo que había descansado la mirada del proyecto de la modernidad posibilitó la generación de un pensamiento de la diferencia que contribuyó a la creación de nuevos modos de intervención política, estética y cultural. En este proceso de deconstrucción de los mitos originarios del modernismo y de nuevas exploraciones artísticas –tanto en filiaciones estéticas como en potencialidades políticas– el cuerpo adquirió una visibilidad y un protocolo de lectura inédito hasta entonces. Como desarrolla Andrea Giunta en el catálogo de ArteBA de 2014, titulado *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* desde mediados de los '60 el cuerpo comenzó a ser imaginado como un objeto artístico-político portador de un poder de resistencia que surgía de cuestionar la idea que lo representaba como un mero recipiente, vinculando distintas experiencias y puestas en escena: la de ser señalado (Alberto Greco), expuesto (Oscar Bony), intervenido (Ana Mendieta) e interviniente (Tucumán Arde).

La emergencia del cuerpo como un dispositivo cultural que puede vehiculizar una crítica política está ligada a la crisis que, luego de la década del '60, atravesó vectorialmente el proyecto artístico modernista. A fines de los años sesenta comienza la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, dentro de estos nuevos procesos de lectura se desarrolla también una revisión de las iconografías de los cuerpos codificados como femeninos y masculinos. Los puntos de vista desde los que habían sido representados fueron intensamente transformados, y ello dio lugar a una revolución de las representaciones que continúa en el arte más contemporáneo. Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros que se solapan, se combinan, se tensionan a lo largo de distintas experiencias. Una verdadera Rebelión de los géneros donde podemos listar a Pedro Lemebel, Carlos Leppe, Néstor Perlongher, por ejemplo, y a la guerrilla comu-

nacional de la UFA (Unión Feminista Argentina). No solo se trató de imágenes, generadas sobre todo a partir del registro de performances; también se representaron y exploraron los fluidos y las cavidades internas del cuerpo. En los años setenta las representaciones de los cuerpos estallaron en fragmentos desde los que se configuraron nuevos sentidos.

Para visibilizar este campo de imágenes que atomiza la tríada de imaginarios social, político y cultural, es necesario este análisis que se detenga en esta tríada propuesta de Territorio, Constelación y Dispositivo y que tenga en cuenta la densidad de la iconósfera (es decir, de la estructura plástica donde se asienta el capital icónico de una sociedad, determinado siempre por los modos de ver de cada período histórico). Esto nos otorga como primera instancia la puesta en escena de su carácter turbador y fronterizo entre lo simbólico y lo real, lo conceptual y lo formal, lo pulsional y lo existencial.

### **Micropoéticas transgresoras, Carlos Leppe**

Tengamos en cuenta que el cuerpo fue el objeto privilegiado de las políticas represivas de los gobiernos dictatoriales a través de un plan sistemático que se desarrollaba en el abanico de la cárcel, el exilio, la tortura, y el asesinato. Carlos Leppe reflexiona sobre la administración de los cuerpos, señala las técnicas del Estado para disciplinarlos. En sus diversas manifestaciones y en sus diversas performances Leppe señala y denuncia el discurso discriminatorio de la medicina, de la educación, del sistema carcelario y de las políticas de frontera y sus ejes son las inscripciones de la memoria como una marca lacerante, el travestismo, la normalización de las sexualidades no hegemónicas, la mutilación y la violencia.

Pensemos en una de sus obras más insígnis: su autorretrato *El Perchero* (1974), montado en un tríptico fotográfico y que fue expuesto en la galería Módulo y Forma de Santiago de Chile. Allí Leppe expone su cuerpo desnudo cubierto de vendas y contorsionado. En plena dictadura chilena, *El Perchero* es el germen latinoamericano de una dinámica corporal trans que expone en primera línea la puesta en escena del debate artístico sobre los cuerpos violentados, violados, torturados por las políticas terroristas estatales. Su obra es una de las iniciadoras del discurso de la disidencia cultural, como escenario de confrontación donde están en conflicto las políticas contrasexuales del margen y las fuerzas normalizadoras estatales. En este sentido, podemos evidenciar que toda la obra de Leppe es un mapa de la represión y que el pensamiento visual del arte de denuncia se materializa en la construcción de toda su obra. Pero hay algo más, su obra puede leerse también como la puesta en práctica de la biopolítica foucaultiana: siempre con el cuerpo como único elemento material, como una zona de mediación y umbral entre el individuo y la comunidad, la mayoría de las acciones artísticas que realizó fueron siempre en distintos contextos marcados por la cosificación y el disciplinamiento: hospitales, cárceles, manicomios, prostíbulos.

### **Micropoética sublevada, Juan Dávila**

La pregunta que Dávila nos plantea es clara ¿Cómo pensar una historiografía contemporánea de las representaciones del cuerpo evidenciando la marginación de lo trans? ¿Cómo

incluir esta temática en el relato histórico de una sociedad sin violentar sus bases patriarcales? ¿Qué es lo que se cambia de lugar cuando el pabellón nacional, cuando la iconografía de una nación se pone en tensión con lo popular?

En 1994 Juan Dávila representa a Bolívar travestido, mestizo, transido de gestos que lo vinculan a la cultura popular y a los discursos de la contracultura. Enfrentándose con el relato historiográfico que construye la historia de la identidad de una región, con su intervención cuestiona directamente la galería iconográfica que forma parte del imaginario de una nación y pone en tensión sus valores más tradicionales. Al no reproducir un héroe la horma de un héroe blanco, valiente, masculino, aristocrático, en fin: bronceo, se corre de la línea tradicional que el discurso oficial y naturalizado asume sobre la representación del cuerpo sagrado del prócer, el *Padre de la Patria*.

Esta adaptación disruptiva de la figura de héroe (una parodia que une lo trans, lo marginal, la vulgata, lo pop estridente de la moda de los '90) cuestiona la fundamentación en crisis del proyecto político moderno y, lo que es más peligroso, porque es más visual: su régimen de representación. Es decir, la reproducción iconográfica del progreso moderno, del ideal romántico blanco de la patria, las marcas de la masculinidad de los *Padres de la Patria*, la pureza de estirpe no sirven para relatar la historia de una nación, Perú, en el centro de un continente principalmente mestizo y aborigenista. Al deformar la figura de uno de los héroes por antonomasia, Dávila pone en tensión la posibilidad de, a partir de una revisión historiográfica icónica de la representación de los cuerpos que llevaron a cabo la épica nacional, tramar otros discursos marginales. Un caso análogo sucede en Argentina con el acervo fotográfico de Domingo Faustino Sarmiento: mientras los daguerrotipos lo delatan como un mestizo con visibles marcas corporales de su negritud, el pabellón iconográfico nacional prefiere el rosa de sus mejillas, su nariz aguileña y sus ojos pretendidamente verdes.

## Campo sensorial de territorialidades

En el preludeo de *Aisthesis*, escenas del régimen estético del arte, Jacques Rancière afirma que una historia del arte no estaría vinculada tanto a la recepción de las obras de arte sino más bien al tejido de experiencia sensible dentro del cual se producen. El régimen estético del arte que Rancière analiza está construido por el conjunto de condiciones materiales de aparición –representación, presentación, circulación– que hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen a sí mismas como arte. Las escenas que originan nuevos modos de leer el entramado del arte contemporáneo transforman el régimen de percepción del arte, lo amplían. En este sentido, los cambios en el régimen de percepción se evidencian cuando el sistema artístico de una época puede incluir nuevas imágenes, nuevos objetos que debatan contra la idea del arte bello (figuras vulgares, exaltación de las actividades prosaicas, versos sin métrica, edificios industriales, etc).

El mecanismo de este régimen estético absorbe estas emergencias marginales y no deja de redefinirse en ellas, habilitando nuevas posibilidades en las combinaciones del sensorium, desdibujando las especificidades de cada género artístico y de sus propias fronteras. Este sensorium implica una corporeidad y un sinfín de relaciones que se desprenden de la red

del régimen estético, en el campo perceptivo, en la esfera de las artes y en los entramados sociopolíticos. La obra de arte, como experiencia estética, está siempre enmarcada dentro del sensorium, y la estética (el régimen estético) se nutre de él constantemente. Leer en la emergencia de las obras de Leppe, Dávila y la exposición colectiva del Siluetazo las anomalías que hacen mutar el tejido sensible que constituye el arte contemporáneo nos pone frente a los esquemas de transformación del arte contemporáneo y de uno de sus principales elementos de acción. La materialidad corporal es un espacio privilegiado de “pensatividad”; habilita nuevas posibilidades de un pensamiento, que no siempre puede asignarse intencional, dentro del régimen estético de su propio tiempo y, como afirma Jacques Rancière, “se ubica en un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo”. La carne que constituye la corporeidad de la esfera contemporánea, y en la que se inscribe la figura del tiempo histórico, tiene un lugar protagónico en distintas poéticas individuales y marca, a partir de la década del 60, la emergencia de un nuevo discurso estético y fundamentalmente político.

## Conclusión

No podemos entender las figuraciones culturales artísticas del cuerpo bajo la dinámica de una lectura lineal. No registra una isotropía, un solo camino de lectura, el cuerpo es una realidad plural con yuxtaposiciones, como lo resume el Barthes de *El placer del texto*, se lo recorre como a las vetas de una madera, y es en los límites donde se produce el sentido de la obra. En las yuxtaposiciones, en las deconstrucciones y en sus emplazamientos funcionan las heterotopías del cuerpo entendido como el espacio propio del siglo xx que genera subjetividades.

Estas líneas son pensadas a partir del análisis de cómo piensa su política y su lugar preponderante en distintos regímenes estéticos el dispositivo *cuerpo*. En este itinerario aparece representado como espacio de contigüidad, de topografías, de contornos, de proyecciones sobre cómo una comunidad lo imagina y como esas fantasmagorías devuelven a la comunidad una unidad de sentido estético y político; ilumina, además, un territorio clave de contraposiciones y paradojas (tecnológicas, políticas, territoriales y jurídicas ya que es en el estatuto de los cuerpos donde se aplica el “hacer vivir” foucaultiano de la una sociedad) y se muestra como un terreno de indagación sobre las propias condiciones históricas en donde se materializa el acervo cultural de lo contemporáneo. Todo se debate ahí: entre el cuerpo material y el espacio subjetivo e identitario del individuo y de la comunidad. Desde la educación visual tenemos que contribuir a realizar este abordaje crítico del surgimiento del cuerpo como un dispositivo fuertemente semióforo, abierto y dinámico.

¿Qué señala esta potencialidad indeterminada de las figuraciones del dispositivo cuerpo? En su análisis sobre la emergencia de discursos y poéticas transgresoras en la cultura brasileña Mario Cámara plantea un doble efecto como respuesta y que podríamos resumir de esta manera: por un lado su condición de artificialidad: nada es natural, siempre hay una alineación, un entramado, un proceso de subjetivación hegemónico sobre él; por otro lado y como consecuencia, su permanente estatuto de alucinación y transgresión. Esta noción espectral de un cuerpo político y estético conduce nuestra mirada sobre el pasado

y nos obliga a preguntarnos por las herencias, porque hurgar en una herencia o en un archivo es producir, y esto implica un movimiento de liberación de voces, de historias, de subjetividades. En su lúcido libro sobre *la carne como figura de la historia*, la ensayista Alicia Montes se preguntó si en aquello no simbolizable que existe en los imaginarios de la comunidad y que retorna como *calamidad peligrosa, degenerada, ajena* a atentar contra los estatutos artísticos establecidos, a deconstruir binarismos a repositionar en el centro del canon matérico los cuerpos trans, alterados, deconstruidos, puestos en cuestión, no hay una herramienta para leer los sentidos de la violencia contemporánea y no nos da, acaso, los materiales insurgentes para construir una comunidad crítica ya que originan nuevas formas de contar la historia y de vivir nuestras nuevas subjetividades.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2003). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos Paganos*. Buenos Aires: Santiago de Arcos.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Guillén, C. (2001). *Ensayos de Literatura Comparada*. México: FCE.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Catálogo ArteBA.
- Jakobson, R. (1985). *Cuestiones de poéticas*. México: FCE.
- Jameson, F. (2004). *El Giro Cultural*. Barcelona: Manantial.
- Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. El cuerpo como figura de la historia*. Buenos Aires: Argus-a.
- Niedermaier, A. (2015). “Cuando me asalta el miedo, creo una imagen”, en Goyez Narvaez Julio Cesar y Niedermaier Alejandra (comp.) *Poéticas y Pedagogías de la imagen*. Cuaderno n°56, Universidad de Palermo.
- Ranciére, J. (2010). *La imagen intolerable*. Barcelona: Manantial.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Aisthesis*. Barcelona: Manantial.
- Todorov, T. (2005). *Nosotros y los otros*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---

**Abstract:** This essay retrieves the notion of territoriality to lay out the possibility of the construction of a comparative poetic about the representations of the contemporary body within the panorama of the Visual Arts in Latin America and its devices of production, representation, presentation and circulation.

**Keywords:** Contemporary art - Representation of the body - Poetics - Aesthetics - Latin America.

**Resumo:** Este ensaio recupera a noção de territorialidade para propor a possibilidade de construir uma poética comparativa de figurações e representações do corpo contemporâneo

dentro do panorama das artes visuais na América Latina e seus dispositivos de produção, representação, apresentação e circulação.

**Palavras chave:** Arte contemporânea - Figuras e representações do corpo - Poética em comparação com as artes visuais - estética e política latino-americana.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

---

**Resumen:** El así denominado “giro visual” y los estudios sobre cine han mantenido una fructífera relación a lo largo de las últimas dos décadas, no sólo respecto de sus influencias cruzadas, sino también reconfigurando el campo de lo que hoy entendemos como cine en relación con la cultura visual. Una obra artística fronteriza como la de David Lynch, que articula su producción a través de la plástica, la fotografía, el cine y los nuevos medios, en este artículo es examinada a partir de la confluencia interdisciplinaria entre *Visual Studies* y *Film Studies*. El abordaje intenta no sólo dilucidar distintos aspectos de la producción de este artista, sino contribuir al replanteo de ciertas cuestiones fundamentales que hacen al lugar y construcción de lo visual en el cine, y a los estados y procesos que hacen a la imagen artística contemporánea, expandida por medios y técnicas en transformación.

**Palabras clave:** Cine - Giro Visual - Estudios Visuales - Pintura - Fotografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 199-200]

---

(\*) Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Universidad de Palermo desde 1992.

“Los films de David Lynch son más bien pinturas cinematográficas antes que construcciones narrativas, lienzos vibrantes con los trazos de estados de ánimo y atmósferas de un *action painter*, con gruesas salpicaduras de emergente dolor, deseo, amor y temor”.  
(Olson, 2008, p. 188)

## Giro visual y *Film Studies*: reconfiguración de campos

Durante los años noventa, la relevancia de la articulación entre el ascendente campo producto del giro visual agrupado bajo la conveniente pluralidad de los así denominados estudios visuales, y la entonces ya consolidada área de los *Film Studies* quedaba ya en evidencia. En el célebre cuestionario sobre cultura visual elaborado en 1996 por la revista *October* en su número 77, formulado a varios referentes en este terreno, no solamente

se advertía la presencia de notorias firmas provenientes de los estudios cinematográficos, sino que el cine y lo audiovisual asomaba una y otra vez en las respuestas. Entre los consultados, estudiosos con una obra ya reconocida para entonces en los *Film Studies* como Tom Gunning, Tom Conley o D. N. Rodowick, se interrogaban sobre el territorio que entonces se intentaba cartografiar, entrecruzando perspectivas con historiadores de la visión como Jonathan Crary o historiadores del arte como Svetlana Alpers, Thomas Crow o Keith Moxey (AA.VV., 2003, pp. 83-126). Cabe resaltar, de todas maneras, que la producción de esos investigadores inscriptos en los *Film Studies*, como la de muchos otros, para ese momento ya se mostraba especialmente abierta a intersectar cuestiones que hacían a la tradición de los estudios sobre cine con ciertas indagaciones que expandían, redefinían e hibridaban su objeto de estudio mediante una perspectiva comparatista o que percibía las multiplicidades e interrelaciones de esta constelación. Para ellos, no se trataba ya de pensar el cine en términos de la presunta especificidad de un medio o lenguaje, sino que embarcados en el estudio del cine de los primeros tiempos (Gunning), del cine en su relación con lo electrónico y digital (Rodowick) o en las relaciones entre cine, escritura y visualidad (Conley), inscribían el mundo de lo cinematográfico en coordenadas más amplias, y permitían delinear un entramado mucho más complejo que aquel tradicionalmente enfocado por perspectivas autonomistas.

Para la misma época en que el cuestionario de *October* trazaba un cuadro de situación de los estudios visuales y ciertas perspectivas que abrían el horizonte de una activa interdisciplinariedad esbozada entre los *Film Studies* y los *Visual Studies*, en la teoría e historia cinematográfica ya podía identificarse claramente una aproximación comparativa que vinculaba, en tanto órdenes con una identidad definida, al cine con la pintura. Acaso la más destacada exponente de esta tendencia fue en ese entonces Angela Dalle Vacche, que con sus estudios sobre la influencia de la pintura en el cine, y una aproximación fundada en términos de representación, formuló algunos análisis de indudable precisión, aunque fundados en el cotejo entre dos sistemas paralelos que, en todo caso, mantenían vinculaciones productivas. En *Cinema and Painting: How Art is Used in Film* (Dalle Vacche, 1996), la perspectiva de la historiadora del arte se imponía como predominante en su mirada al cine, mientras que en la compilación *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History* (Dalle Vacche, 2002), los distintos artículos que componían el libro presentaban un conjunto donde la multidisciplinariedad (teóricos del cine e historiadores del arte) parecía primar sobre una matriz verdaderamente interdisciplinaria. A pesar de su título principal, *The Visual Turn*, a tono con el ascenso académico del giro visual, el texto daba cuenta más bien de la segunda parte de su título: *Classical Film Theory and Art History*. Relacionaba así algunos escritos claves de la teoría del cine en su período formativo junto a algunos exponentes contemporáneos, por una parte, y ciertos ensayos fundamentales de la historia del arte en el siglo XX.

Más allá de las cuestiones que hacen a la intersección, la retroalimentación y la productividad mutua de campos académicos, una de las contribuciones del llamado giro visual, si así decidimos mentar la denominación consagrada, generalmente adjudicada en su presentación e incorporación al ámbito intelectual por W. J. T. Mitchell, ha sido la de trascender modalidades de estudio centradas en la noción de texto, como proponía el formidable impulso del giro lingüístico que había predominado en las tres décadas anteriores. Se tra-

taba, entonces, no tanto de buscar afanosamente el texto en las imágenes, o de entender las imágenes en tanto texto, sino de reparar las implicaciones de su materialidad, su visualidad; indagar sus efectos de sentido, pero también el impacto de su presencia, sus determinaciones tecnoculturales y su efecto sobre los sujetos y la cultura. El impulso del *pictorial turn* detectado por Mitchell también acusaba recibo no solamente de una reconfiguración del campo de lo visual y un cuestionamiento a toda una serie de presupuestos básicos de la Historia del Arte, sino de cierto retorno a marcos teóricos que desbordaban los presupuestos de cientificidad y metodología general que eran una de las fortalezas habituales esgrimidas por el giro lingüístico. De ese modo, la hegemonía de la semiótica del cine y las metodologías derivadas, por ejemplo, de la práctica sistemática de un análisis filmico cuyas reglas parecían dispuestas a asentarse sólidamente en el terreno de la investigación académica, comenzaron a verse afectados, en el campo de las teorías y la crítica del cine y del audiovisual, por otra inflexión, la del llamado giro filosófico. Sin inscribirse dentro del terreno del giro visual, autores como Gilles Deleuze, Alain Badiou o Jacques Rancière, entre otros, presentaron ejes de trabajo conceptual en relación al cine que permitieron no solamente trascender el foco en las representaciones visuales entendidas como textos codificados en los terrenos del cine o la pintura, y sus mutuas determinaciones, sino que interrogaron en sus fundamentos mismos a la imagen y la visión. Las viejas preguntas sobre qué es una imagen, o qué significa ver como un hecho culturalmente construido, volvieron a plantearse. Ante todo, el sentido del giro visual fundó su poder en traer al primer plano la pregunta por el enigma de la visión, y la oscura trama que existe en ese conjunto de experiencias sensibles e inteligibles que designamos con el nombre general de imagen: “Lo que se juega en el *pictorial turn* es fundamentalmente una ‘recualificación –positiva o negativa– de las imágenes, una reafirmación de su consistencia propia’ (Rancière, 2016, p. 78). Pero había otro elemento crucial en el giro visual, que involucraba de manera central a lo cinematográfico, tanto como a la fotografía, de tradición más extensa: su condición de ser ámbitos de la visualidad posibilitados por las imágenes técnicas, esas imágenes que no podían existir sin la existencia de aparatos cuya misma operación signaba su producción, imponiéndose definitivamente a la tradicional destreza manual o el trabajo artesanal con herramientas simples. Así pudo remarcarlo Jacques Rancière:

De manera que el *pictorial turn* no es tanto un giro visual (imagier) del pensamiento contemporáneo como un retorno dialéctico de la máquina que transforma las imágenes y la vida en lenguaje codificado. La máquina que quiere producir vida artificialmente produce, de hecho, una nueva especie de imágenes que define una potencia nueva de la vida, de una vida que no se deja separar de sus imágenes y de sus monstruos, de sus enfermedades y de sus mitologías (Rancière, 2016, p. 82).

Preguntarse por la imagen, quedó expuesto claramente, implicaba extender a la imagen la pregunta por la técnica. En ese mismo sentido procedía, durante los mismos años, el ascenso de la *Bildwissenschaft*, la “ciencia de la imagen” postulada por Gottfried Boehm, altamente influyente en los estudios visuales, la historia contemporánea del arte y la filosofía de la imagen, aunque de menor impacto en los *Film Studies* fuera del ámbito de su

lengua. Aunque no nos extenderemos en esta contribución que contemporáneamente al giro visual de Mitchell propuso su *Ikonische Wende*, su giro icónico, solamente nos cabe señalar que el diálogo entre ambas corrientes involucra, de modo protagónico, la interrogación por las imágenes técnicas.

La admisión de algunos problemas abordados por los estudios visuales en el campo de la teoría, la historiografía y la crítica cinematográfica académica llevó en las últimas dos décadas a plantear nuevas cuestiones sobre la imagen, lo visual y la visión como actividad complejamente determinada en términos materiales y culturales. En un proceso en el que intervinieron el giro visual, el giro filosófico y los aportes de la nueva historiografía de lo audiovisual, entre otras áreas en consolidación, el resultado fue para los aún llamados *Film Studies* la ampliación de algunas problemáticas que hacen a la técnica, al medio y al cuerpo (de las imágenes, del espectador). Para examinar algunas perspectivas de su alcance en torno a un caso particularmente sugestivo, proponemos enfocar la producción de un artista particular que consiste en un formidable *test case* para un marco teórico consolidado. En lugar de la aplicación de saberes preliminares, David Lynch, el artista en cuestión, obliga a replantear y cuestionar los presuntos saberes, y conduce a formular nuevos modos de acercamiento, acordes a la extrañeza de su objeto.

## El test de Lynch

Desde sus mismos inicios de su trayectoria, ha sido remarcable la forma en que la producción artística de David Lynch se ha empeñado en atravesar fronteras entre prácticas y disciplinas artísticas, desconcertando a los especialistas. Iniciado en artes plásticas en la Escuela de Arte de Filadelfia, sus producciones en forma de dibujos, pintura y escultura, o circulando entre fronteras desafiadas entre distintos medios expresivos, pronto dieron paso a la experimentación en medios audiovisuales, conjugando además la fotografía, los medios electrónicos y los *new media*. Hasta el presente, la enorme masa de su producción también ha incorporado elementos que se extienden a la música popular y el arte sonoro. Por otra parte, ha desbordado también el terreno del mundo artístico, ingresando en la publicidad y el diseño, además de participar en el más sofisticado sector de la *pop culture* con experiencias como la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-91). No resulta exagerado considerar a David Lynch, y por extensión a lo lyncheano, ese extraño mundo relacionado con su obra, como presencias inmediatamente reconocibles en la cultura visual contemporánea. Acercarse a la obra de Lynch sumando a la teoría y crítica cinematográfica los recursos aportados por el giro visual no implica de ningún modo abandonar la productividad que ha demostrado, a lo largo de su prolongada trayectoria, el análisis textual respecto de sus producciones. Más bien esta propuesta, como bien indicaba Jacques Rancière en su apreciación sobre el *pictorial turn*, consiste en redirigir la atención hacia el espesor y la consistencia de unas imágenes que se resisten a ser atrapadas por completo en las redes de la textualidad, que son reacias a decantarse sólo en operaciones productoras de sentido, y que insisten en una eficacia tan oscura como contundente, en las mismas fronteras de la visualidad contemporánea.

No es nuestro objetivo en este artículo el de elaborar una exhaustiva exégesis lyncheana, sino delinear algunos apuntes relacionados con el giro visual, centrados en las imágenes de sus obras. A veces apuntaremos a imágenes aisladas, otras veces, aludiremos a conglomerados o conjuntos acotados de imágenes. Por cierto, se trató de imágenes de procedencia cinematográfica, televisiva, fotográfica, plástica y digital, en cuanto a su condición técnica. La atención extendida a lo largo de este territorio que exige transiciones y tránsitos permanentes procuran una aproximación intermedial a su producción, en la convicción de que se trata de un enfoque mucho más esclarecedor que su consideración en tanto pintor o escultor, fotógrafo o cineasta, entre otras definiciones.

En el marco de los horizontes abiertos por el *pictorial turn*, será de utilidad para acercarnos a la producción de David Lynch el tomar en cuenta las conocidas contratesis que W. J. T. Mitchell elaboró como respuesta a ciertos mitos circulantes sobre lo visual, explicitadas en su artículo “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual”. Reparemos ante todo en la segunda afirmación:

2. La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido. De igual modo, reflexiona sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama la atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia (Mitchell, 2003, p. 26).

En otras palabras, lo que aquí se resalta es que en el giro visual está ausente la pretensión de un “todo es visual”, de un horizonte de visualidad total. Por lo contrario, interrogar a lo visual es plantearse su territorio pero también someter a escrutinio sus limitaciones y explorar un más allá de lo visible. No solamente esto implica, dentro del territorio de lo visual, expandir las cuestiones en juego más allá de la representación, por ejemplo, para enfrentar el problema de lo irrepresentable. Sino que la empresa consiste en indagar las zonas oscuras que envuelven a la cultura visual. Por otra parte, esta contratesis indica que como no existen los medios visuales como algo puramente dado, lo visual involucra desde su misma construcción las percepciones y el procesamiento de lo elaborado por otros sentidos. Por si esto no bastase, también hace a las maneras en que esos sentidos se contaminan y desafían sus presuntas especificidades a partir de experiencias como la sinestesia. Como señala Gregg Olson en la definición que oficia como exordio de nuestro artículo, no sería inapropiado referir a buena parte de las producciones de David Lynch para la pantalla como pinturas cinematográficas. La apreciación coincide, por otra parte, con la aproximación seguida por Allister MacTaggart en su estudio integral sobre la obra lyncheana como *film paintings*, que a su juicio pone a prueba la misma consistencia de la teoría cinematográfica que se ve expuesta a sus límites ante la rareza y la heterogeneidad de este objeto. Armado con conceptos de teoría del cine tanto como con los aportes de referentes de los estudios visuales como Mieke Bal o T. J. Clark, MacTaggart inicia su recorrido por un universo cuya construcción en capas diferentes lo asimila tanto a la citada pintura cinematográfica como a un palimpsesto (MacTaggart, 2010).

Frente a tanta incursión académica o cinéfila en la producción de Lynch a partir de versiones más o menos actualizadas de un *auteurisme*, o a su consideración en tanto cineasta, pintor, escultor, fotógrafo y unos cuantos etcétera, la aproximación de aportes como los

de MacTaggart u Olson lleva a reparar en la hibridación constitutiva de cada una de sus piezas. Esto nos lleva a recordar otra de las contratesis de W.J.T. Mitchell, que aludía a esa conformación impura de cualquier medio expresivo que los estudios visuales deberían tener en cuenta, en un sentido antitético a cualquier búsqueda de un destilado visual más o menos esencial:

4. No existen los medios visuales, en el sentido en que todos los medios son mixtos, con varias *ratios* de tipos signícos y sensoriales. (Mitchell, 2003, p. 26)

El palimpsesto al que MacTaggart hace referencia no solamente posee sus capas de trazos distintos bajo una misma superficie, sino que ellos están compuestos con materiales y procedencias diversas. Así como desde las primeras pinturas de Lynch se convocaban valores táctiles y pronto experimentó con piezas mixtas, entre la pintura, la escultura y la imagen proyectada, como el mismo artista describe, revisando su obra temprana, en el documental de compilación de sus trabajos *The Short Films of David Lynch* (2002), en sus películas y producciones televisivas asoma su trabajo plástico y hasta de diseñador, como ocurre con el mobiliario de la mansión de Fred Madison de *Lost Highway* (1997).

Por último, la quinta contratesis propuesta por Mitchell resulta de especial interés para nuestra intelección de la producción de Lynch. En ella el teórico desarrolla incipientemente una idea que más tarde sería el punto de partida para su conceptualización de las imágenes como organizaciones a las que el sujeto adjudica una actividad particular, animada incluso por un presunto deseo:

5. La imagen incorpórea y el artefacto corporeizado constituyen elementos constantes en la dialéctica de la cultura visual. Las imágenes actúan dialécticamente con respecto a sus diferentes concreciones representativas (pintura, fotografía, cine), mientras que la obra de arte lo hace en la manera en que, en la biología, se relaciona una especie con los especímenes (Mitchell, 2003, p. 26).

La relación que Mitchell postula en este breve texto como dialéctica, y cotejando su acción con la de especímenes y especies, llevándolas hacia un sorprendente ámbito biológico, luego sería desarrollada en torno a las tesis centrales de su sugestivo volumen *What Do Pictures Want?* (Mitchell, 2006).

No sólo hay en la producción lyncheana una consustancial dimensión intermedial desde sus mismos inicios, y sus obras comportan una compleja mezcla en sus propios cimientos, que atraviesa desde la estructura hasta las texturas, sino que también las imágenes de Lynch parecen especialmente inclinadas a operar como agentes y no meros objetos pasivos. Ellas se dedican a hacer algo, y ese algo se lo producen a los espectadores de un modo particularmente perturbador. Aunque no queden nada claros sus procesos productores de sentido ni el resultado final de su lectura, funcionan como Sigmund Freud resaltaba en cuanto al trabajo del sueño: operan transformando. Es en ese sentido en que Mitchell plantea su ya muy debatida pregunta, circulante desde el momento de la publicación de su libro hasta la actualidad, en numerosos debates académicos. No se trata bajo ningún concepto de personalizar a las imágenes en un sentido animista, sino de reconocer hasta

qué punto estamos vinculados y dependemos de ellas, llegamos a atribuirles una dinámica propia y permitirles una oscura eficacia de la que no somos partícipes activos sino más bien los afectados. Muy a menudo el sujeto frente a las imágenes reacciona dramáticamente, aunque no sepa qué es lo que lo ha golpeado, y eso es lo que ocurre en algunas de las experiencias más perturbadoras que suscitan las imágenes de David Lynch. Acaso en la aproximación a su producción la mejor estrategia sea la de concentrarse en objetos parciales, recortando esos espacios o momentos al modo en que proponía otro estudioso de la cultura visual, Víctor Burgin.

De acuerdo al procedimiento planteado por Burgin en *The Remembered Film*, es posible indagar el impacto en el sujeto de una obra cinematográfica a partir del poder evidenciado en algunas escenas aisladas, de esas que perseveran en la memoria desgajadas de una causalidad narrativa plena, casi como hechos plenos y portadores de un efecto de retorno que no cede en la memoria del espectador. Más aún, la insistencia con la que perduran parece estar relacionada con el poder de retorno propio de lo reprimido. El ensayista propone denominar a esos bloques compactos y persistentes compuestos por imagen y sonido como *imágenes-secuencia* (*sequence-image*). A diferencia de una convencional secuencia de imágenes en el cine, organizada linealmente como unidad narrativa, esta formación imaginaria no dispone sucesividades, sino que persevera como un arreglo donde las simultaneidades predominan sobre las sucesiones, donde las relaciones oscuras entre sus componentes evocan analogías y correspondencias más allá de las relaciones de causa y efecto (Burgin, 2002, pp. 14-22).

Además de ser particularmente reveladoras a través de sus bloques de imágenes-secuencia, es necesario considerar a las piezas lyncheanas como un entramado heteróclito. En cierto sentido, más allá de los medios expresivos seleccionados para cada caso, su estructura es deliberadamente compuesta por medios mixtos. Bien puede encontrarse un precedente ilustre para su caso, que compartió también el ánimo visionario y cierto aire de artista único en su categoría: el de William Blake con sus obras inclasificables, instaladas entre la poesía, la pintura y las artes gráficas. Como destaca con perspicacia Jacques Rancière, las obras de William Blake eran extrañas criaturas anfibias, “trenzados ejemplares de palabras y de formas visibles” (Rancière, 2016, p. 79). Las de Lynch manifiestan similar condición, lo que les asegura un tránsito particularmente fluido a través de medios, soportes y plataformas. Si de lo que se trata en David Lynch es de pinturas cinematográficas, y que, como hemos visto con W. T. J. Mitchell, no todo en lo visual es visible, sea por sinestesias o por encontrar en la ceguera un límite a interrogar, acudamos a dos conocidas afirmaciones lyncheanas, que evocan su tránsito de la pintura al cine y el diálogo entre los dos ámbitos. La primera declaración pertenece al influyente volumen que Michel Chion le dedicase hace un par de décadas: “Lo que me faltaba cuando miraba los cuadros era el sonido; esperaba que saliera un sonido, quizá el del viento. También quería que desaparecieran los bordes, quería entrar en el interior. Era espacial...” (Chion, 2001, p. 34).

Dos movimientos en el interior de su fase inicial como artista plástico incitan a la mixtura de medios, hacia una ampliación a partir de lo visible que se postula intermedial, aunque en la memoria de los espectadores suela ser evocada como poderosamente visual, en el mismo sentido en que un sujeto dice que “ve una película” aunque la misma situación sensorceptiva es más compleja. Por un lado, la imagen convoca al sonido ausente. Entre

otros logros, una buena parte del libro de Chion está orientada a la indagación de Lynch como decisivo artista sonoro. No nos extenderemos en este punto, también trabajados abundantemente en otras aproximaciones investigativas a su obra; tan sólo consignaremos que el sonido y la música forman parte central y crucial de sus piezas audiovisuales. Por otro lado, el espacio pictórico solicita el desvanecimiento del marco para absorber al espectador. En numerosas oportunidades, Lynch ha enfatizado que el tránsito de la pintura hacia la cinematografía obedeció principalmente a deseo de habitar sus obras plásticas, de poder entrar en ellas. Pero reparemos en otro comentario autobiográfico formulado a Chris Rodley, al evocar un momento epifánico de sus tiempos de estudiante en la Escuela de Arte de Filadelfia:

Al mirar lo que había hecho, oí un ruido. Como un soplo de viento. Y llegó todo de golpe. Imaginé un mundo en el que la pintura estaría en movimiento perpetuo. Estaba muy excitado y empecé a hacer películas de animación que eran ni más ni menos que cuadros en movimiento (Rodley, 2005, p. 37).

Todo un programa radicaba en ese gesto. Por otra parte, la pintura en movimiento que estaba buscando Lynch poseería una cualidad cuyo orden no pertenece a la mecánica de lo móvil en cuerpos sólidos, sino a un tipo de fluido particular, con una materialidad y hasta una dimensión mitopoética propia. De acuerdo a una perspectiva más tradicional de las interrelaciones entre cine y pintura pueden establecerse importantes desarrollos, por ejemplo, explorando la conexión evidente entre Lynch y la plástica de un Francis Bacon (que el propio cineasta ha reconocido en numerosas entrevistas). Así lo hace de manera productiva Susan Felleman, indagando las determinaciones baconianas en las imágenes de Lynch (Dalle Vacche, 2012, pp. 310-318). Pero creemos que el espectro de estas influencias, de acuerdo a otra lección aprendida por la expansión del foco de atención propuesto por el giro visual desde la circunscripción de las imágenes artísticas hacia las provenientes de otros ámbitos, debe ampliarse hacia otros referentes que exceden el campo artístico y que pertenecen a un imaginario tecnocientífico, aunque refractado de modo deformante.

## La imagen como fluido eléctrico

En un agudo ensayo sobre David Lynch, encarado desde la confluencia de la antropología visual y los estudios visuales, Marina G. de Angelis ha propuesto recientemente reparar en lo que, siguiendo a Linda Dalrymple Henderson con su propuesta de un *vibratory modernism* que atravesó una sección de la vanguardia histórica, denomina como un *vibratory cinema* (G. de Angelis, 2017). Este cine vibratorio es particularmente eléctrico, pero no en el sentido de la ciencia actual, donde la electricidad es una fuerza omnipresente en lo cotidiano y desprovista de un misterioso imaginario, sino que se remonta a los orígenes románticos de una electricidad que parecía contestar al orden natural en tanto energía invisible, polimorfa, maravillosa y eventualmente letal. Una electricidad llena de vida y de muerte. Además de las correlaciones que examina G. de Angelis entre David Lynch y los vanguardistas de la vibración lumínica y el frenesí eléctrico como Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy

o Marcel Duchamp, resulta productivo trasladarse un poco más hacia atrás, para recalcar en los promedios del siglo XIX. Si examinamos ese contexto cultural, nos percataremos bien pronto que en cierto sentido Lynch es un artista que extrae sus recursos de la llamada “síntesis de Maxwell”. No es momento aquí para extendernos en un breve repaso de un momento clave de la historia de la ciencia moderna, sólo recordaremos que James Clerk Maxwell fue el científico que pudo integrar, en una teoría unificada, a la electricidad, el magnetismo y la luz. No hace falta resaltar cómo en las pantallas que muestran imágenes lyncheanas, los fogonazos seguidos de súbita oscuridad, los chisporroteos eléctricos, las misteriosas conexiones entre sujetos, objetos y espacios poseen una matriz eléctrica cuya intensidad roza lo alucinatorio. Ya en la misma producción plástica o fotográfica del artista, las imágenes son plasmadas en materias *ex-puestas*, en estado de crisis, degradación o disolución. Y en sus obras audiovisuales esto se convierte en fenómeno ondulatorio, cuya inestabilidad es constitutiva.

Es a través de la modulación de unas imágenes que se convierten en fenómenos donde toda forma es una conquista provisoria, que Lynch, estableciendo sus tránsitos y pasajes, se dedica en sus ficciones a pensar el medio como un sistema inestable: estas modulaciones implican, en el tránsito de las imágenes de un estado a otro, de un artefacto –real o imaginario– a otro, pensar el cine, pensar la televisión, el video y la imagen digital. En ese sentido es particularmente significativo el lugar que en la imagen lyncheana ocupa lo electrónico. Es un lugar equívoco, en cierto modo retro, que relaciona elementos de la cultura popular del siglo XX en un entorno digital del siglo XXI. La iconografía técnica que predomina en sus producciones de las últimas dos décadas, a partir de *Lost Highway*, y que llega a lo paroxístico en *Twin Peaks: The Return*, presenta una mezcla de contemporaneidad con elementos de contornos cuasi decimonónicos, o que a lo sumo remiten a un entorno técnico de la Segunda Guerra Mundial o la posguerra. La inspiración visual en torno a aparatos pioneros de la cultura eléctrica de consumo masivo (radiorreceptores, televisores, electrodomésticos, etcétera) se liga con la apología de la electricidad al modo romántico, pre-científico. Por otro lado, cabe destacar que en Lynch el contacto con lo digital ha ingresado, en lo que su producción audiovisual respecta, más por el costado del registro, por las tecnologías de las cámaras, estallando en *Inland Empire* (2006), que por la imagen de síntesis, generada por computadoras.

Un estado fluido de las imágenes provoca que en Lynch la electricidad se aloje en los planos: como estática o estableciendo corrientes eléctricas, los *planos* son dispuestos en tanto superficies que se superponen, se intersectan, se queman o provocan un choque al menor contacto, tanto a sus personajes como a los espectadores. La óptica propia de Lynch no es aquella de las lentes de la modernidad (una óptica pasiva, dispuesta a partir de la trayectoria de la luz a través de cristales de microscopios o telescopios), de ahí su desdén por las perspectivas y la integración orgánica de las composiciones en pantalla. Por lo contrario, la suya es la óptica activa del análisis electrónico de la imagen, de la composición inestable y la descomposición ante la súbita falla, o la desaparición siempre al acecho cuando se interrumpe el circuito. Desde la serie original *Twin Peaks* en adelante, vale la pena recordar, una experiencia vista originalmente a través de las viejas pantallas electrónicas de tubos catódicos, la inestabilidad de la imagen y sus estados en colisión dentro del mismo plano ocupan un lugar creciente en las escenas lyncheanas. Más que con planos o imágenes esta-

bles, David Lynch trabaja con *campos* (en sentido maxwelliano). Toda apelación a corrientes o fluidos en su cine lleva a consolidar campos en tensión, haciendo que el fluido eléctrico se despliegue en el plano y también entre los planos. Así es que conforma campos de energía visible y audible. Cada plano rompe su consistencia imaginaria, sus coordenadas espaciales, especialmente las delimitaciones entre dos dimensiones y tres dimensiones. Las reales dos dimensiones del lienzo o el display de la pantalla, y la ventana imaginariamente tridimensional que parece abrirse a un espacio con profundidad para, a cada momento, revelar su condición ilusoria y golpear con su platitude.

En el choque entre luz y oscuridad en las piezas de Lynch, pertenezcan o jueguen en el medio que sea, o lo desafíen, se abre un combate audiovisual ubicado más acá de la imagen. No sólo pone en juego la siempre inminente pérdida de la forma por medio de la desfiguración (anamórfica o pluriforme) sino por la misma escasez de luminosidad, partiendo hacia el fuera de campo por medio de la invasión de la oscuridad. Si en algún momento parece tomar elementos de la iconografía y el imaginario de la ciencia ficción (como lo hace también con el *noir* o la *soap opera*) sólo serán tomados para desnaturalizarlos, arrancarlos del marco genérico. Son, ante todo, imágenes. Pero el problema central consiste en saber, o no mejor aún, no poder saber, *de qué cosa son imágenes*. No pertenecientes a la codificación visual de un género, sino despegadas de esos géneros para ingresar en una zona equívoca, reconocida con el conveniente apelativo de lyncheana.

## Un cine que pasa por los intersticios de la cultura visual

No se trata solamente aquí de un desborde de los límites de la pantalla, como los que movieron al joven Lynch hacia la experimentación con la imagen proyectada y en movimiento sobre sus esculturas y pinturas, sino que lo que está en juego es el propio movimiento del medio en el cual ha dispuesto la producción audiovisual por la que es principalmente reconocido: el cine. Cabe resaltar que se trata de un cine cuyos contornos desafían las categorías habituales.

Los tránsitos afines a la producción lyncheana para la pantalla implican un cuestionamiento rotundo a las definiciones de lo cinematográfico en términos de su recepción convencional en espacios asignados, a saber, la clásica sala cinematográfica y el confinamiento a su consumo en los espacios domésticos por medio de las pantallas electrónicas. El intervalo que fue desde la serie original *Twin Peaks*, emitida durante los años 1990-91 Y la reciente *Twin Peaks. The Return* (2017) equivale a la distancia que media entre el intento por instalar un universo con aspiraciones cinematográficas dentro de las limitaciones del flujo y el negocio televisivo de fines de siglo pasado, y la búsqueda de supervivencia de un cine de autor en el escenario *postmedia* abierto por las plataformas digitales, en un entorno crecientemente post-televisivo. Las pantallas hogareñas, con sus aspiraciones cinematográficas cada vez más refinadas en términos de prestaciones audiovisuales, y la convivencia con todo tipo de dispositivos móviles, impuesto como experiencia proliferativa más allá de la rara eventualidad de un visionado colectivo, el último Lynch circuló ajeno a las salas a la manera tradicional. Por otra parte, es necesario remarca un punto ante quienes insisten en considerar a *Twin Peaks, The Return* como un fenómeno inserto en el

auge devorador de las series televisivas, que en términos de discurso y de tratamiento audiovisual amenaza engullir a la puesta en escena cinematográfica a partir de una primacía del guión y una indefinida prolongación narrativa que, por lo general, va empalideciendo a través de sucesivas temporadas. El caso de *Twin Peaks: The Return* presenta la totalidad de sus casi 18 horas de cine dirigidas por el mismo Lynch, cuando en la serie de los años noventa, sólo seis capítulos estaban bajo su autoría. Y puesto a percibir lo que se presenta dado a ver y oír, desafía la mayoría de las codificaciones actuales de cómo opera una serie televisiva ante su espectador, subvirtiendo sus acuerdos básicos. Si de algo se trata este extraño experimento que es el de *Twin Peaks: The Return*, es de ser un objeto cinematográfico desplazado, filtrado en múltiples pantallas y de potencia insólita, enmascarado como serie televisiva. Algo así como la serie para acabar con todas las series.

En referencia a los tránsitos del cine contemporáneo entre los espacios comerciales tradicionales y el museo, la producción de David Lynch también parece proliferar en una zona intermedia, que no encaja exactamente en la expansión del cine hacia los espacios museales que en las últimas décadas viven numerosos cineastas actuales. Más bien parece procurar zonas intersticiales como la abierta exitosamente con *Twin Peaks, el regreso*, o anteriormente osciló entre las pantallas electrónicas en estado de proyecto, y culminó con estrenos en sala en cuanto al resultado final, como ocurrió con *Mullholland Drive* o *Inland Empire*, concebidas inicialmente como miniseries y finalmente plasmadas como largometrajes. Algo resiste en las obras lyncheanas incluso a la catalogación y exhibición curada de las cinematecas. Señalaba Rancière: “La relación entre cine y museo hoy es también una relación de etiquetado cultural de las películas” (...). La filmoteca me parece menos importante para el futuro del cine como arte que el espacio que el cine comercial reserva al cine de autor. Lo que hace visible al cine como arte no es tanto la filmoteca como Wong Kar-Wai o David Lynch “colgados” de salas destinadas a un público amplio. Sin duda, la filmoteca alberga obras maestras del cine, como el museo las de pintura. Pero ésta lo hace como espacio tradicional de conservación y presentación frente al espacio de los museos, que hoy es un espacio dedicado a las formas de hibridación y transformación de las artes (Rancière, 2005). No hay en su estrategia un refugio museal, aunque no lo desdeñe para nada, sino la búsqueda de nuevos espacios alterados para su producción.

En esta política de diseminación intersticial de sus imágenes, el cine de Lynch se expande en escenarios que se redefinen ante su propio contacto. El cuerpo de las imágenes adopta formas fluidas y e irrumpe no sólo en crecientemente diversas pantallas, sino que se especializa en circular entre ellas, atravesarlas, para habitar en sus espectadores. Es más que una curiosidad el caso del reciente documental *My Beautiful Broken Brain* (Lotje Sodderland y Sophie Robinson, 2014), que narra lo vivido por una de sus directoras a partir de un grave derrame cerebral cuyas secuelas determinaron ciertas alteraciones de su habla, visión y audición. La joven Lotje vivió el estado alterado de su percepción mediante constantes comparaciones con el imaginario lyncheano, efecto que el mismo documental se ocupa –con suerte diversa– de reproducir, para involucrar al espectador en la perspectiva de su protagonista. El caso es que ella, en cierto momento de su difícil convalecencia, conoció al mismo Lynch, que finalmente no solo apareció en el documental, sino que contribuyó a su producción. La visualidad lyncheana, considerada desde este ángulo entre la estética y la clínica, presenta aristas que llevan indefectiblemente a una de las relaciones

fundamentales que las imágenes convocan: las que mantienen con nuestros propios cuerpos, y nuestra autopercepción en el mundo.

Señalaba Jacques Rancière en su comentario a *¿Qué quieren las imágenes?*: “Dar a las imágenes su consistencia propia es justamente darles la consistencia de cuasicuerpos, que son más que ilusiones y menos que organismos vivos” (Rancière, 2016, p. 87). Este estado intermedio, que remite a un movimiento entre lo inmaterial y la presentificación de cuerpos cuya actividad es incontestable, nos hace retrotraer en nuestra conclusión a algunas de las consideraciones formuladas al inicio de este artículo. El *¿Qué quieren las imágenes?* formulado por Mitchell consiste también en un giro rotundo respecto de la vieja pregunta que cada día cuesta más responder: ¿qué es una imagen? En ese interrogante, lejos de acechar una delirante propuesta de personificación y atribución de deseos que habría que detenerse un momento a pensar por qué produjo tanta discusión, cuando otros autores, sin mayores recaudos, han insistido en el campo de la filosofía o la historia del arte en hacer referencia a una vida de las imágenes –hay otro movimiento en juego. El *¿qué quieren?* interpela hasta la sana provocación, más incisiva si reparamos en cómo sigue el título en la edición original: *vida y amores de las imágenes*. En nuestro caso, correspondiendo a la estrategia de Mitchell, deberíamos precisar la pregunta con un marcador específico *¿qué quieren las imágenes de David Lynch?* Destacaba el referente del *pictorial turn*:

Las imágenes quieren igualdad de derechos con el lenguaje, no ser reducidas a lenguaje, al ‘signo’ o al discurso. No quieren ser niveladas hacia la ‘historia de las imágenes’, ni a la ‘historia del arte’, sino ser vistas como individuos completos ocupando múltiples identidades y sujetos (Mitchell, 2006, p. 48).

Podríamos agregar como corolario, en el caso de la producción lyncheana y apelando a las herramientas provistas por el giro visual, que estas imágenes en principio quieren moverse libremente, atravesar medios y disciplinas artísticas, transitar y transformar espacios, para finalmente tocar y afectar a sus espectadores más allá (y más acá) de acabados efectos de lectura. De manera que en ese contacto también, a su perturbadora manera, tomen lugar múltiples identidades y sujetos.

## Referencias bibliográficas:

- AA.VV. (2003). “Cuestionario sobre Cultura Visual”, en revista *Estudios Visuales*, N°. 1, CENDEACC, Murcia, Noviembre.
- Burgin, V. (2004). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Chion, M. (2001). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Dalle Vacche, A. (1996). *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: Texas Univ. Press.
- Dalle Vacche, A. (2003). *The Visual Turn*. New Brunswick: Rutgers.
- Felleman, S. (2012). “Two Way Mirror: Francis Bacon and the Deformation of Film” en Angela Dalle Vacche, comp. (2012) *Film, Art, New Media ¿Museum Without Walls?*, New York: Palgrave McMillan.

- Gutierrez De Angelis, M. (2017). “Imágenes en ondas hertzianas. El *vibratory cinema* de David Lynch”, *e-imagen Revista* 2.0, N° 4, Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Olson, G. (2008). *David Lynch. Beautiful Dark*. London: Scarecrow Press.
- Mactaggart, A. (2010). *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*. London: Intellect Books.
- Mitchell, W. J. T. (2003). “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual” en revista *Estudios Visuales*, N°. 1, CENDEACC, Murcia, Noviembre.
- Mitchell, W. J. T. (2006). *What Do Pictures Want? The Life and Love of Images* (Hay traducción al español: Mitchell, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil, 2017.
- Nieland, J. (2012). *David Lynch*. Urbana, University of Illinois Press.
- Rancière, J. (2016). “¿Quieren realmente vivir las imágenes?”, en AA.VV., en *Cuadernos de Teoría y Crítica #2: El giro visual de la teoría*, UC, Viña del Mar.
- Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch*, New York, MacMillan (traducción al español: Chris Rodley, *Lynch por Lynch*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016)

## Referencias electrónicas

- Rancière, J. “El futuro del cine como arte”, entrevista con Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma* número 598, febrero 2005. Disponible en: <https://intermedio.dvd.wordpress.com/2012/01/09/el-destino-del-cine-como-arte-entrevista-a-jacques-ranciere-sobre-la-publicacion-de-malestar-en-la-estetica/>

---

**Abstract:** The called “visual turn” and the film studies have maintained a fruitful relationship over the last two decades, not only with regard to their cross influences, but also in the reconfiguration of the field of what today we understand as the film in relation to the visual culture. A border art work like David Lynch, which articulates its production through the plastic, photography, film and new media, is examined in this article from the interdisciplinary convergence between visual Studies and film Studies. The approach attempts to not only elucidate various aspects of the production of this artist, it contributes also to the reconsideration of certain fundamental issues of the visual in the film, the processes that make the artistic image contemporary, expanded by media and transformation techniques.

**Keywords:** Film - Visual turn - Visual Studies - Photography - Painting.

**Resumo:** Os chamados “turnos visuais” e estudos de cinema mantiveram um relacionamento frutífero ao longo das últimas duas décadas, não apenas no que diz respeito às suas influências cross-media, mas também reconfigurando o campo do que entendemos hoje como cinema em relação com a cultura visual. Um trabalho artístico de fronteira como o de David Lynch, que articula sua produção através de artes plásticas, fotografia, cinema

e novas mídias, em este artigo é examinado a partir da confluência interdisciplinar entre estudos visuais e estudos de cinema. A abordagem tenta não apenas elucidar diferentes aspectos da produção de este artista, mas para contribuir para o repensar de certas questões fundamentais que fazem o lugar e construção do visual no cinema, e os estados e processos que fazem a imagem arte contemporânea, ampliada por meios e técnicas em transformação.

**Palavras chave:** Cinema - Visual Giro - Estudos Visuais - Pintura - Fotografia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## El fuego (in)extinguible *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles*

Sebastián Russo \*

---

**Resumen:** ¿Cómo representar una insurrección? ¿Cómo no solo representarla sino expresarla? Insurreccionar una imagen, expresar su potencia insurrecta, es forzarla a que diga lo que no dice a primera vista. Una primera vista preconfigurada en la mesa de costura y confección de la industria cultural. Es desplegarla. Abrirla a su pasado y futuro. Abrirla a sus relaciones coetáneas, formales, supervivientes, sin descargar su potencia afectante. Trabajaremos en este texto sobre dos formas contemporáneas de expresar la insurrección en/de imágenes. La muestra “Sublevaciones” de Didi Huberman y el film “En el intenso ahora” de Joao Moreira Salles.

**Palabras claves:** Insurrección - Imagen - Didi Huberman - Moreira Salles.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 208-209]

---

(\*) Sociólogo –especialización Sociología de la Cultura– (UBA) Docente de “Antropología y Sociología del Arte” (FFyL UBA), de “Sociología (de la Imagen)” (FADU-UBA) y Teoría de la Imagen y la Comunicación (UNPAZ); director de los proyectos de investigación “Figuras de lo invisible. Imágenes ausentes, espectrales, persistentes (FFyL UBA) (2016/7) y “La imagen expuesta: ensayismo y performatividad. Teoría crítica y práctica de/ torno a la visualidad contemporánea” (FADU-UBA)(2017/8) Co-editor y co-fundador de la serie Tierra en Trance. Cuadernos de Cine latinoamericano. Cofundador de las revistas, Enciernes, Epistolarias y Carapachay. Miembro de la Comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual y del grupo Rebelando imágenes. Ha publicado artículos ensayísticos en distintos libros y revistas culturales.

Walter Benjamin sostenía, en “El autor como productor” (1975), que una obra que tematice una revolución no puede hacerse sin revolucionar su propio discurso. De lo contrario se estaría ante la peligrosa posibilidad de adocenar lo más sagrado del universo político, aquello que puede cambiarlo todo. Adocenarlo en nuestra contemporaneidad de transparencia celebrada es brindarlo al modo espectacularizante y/o musealizante. Lo contrario es hacer del discurso (por caso visual) sobre revoluciones, sobre insurrecciones, una alusión insurrecta. Una insurrección “en” la imagen, pero necesariamente acompañada por la insurrección “de” la imagen.

Trabajaremos en este texto sobre dos formas contemporáneas de expresar la insurrección en/de imágenes. La muestra “Sublevaciones” de Didi Huberman y el film “En el intenso ahora” de Joao Moreira Salles.

## La imagen (insur)recta

¿Cómo representar una insurrección? ¿Cómo no solo representarla sino expresarla? En la distancia entre la representación y la expresión podemos encontrar un primer indicio. La representación se aparta del referente mostrado, en cambio la expresión es una enunciación que se subsume, se refunda en él. Mientras una remite a una visión, la otra lo hace a un acto. Ambas son acciones, una oblitera el vínculo con su referente, la otra lo evidencia, se funde y funda en él.

Ya que lo insurrecto es precisamente una potencia en acto, una expresión que hace inocua toda mediatización, deviniendo una/la experiencia vital. Así como lo traumático vuelve a su intento de simbolización un dilema<sup>1</sup>, lo mismo sucede con la insurrección.

En tal sentido, mostrar insurrecciones, no necesariamente insurrecciona. Y la cuestión pasa por hacer de un mostrar un hacer, una potencia en acto.

Pero ¿cuál es el vínculo entre discurso social y revolución? ¿Cuál debe ser? Ya que de responsabilidades (deberes) al respecto tenemos que hablar: la revolución, la sublevación, por la esperanza que engendra, por la vida de sus mártires (no hay una sin ellos) no puede, no debe cualunquizar, devenir dato banal, imagen vana. Y la revolución es eso: principio (de) esperanza, muertes/vidas (de proyectos, de hombres/mujeres) en disputa. Es decir, y como horizonte motor, como utopía, la revolución es lo que guía y acompaña la vida en sociedad. Desde un personal “debo dar vuelta la página”, a un “debo acabar con esta injusticia” o “entrego mi vida a la lucha revolucionaria”, desde lo individual a lo colectivo, no hay vitalidad más candente, encendida, que el sueño revolucionario. Revolución, claro, como alzamiento, revuelta, levantamiento, sublevación, insurrección y allí sus elementos genealógicos: el disturbio, la lucha, la resistencia.

Y ¿cuál es/fue/debe ser el vínculo entre imagen, arte y revolución? ¿Cómo pensarlo de nuevo, cada vez? La relación entre arte y revolución, condensada en el término vanguardia, tiene una larga tradición, teórica y práctica. Un vínculo vibrante y complejo entre la terminología política y la del mundo del arte, en tanto una trama institucional donde tienen lugar, y legitimidad, ciertas imágenes. Cómo estas, que aquí intentamos interrogar, que algunas fueron hechas por artistas, otras no, pero expuestas en articulación: mundo del arte –lógica museística– y revolución/es.

Resulta pertinente, necesarios, hablar en términos políticos incluso bélicos (insurrección, mapa de fuerzas, estrategias, vanguardias<sup>2</sup>) en relación a estas imágenes. Y necesario, sostendremos, para hacerles justicia. Es decir, y sobre todo a imágenes de insurrecciones, interrogarlas, inter relacionarlas, desde la materia signica desde las que hablaron, desde la que hablan. Es decir, manteniendo viva la fuerza insurrecta que vuelven a presentar, la fuerza insurrecta que deberían seguir expresando. Incluso, bajo la lógica vanguardista (he ahí una palabra bélica) del extirparlas de su contexto y re significarlas. Vivas.

Hacerle justicia a una imagen que expresó algún tipo de revuelta (así seleccionada por el curador, así interpretadas a través del indubitable título de la muestra), hacer justicia a aquella revuelta, hacer justicia al concepto de revolución, debe evitar tanto su enclaus-tramiento académico como su devenir espectáculo. Espectacularizar una insurrección es tanto igualarla (igualación que la prerrogativa necesaria de la mercancía), llevarla al universo de lo siempre igual (tal la caracterización adorniana de la Industria Cultural (2009), como volverla una imagen sin densidad, mera apariencia (tal la tesis de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (2007)). Por el contrario, la imagen que insurrecta se apuntala en una diferencia, en el doblez, lo oscuro, secreto. En un “hender” la imagen, hurgar en sus pliegues, manteniendo su latencia, su fogosidad. Buscar el modo de entramarla, sin que pierda (o multiplique) su capacidad incendiaria, su potencia insurrecta, su punzante existencia. Esa es la tarea de todo artista, es la tarea de todo historiador, y claro, de todo curador. También en términos del propio Didi Huberman en este caso en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), donde propone el vínculo entre imagen y justicia, entendiendo que la tarea consiste (tal el famoso poema de Pizarnik, en la mirada sobre la rosa hasta incendiarnos nosotros, nuestros ojos) dejándose interpenetrar por la materia que estamos observando, que estamos seleccionando (montando), para luego, sin perder nuestro punto de vista, sin devenir un impostado acólito de aquello sensible a que interrogamos, poder entrar en diálogo, en conversación, cual encuentro intempestivo en el que surge algo novedoso, propio del encuentro.

## La insurrección no será televisada

Georges Didi Huberman, en “Sublevaciones”<sup>3</sup>, toma el desafío de una muestra visual sobre insurrecciones. Sin duda una apuesta mayúscula: una vida podría justificarse en ella. Problematicando y expandiendo el *ethos* revolucionario, aquí desde la retórica del y en el campo del arte, “Sublevaciones” es una muestra de imágenes (fotografías, videos, afiches, tapas de libros, de revistas) que en principio y como mínimo “tematizan” la sublevación. Imágenes de distintas épocas, lugares, autores, agrupadas en “episodios”: Elementos, Gestos, Palabras, Conflictos, Deseos. Y que Didi Huberman la ha comenzado en París, llevándola luego a Barcelona, Buenos Aires y hasta ahora San Pablo. Didi Huberman es teórico y curador, y hace confluír aquí ambos oficios (que digamos siempre lo están, él mismo de hecho ha enfatizado en su obra la necesidad y evidenciación de este imbricamiento: el historiados debe ser artista, y a la inversa). Aunque aquí figure solo como curador.

Utilizando la lógica del montaje, del re montaje, Didi Huberman pone aquí en práctica y evidencia los conceptos de Aby Warburg (aunque repetimos, teorizar es también una práctica “curatorial”), conceptos que él mismo propagó e incluso devinieron canon: como el de anacronismo y el de supervivencia.

De hecho, “Sublevaciones”, actúa como si fuera un panel de Warburg, que en vez de hablar de la Primavera de Boticcelli lo hace desde el Mayo del 68 sus derivaciones, antes y después, aquí y allá. La foto que fue elegida para el catalogo, las publicidades, es de hecho de un suceso de Londres del 69, revueltas anti católicas. Pero referencian al mayo del 68 francés, tanto por el modo en que están vestidos, por ser jóvenes burgueses, incluso por

la pose que evidencia el gesto de tirar piedras incorporado, hasta con un cierto estilo y charme, digamos, francés, en la forma que toma su cuerpo.

El dislocamiento temporal del anacronismo se entrama aquí con un desanclamiento espacial. Seleccionando imágenes de todos los tiempos, todos los lugares, de todas las formas, parecería querer expresar una humanidad que tiene en su núcleo el espíritu superviviente de la revuelta. Tal el “lenguaje universal de las imágenes”, de la tradición warburgiana. Sea donde sea, sean las condiciones que sean.

El anacronismo es una fuerza mesiánica. Una política de las formas (de la política) Expresión de tiempos que se encuentran, chocan y crean mundo. La supervivencia un modo espectral, anti progresivo de pensar la historia (Walter Benjamin es parte del ideario/corpus de Didi Huberman) ¿Pero cómo son incorporadas aquí? ¿Es su invocación efectivamente disruptiva, tal como su herencia benjaminiana lo requiere?

Por un lado, la conjunción de imágenes aquí reunidas parecerían querer expresar un estado de inminencia conflictiva que se impulsa a encender. Una muestra que intenta incidir en un presente convocando fantasmas del pasado. Una apelación vivificante, activadora. Didi Huberman parecería oler un 68, así como Herbert Marcuse pero en el siglo XXI y querer incentivalo, fomentarlo.

En tanto toda representación es una expresión, una puesta en acto, no puede pensarse solo una representación histórica de las revueltas. Hay tanto un contexto histórico, con el que esta muestra itinerante dialoga, lo quiera o no, como documentos: el de un Michel Foucault interviniendo de modo fáctico en un conflicto en una prisión, los panfletos de la CNT durante la guerra civil española, textos de Ranciere sobre la revolución. También están Cuba, el Subcomandante Marcos, las Madres de Plaza de Mayo, que expresan tal estado de ebullición aludida. Y en tal sentido, o un compromiso político con un estado de emancipación potencial o, de lo contrario, el riesgo de su fetichización. Siendo que a los discursos sobre insurrecciones o se los vitaliza o se los vuelve vitrina. Difícil escapar a estos destinos tratándose de “sublevaciones”. Y para ello la lógica conversacional, de diálogo entre y con contextos históricos debe ser planteado, densificando y no meramente ex-puesto. La des-contextualización, la mezcla aquí prima. Propiciando des vínculos particulares y univertalizantes. Y tal tarea de enlace debe proponerse. Como en Jacques Derrida donde la herencia (o el duelo) depende de una (tal) tarea, no adviene, se la motoriza, se la “elabora” (2002). Sino las formas habituales del tópico es la que irrefrenablemente se impone. Urge hacer que esas imágenes, que son (como toda imagen) chispas, condensación vibrante de sentido, no terminen por acrecentar el cúmulo de imágenes candentes que se naturalizan, se desactivan en su consumo, por medio de su igualación des particularizada.

Por otro lado, la propuesta de Didi Huberman asume una pretensión de totalidad. Dice Silvia Schwarzbock (2016) en *Los espantos. Estética y postdictadura*, retomando a Teodoro Adorno que el juicio estético asume el todo, aspira o se contempla en el marco de lo sublime. En cambio el político, el gnoseológico (del conocimiento) asume el de la parte. Es decir, el estético tiene un vínculo con la idea, y la política y el conocimiento con “la realidad” (negociada, negociable, a negociar).

Y he aquí una obra total, de aspiración totalizante. Una totalidad sublimada, vuelta hecho estético que atraviesa no solo distintos tiempos, distintos lugares, sino distintos formatos (panfletos, revistas, cartas, pinturas, dibujos, grabados, instalaciones, audiovisuales), dis-

tinto estatuto de autores (desde consagrados: Goya, Picasso, Debord, Joseph Boys, Francis Alys, a artistas contemporáneos, incluso “anónimos”) Además, distintas las instancias de una revuelta están queriendo ser contempladas: desde la revuelta de la forma (Michaux, Man Ray, Duchamp, Miró, Hans Richter), al gesto, las palabras, los conflictos, incluso los deseos. Yendo de la forma elemental, microscópica, prefigurada, a su encumbramiento (el conflicto), y retornar al deseo, nuevamente como el motor, la energía inicial. Pero también, luego del conflicto, como el modo superador, amoroso: luego de la violencia, el amor, el afecto, los sueños.

Gesto totalizante como en “Toda la memoria del mundo”, de Alain Resnais en 1956, pero donde este autor toma un tono irónico, de constructor, expresando a una biblioteca, la Nacional de París, en su afán totalizador. En Didi Huberman donde habría una deriva de esa tradición, se expresa, en cambio, un halo de corrección política sublimada, al incluir todas las formas posibles del resistir, incluso en las formas de “rebeldías” asumidas, legitimadas (que lo eran en tiempos de Warburg –anacronismos y pathos formel–, en tiempo de surrealistas –montajes y remontajes–), pero que hoy, incluso en el marco de un museo, no son más que el correcto hacer de tiempos donde el arte institucional, y la imagen, incluso la disruptiva, violenta, lo puede hacer todo –aunque en apariencias, recuérdese la 29° Bienal de San Pablo (2010) y Roberto Jacoby expulsado por hacer panfletismo a favor de Dilma Rousseff–.

Estamos pues así lo interpretamos, ante una representación adocenada de rebeldías, en suma, una revuelta, una vuelta al mundo de las revueltas, sugestiva aunque estetizada. Donde la totalización des contextualizada licua la potencia política de la anacronía y la supervivencia.

Donde para el “gran público” deviene un aplanamiento y rejunte de estampas virulentas. Casi como un recorrido por Google cliqueando “revuelta”, y navegando en sus “imágenes relacionadas”, bajo la lógica informativa que se ve a diario en cualquier noticiario, con mínima referencia y vértigo in-afectable. Y para el “especializado”, sobre todo para los lectores del curador, una muestra post hubermaniana, donde el teórico replica a sus maestros (Warburg, Benjamin) un centenar de años luego. Aunque lo sabemos, lo que fue revolucionario a fines del siglo XIX hoy puede devenir mera estrategia comunicacional, auto celebrante.

Si la disputa para la crítica cultural debe ser con el marketing político/cultural, el expertise gestor, arraigado en lógica transparentista: he aquí su expresión en el campo del arte, que bajo el modo de “tierra arrasada” nos deja aún más a la intemperie de como entramos, bajo la falsa (publicitaria) promesa de la esperanza (como principio, aquí fin).

Invoquemos por otro lado como contrapunto un trabajo reciente que toma al Mayo del 68 como enclave histórico-simbólico de las revoluciones de la segunda mitad del siglo XX. Me refiero al film “En el intenso ahora” de Joao Moreira Salles.

## La imagen (in)tensa

Joao Moreira Salles, en su film “En el intenso ahora” (2017), desde su historia personal/familiar se entremete con cuestiones político/sociales. Tal como ya lo había hecho en “San-

tiago” (2007) donde retrata a su mayordomo y las relaciones de afecto y clase social que en él se imbrican. Desde una trama íntima, se propone interrogar aquí nuevamente una trama mayor, la que refiere en este caso al Mayo del 68, y a este como prisma desde donde pensar las revueltas del siglo XX, y en términos conceptuales la idea de Revolución. Moreira Salles, desde una voz en off sensible, reflexiva, comenzando con las tomadas por su madre en la revolución cultural de Mao, analiza y reúne un conjunto de imágenes de archivo, de revoluciones contemporáneas a esta. Desde ellas interroga distintos aspectos de una sublevación, como objeto de estudio, y universo de sentido a desentrañar.

Dentro de los tópicos que va eligiendo se encuentra el de los referentes revolucionarios. En el caso de Mayo 68, la que va a analizar en mayor detalle, a Daniel Cohn Bendit. Evidenciando tanto que las revoluciones las hacen los sujetos, como que algunos tienen un papel fundamental, tanto para su irrupción como para otorgarle un carácter singular, incluso de fracaso. En el caso de Cohn Bendit, “el revolucionario”, expresa su devenir de joven brillante e insolente, manejando y dejando en ridículo a avezados periodistas televisivos, a vedette espectacularizada de la revuelta. Algo que se vuelve incontrolable para sí mismo, incluso parte de su caída. Salles se ocupa de expresar este periplo, este proceso. El de cómo se destacaron y como se vendieron los revolucionarios. Y Godard con su mirada crítica y desencantada sobre la intelectualidad flota en el aire, con sus *Tout va bien* o *Letter to Jane*, ambas de 1972. Por momento histórico, crítica, y modalidad deconstructiva.

Analiza y compara también las frases de la revolución, de las revoluciones. Diciendo que algunas son más bonitas pero menos políticas que otras. Otras más surrealistas que marxistas. Más políticas en China que en Francia. Criticando incluso la no toma del poder. Viendo las imágenes de las marchas del mayo del 68 pasar por al lado de las instituciones, sin intención de meterse en ellas. Y con Cohn Bendit diciendo que el poder está en todos lados, que no está concentrado. Frase de interés, propia del concepto de micro política, asociado a esos años. Pero inefectiva en términos políticos.

Muestra y escruta incluso imágenes de la contramarcha del mayo del 68. Quinientas mil personas. Con bandera de “Cristo vence”. En una interesante evidenciación de contrapeso que de hecho explica también el fracaso de Mayo. Tanto por sus líderes, por sus tibiezas, como por una cantidad enorme de gente en contra. Evidenciando un mapa de fuerzas, imposible de ver en una imagen.

Y esta ponderación, esta evaluación, esta apuesta, esta jerarquización es fundamental. Sobre todo para la politicidad de una obra en tanto aparición de un autor, con el cual poder discutir, ponderando las propias ideas. Lo contrario, la obliteración de un punto de vista en relación a una revolución deviene pura mistificación.

Moreira Salles, en términos “metodológicos” analiza las imágenes en clave farockiana. Las imágenes se repiten, se interrogan, se despliegan. Muestra a los que tiran piedras, analiza y reconstruye el movimiento. El retroceso que se hace luego del lanzamiento. En búsqueda de detalles fenomenológicos, huellas, indicios.

Expresa el carácter no cristalino, no transparente del discurso visual. Densificándolo interpretativamente. Evidenciando el estatus equívoco y la necesidad de imprimirles una perspectiva, un punto de vista.

Y lo hace también en herencia warburgiana. Montando y armando secuencias (pathos formel) Como la secuencia de mártires, la de risas, de frases, de caídas de líderes.

Dice y muestra: no había negros, ni mujeres en el Mayo del 68. Dice, buscando lo que falta, lo ausente, lo sintomático de las imágenes.

También la escena de la vuelta al trabajo. Evidenciando la derrota de la revolución. Cuando ya antes había analizado la jeraquización entre obreros y estudiantes en las imágenes canónicas del Mayo. Ahora la cámara, dice, ya no filma a los estudiantes, sino al sindicalista y a la obrera, desencantada.

En una revolución, Salles plantea ver todas. Al menos las que fueron clave y configuradoras de nuestros días.

Las compara, va y vuelve con las imágenes, sus reflexiones, abre las imágenes, el hecho revolucionario, y desde lo familiar, la afectivo. Moreira Salles piensa la insurrección, desde los conflictos sociales, políticos, estéticos y personales. La revolución cultural y Mao, desde el viaje de su madre burguesa y un grupo de amigos, la de Praga, una revuelta en Río de Janeiro.

A diferencia de “Sublevaciones”, “En el intenso ahora”, es un film que expresa la revolución, las revoluciones, como procesos, desde su germen y desarrollo a sus caídas. No solo en su instante sublimatorio, en su momento de “ahora-presente-intenso”, sino su devenir, su despliegue, sus contradicciones, sus derivas. Algo que le otorga a la insurrección aludida un carácter histórico, y no solamente mítico (tal el mito revolucionario de Sorel) Y mito no como una farsa, claro está, sino imagen plasmatoria, condensadora.

## Corolario

Insurreccionar una imagen, expresar su potencia insurrecta, es forzarla a que diga lo que no dice a primera vista. Una primera vista preconfigurada en la mesa de costura y confección de la industria cultural.

Es desplegarla. Abrir su intenso ahora, sin diluir su intensidad. Abrirla a su pasado y futuro. Abrirla a sus relaciones coetáneas, formales, supervivientes, sin descargar su potencia afectante.

Insurreccionar una imagen, es tanto abrirla a y en su proceso de construcción como tal, como re-entramarla, constituyendo un nuevo universo de sentido donde re-cobra significación, vida. Es deconstruirla y reconstruirla, y con ella a su eventual re-presentación, en una re-memoración ahora fabúlica, otra.

Hay que ser responsable y cuidadoso con las siempre escasas fuerzas revoltosas que tienen en este caso las imágenes. Como un fuego siempre a punto de extinguirse, que en su fetichización e igualación (cual industria cultural del conflicto) se los puede estar arrastrando a la anécdota, al avistaje superfluo, plano, liso, sin rugosidad traducible alguna, al cualunquismo de lo que debe ser punzamiento expandible.

Entrometerse en un proceso insurreccional no puede hacerse sin pensar y encarnar la insurrección que late en él. Así lo despliega en escena, en acto, Joao Moreira Salles. Así lo ha entendido teóricamente Didi Huberman, que dijo en el libro llamado precisamente “Desconfiar de las imágenes”, dedicado a Harun Farocki: “Eleva el propio pensamiento hasta el enojo. Eleva el propio enojo hasta el punto de quemarse a uno mismo. Para mejorar, para denunciar serenamente la violencia del mundo” (2013).

## Notas

1. El propio Georges Didi Huberman hace alusión a este dilema en torno a las imágenes de los campos de exterminio nazi. En Didi Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
2. Ana Longoni propone este entrecruce entre el universo del arte y de la política a partir de la experiencia de las vanguardias artísticas argentinas de los años 60. En Longoni, Ana (2014) *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel.
3. “Sublevaciones” se llevó a cabo del 21 de junio al 27 de agosto en el MUNTREF, Centro de Arte Contemporáneo, sede Hotel de Inmigrantes, perteneciente a la Universidad de Tres de Febrero.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2009). La industria cultural. La ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Ed Trotta.
- Benjamin, W. (1975). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Kolectivo editorial Último Recurso.
- Derrida, J. (2002). *Los espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional.
- Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Schwarzbök, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, Las cuarenta/El río sin orillas.

---

**Abstract:** How to represent an insurrection? Not only how to represent it but also how to tell it? To show the insurrection of a picture, to express its rebellious power, is forcing it to say what does not be seen at a first sight. A first glance preconfigured at the manufacture table of the culture industry. It is to deploy it. Open it to its past and to its future. Open to contemporary, formal, survivor relationships without unloading its power. We will work on two contemporary forms of expressing the insurrection images: The exhibition “Soulèvements” curated by Georges Didi Huberman and the film “In the intense now” by João Moreira Salles.

**Keywords:** Insurrection - Image - Didi Huberman - Moreira Salles.

**Resumo:** Como representar uma insurreição? Como podemos não apenas representá-lo, mas expressá-lo? Insurreição de uma imagem, para expressar seu poder insurrecional, é

forçá-la a dizer o que não diz à primeira vista. Uma primeira visão pré-configurada na tabela de costura e confecção da indústria cultural. Está se desdobrando. Abra-o para o seu passado e futuro. Abra-o às suas relações contemporâneas, formais e sobreviventes, sem descarregar seu poder de influência. Trabalharemos neste texto sobre dois modos contemporâneos de expressar a insurreição em / de imagens. A amostra «Revolta»: de Didi Huberman e o filme “No intenso agora” de Joao Moreira Salles.

**Palavras chave:** Insurreição - Imagem - Didi Huberman - Moreira Salles.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## La integración del cine expandido al espacio museístico

Camila Sabeckis \* y Eleonora Vallazza \*\*

---

**Resumen:** En las últimas décadas la presencia de obras de cine expandido, o lo que originalmente se conoció como video arte, ha dejado de ser una excepción en las muestras y exposiciones artísticas montadas en los museos, galerías de arte y espacios dedicados a la exhibición de producciones culturales. En la actualidad en las exposiciones artísticas, ya sean sobre un autor específico o un tema elegido por un curador o la institución que lo contrata, la inclusión de obras de cine expandido ha pasado a ser casi obligatoria, e incluso en muchos casos hay muestras armadas exclusivamente a partir de la utilización del recurso audiovisual para transmitir el mensaje que el curador o el artista desean hacer llegar al público.

En las páginas siguientes desarrollaremos cuatro ejemplos de este tipo de exhibiciones que han tenido lugar en Buenos Aires, Argentina, entre 2015 y 2017, que dan cuenta de este fenómeno cada vez más habitual que es la inclusión de material visual o audiovisual en los espacios dedicados a exposiciones artísticas, dos de los ejemplos refieren a muestras en las que las producciones de cine expandido forman parte de un conjunto de obras de distintos formatos , y los otros dos son muestras montadas exclusivamente con obras audiovisuales. También plantearemos antecedentes que, dentro del campo cultural argentino, han marcado un cambio en la perspectiva de montaje y curaduría de muestras, al incorporar imagen electrónica y pantallas.

De esta manera el cine expandido hace honor a su nombre expandiéndose cada vez más hasta convertirse en una presencia imprescindible en el ámbito de las exposiciones artísticas y culturales.

**Palabras clave:** Cine expandido - Museos - Exhibición - Imagen electrónica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 224]

---

(\*) Licenciada y Profesora en Artes, Especialización Artes Combinadas, colaboró como asistente de investigación en el Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Las tareas desempeñadas fueron las siguientes: redacción de trabajos críticos y monográficos, colaboración en la organización de jornadas y congresos internacionales del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) durante los años 2000-2002. En los últimos años se dedicó a las tutorías de proyectos de graduación. Actualmente se desempeña como tutora del Proyecto de Graduación de Lucila María Sanguinetti, alumna de la Carrera de Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Palermo. Título: El espejo resquebrajado, El metacine y sus características.

(\*\*) Máximo título académico obtenido: Especialista Superior en Gestión Cultural (Fundación Konex) Licenciada y Profesora en Artes (FFyL-UBA). Cargo docente: Adjunta. UADE y UP (Argentina). Investigadora categorizada: n° 5. En el mismo año como integrante del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de Universidad de Palermo, presentó en el 2° Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño el proyecto de investigación 2011: “El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década”. Coordinó la publicación “50 de años de soledad: aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte” en el cual publicó el prólogo y el ensayo El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística [Cuaderno N° 52 UP]. En vinculación directa con la temática planteada publicó Nuevas tecnologías, arte y activismo político [Cuaderno N°45 UP].

## Antecedentes del cine expandido integrado a muestras de arte

En el presente ensayo, realizaremos un recorte espacial al campo cultural argentino y a su circuito de exhibición de obras en museos y espacios culturales de la ciudad de Buenos Aires. Si bien, el eje de la reflexión, se centra en muestras de los últimos años, resulta pertinente mencionar antecedentes.

Cuando pensamos en vanguardias y en modos alternativos de exponer o de montar obras de arte, desde una perspectiva histórica, miramos inmediatamente aquellas experiencias propiciadas a fines de la década del sesenta dentro del marco de las actividades del Instituto Di Tella. Un claro ejemplo de muestra-instalación que incorpora la imagen electrónica a través de pantallas de televisión, fue la desarrollada por Marta Minujín a través de su obra *La Menesunda*. Se caracterizó por su estructura laberíntica que Minujín y Rubén Santantonín construyeron en el Instituto Torcuato Di Tella con la colaboración de los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez: organizada a partir de una secuencia de espacios ambientados con muy diversos materiales y dispositivos que generaban estímulos sensoriales en el visitante, la obra ocupaba unos 400 metros cuadrados.

La Menesunda fue una de las exposiciones, según Marta Minujín que en esos años sesenta convocaron una cantidad inédita de visitantes (y aquí hay que señalar que la exhibición de arte cinético del Groupe de Recherche d'Art Visuel realizada un año antes en el Museo Nacional de Bellas Artes también tuvo una convocatoria formidable: 50.000 visitantes en 1964 contra los 30.000 durante los quince días de La Menesunda) (Plante, 2015).

Esta ambientación que Marta Minujín y Rubén Santantonín presentaron en el Instituto Di Tella en mayo de 1965 incluyó el primer circuito cerrado de televisión de la historia del arte. Ese circuito cerrado estaba ubicado entre monitores que transmitían la programación habitual: el visitante era confrontado así con su propia imagen formando parte del discurso fragmentado de la televisión.

Según el investigador Rodrigo Alonso, los antecedentes de los vínculos entre el arte y la tecnología, también pueden ampliarse al concepto desarrollado por el presente ensayo, el de “cine expandido”, ubicándonos en la década del sesenta en Argentina. El autor, en principio realiza una contextualización de los medios de comunicación masivos y su relación con el entorno cotidiano. Plantea que en los sesenta la penetración de la televisión en los hogares estaba redefiniendo las relaciones del público con la imagen en movimiento. Es aquí en donde los espacios culturales como museos o centros culturales cobran un lugar fundamental a la hora de poner en crisis esta relación demostrando las tensiones entre el medio televisivo y los relatos contruidos por el mismo. Se produce así la deconstrucción de esa situación en museos y galerías de arte. “Influenciados por el pop art y el conceptualismo, algunos artistas comenzaron a experimentar con el uso de filmes en el espacio” (Alonso, 2005).

Alonso señala también que en 1966, inspirada en la cultura hippie y las teorías sobre los medios de comunicación masiva del filósofo estadounidense Marshall McLuhan, “Marta Minujín comienza una serie de obras que exaltan la mediatización de la experiencia cotidiana, sumergiendo al espectador en el universo visual e hiper-fragmentado de los mass media” (Alonso 2005). La primera de esas obras fue *Simultaneidad en Simultaneidad* presentada aquel año en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Para su realización, Minujín convocó a 60 invitados que fueron filmados, fotografiados y entrevistados, antes de ocupar un lugar frente a un televisor, que debían mirar al mismo tiempo que escuchaban un receptor radial. Once días más tarde, las mismas personas ubicadas en los mismos lugares vieron proyectadas en las paredes las fotografías y filmes tomados el primer día, escucharon sus entrevistas en los altoparlantes de la sala, observaron en los televisores las imágenes de la primera jornada y escucharon en las radios un programa especial referido al suceso. En 1967 Minujín realiza otra experiencia denominada *Circuit* en la Expo ‘67 de Montreal; una ambientación más compleja pero que sigue privilegiando los aspectos sensoriales de los medios.

Los participantes fueron elegidos por una computadora que seleccionó personas con características similares a partir de encuestas publicadas en un periódico. La ambientación incorporaba algunos datos de los participantes, mientras circuitos cerrados de televisión permitían a algunos grupos observar el comportamiento del resto (Alonso 2005).

Otra experiencia de la artista que explora las relaciones de los medios de comunicación a través de la imagen electrónica con el público fue *Minucode* (New York, 1968). Aquí, Marta Minujín realizó tres cócteles con diferentes grupos de personas –empresarios, personalidades de los medios y artistas– que eran registrados con una cámara cinematográfica oculta. Los registros fueron proyectados en las paredes de una sala a la que se invitaba luego a los mismos participantes a concurrir. En la situación final, cada participante interactuaba no sólo con las imágenes de los diferentes grupos sino también con sus integrantes. Continuando con los antecedentes artísticos de la década del sesenta y setenta en Argentina, que integra la imagen electrónica como también el cine expandido a espacios museísticos, podemos mencionar obras de diversos artistas. En 1967 Oscar Bony, presentó

60 *Metros Cuadrados de Alambre Tejido y su Información*, una instalación formada por la cantidad de alambre mencionada en el título, dispuesta sobre el piso de una sala, y un proyector que exhibía un fragmento del mismo alambre sobre la pared. En 1971 Leopoldo Maler realizó *En Silencio*, en esta obra, la imagen de una enferma reemplazaba a la enferma real que era proyectada sobre la cama que una enfermera vigilaba. La obra articulaba una performance con lo que hoy consideraríamos una video instalación, debido a la ubicación horizontal de la imagen, extraña a la proyección cinematográfica habitual. También en 1971 Lea Lublin utilizó proyecciones cinematográficas en *Dentro y Fuera del Museo*, una obra que buscaba instaurar un diálogo entre los acontecimientos políticos, sociales y culturales, y el desarrollo artístico concomitante. Para esto, Lublin instaló pantallas que proyectaban documentales sobre arte frente a un museo y ubicó en su interior diagramas que comparaban acontecimientos históricos destacados con el desarrollo artístico del mismo período. Por otro lado David Lamelas utilizó en 1972 la imagen cinematográfica para analizar un espacio y el propio modelo narrativo del cine en *Film Script*:

Un cortometraje exhibía las acciones de una empleada de la galería, mientras tres proyectores de diapositivas variaban la secuencia narrativa del film: el primero, siguiendo la continuidad con fotos fijas seleccionadas; el segundo, modificando el orden de dos escenas; el tercero, dejando los momentos más importantes y eliminando una de las escenas. De esta manera, el film se confrontaba con las acciones que efectivamente realizaba la empleada durante la exhibición y con su propia lógica narrativa (Alonso, 2005).

Durante las décadas mencionadas la imagen electrónica también comienza a ser trabajada como parte fundamental de una muestra artística. Uno de los primeros casos fue en 1966 con *Simultaneidad en Simultaneidad*. En 1967 David Lamelas presentó *Situación de Tiempo* una sala iluminada por diecisiete televisores que transmitían ruido de señal y sonidos vagos. La instalación llamaba la atención sobre la naturaleza temporal del medio electrónico. Esta obra se relacionó con otra de 1968, donde Lamelas dispuso en una sala dos proyectores de diapositivas que sólo proyectaban luz, condición de posibilidad de la imagen cinematográfica.

En 1969, otras dos piezas volvían a utilizar la imagen electrónica: *Especta*, del Grupo Frontera y *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin. La primera era una experiencia comunicacional formada por un mini-estudio de grabación y seis televisores. Los espectadores respondían una pregunta mientras eran registrados en video; al salir, podían ver su respuesta en los monitores junto con la concurrencia del lugar. *Fluvio Subtunal* era un recorrido en nueve “zonas”. Una de ellas, la “zona tecnológica”, incluía quince televisores en circuito cerrado mostrando lo que ocurría en las restantes.

## El cine expandido como parte de una muestra artística en la actualidad

A continuación describiremos dos exhibiciones recientes en las cuales el cine expandido ha formado parte importante del montaje de las mismas.

En el presente año, 2017, dos muestras muy diferentes entre sí, por el tema y la intención del curador a la hora de diseñarlas, y por los espacios culturales donde fueron montadas, tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires. La primera, “El CCK en movimiento”, una muestra de carácter local, curada por el argentino Rodrigo Alonso y realizada en el mes de Febrero en el Centro Cultural Kirchner, ubicado en pleno centro de la ciudad (espacio que hasta el año 2015 fuera la sede del correo central, que ha sido remodelada especialmente para cumplir la función de Centro Cultural). La segunda una muestra internacional: “Sublevaciones”, curada por el historiador de arte francés Didí Huberman, presentada entre los meses de Junio y Agosto en el Museo de los inmigrantes, (lugar que en el siglo XIX había sido un hotel para inmigrantes y conserva aún la impronta del espacio original), perteneciente a la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que si bien está ubicado cerca del centro de la ciudad el acceso a este espacio es menos directo que al Centro Cultural Kirchner, lo que podría presuponer que los públicos que concurrieran a ambas exposiciones fueran diferentes, teniendo en cuenta además la diferencia de las temáticas propuestas en ellas. Ambos espacios tenían en común el hecho de pertenecer al ámbito público, es decir, no eran instituciones privadas.

Dos muestras muy disímiles entre sí, como puede deducirse de lo expuesto, presentadas en espacios prácticamente antagónicos, pero que tenían en común la inclusión de varias piezas de video arte en su recorrido, las cuales poseían además una presencia destacada dentro del diseño de la exposición, es decir no eran una excepción dentro del montaje de la misma sino que tenían un lugar relevante, tanto en lo referente al espacio físico que ocupaban, como a su ubicación en el recorrido de la muestra y a la importancia de su presencia para el mensaje que el curador buscaba transmitir.

### **El CCK en movimiento**

Como mencionamos anteriormente la muestra tuvo lugar en el mes de febrero en el Centro Cultural Kirchner, y fue realizada por Rodrigo Alonso, destacado curador argentino, con una amplia experiencia curatorial internacional, quien además ha escrito una serie de ensayos sobre arte y nuevas tecnologías, e incluso ha investigado el tema del video arte y tiene varios artículos escritos sobre esta cuestión. Alonso fue contratado especialmente por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como curador para que diseñara una exhibición que se presentaría en las salas del segundo piso del Centro Cultural mencionado como dijimos, en Febrero de 2017, época de receso de verano y poca concurrencia de público a este tipo de espacios.

La exposición diseñada por Alonso estaba pensada a partir del tema de la “performance”, por eso la palabra “movimiento” del título de la misma, y se caracterizaba, al igual que la de Didí Huberman, por la diversidad estética de las obras presentadas: fotografías, videoinstalaciones, performances en vivo y otras filmadas, a cargo de distintos autores provenientes de las artes escénicas y visuales, e incluso en el marco de la muestra, que duró ocho días (se presentó entre el 11 y el 26 de febrero de jueves a domingos), se ofrecieron además una serie de charlas y conferencias a cargo de diversos artistas, curadores e intelectuales, en relación con las nuevas miradas sobre las temáticas presentadas en la exposición, cuyo eje central era el mismo que el de la exhibición, la performance.

Al respecto de la propuesta, en una nota escrita en el diario Página 12 su curador decía lo siguiente:

La muestra pone de manifiesto la importancia que posee la acción como método para la creación o motivo, en buena parte de la producción artística argentina reciente. Incluye obras procedentes de diferentes disciplinas, elaboradas en espacios públicos y privados, cuidadosamente diseñadas y espontáneas, realizadas con procedimientos sofisticados y amateurs, pertenecientes a artistas consagrados y emergentes. En conjunto, ofrece un sucinto panorama de esta singular tendencia del arte argentino contemporáneo, con el fin de evidenciar su vitalidad y complejidad actual (Alonso, 2017).

Organizada en distintos núcleos temáticos, en la muestra podían verse obras realizadas tanto en espacios públicos como privados; algunas hechas con especial cuidado y detalle y otras más espontáneas. Temas como los viajes, la intimidad, la palabra, los vínculos y la figura de lo masculino estaban presentes en las distintas obras que formaron parte de la exhibición.

En su crítica de la muestra el diario La Nación en una nota del 13 de Febrero de 2017 decía lo siguiente:

Para el curador, la exposición evidencia la importancia de la acción como método para la creación o impulso de buena parte de la producción artística local reciente. La muestra incluye desde acciones con anclaje en experiencias personales hasta planteos conceptuales (Oybin).

Debido a los límites de extensión del presente ensayo, hemos decidido realizar una selección de piezas de las muestras analizadas para ejemplificar el tema desarrollado, entre ellas podemos destacar las siguientes:

*Burbujas* (2003) de Karina Peisajovich: consistía en una obra audiovisual en la que se veía a una mujer con una peluca roja vestida con círculos rojos que se asemejaban a globos, que luego explotaban provocando un fuerte sonido muy similar al ruido de un disparo, el vestido iba desapareciendo pero no se mostraba el cuerpo de la mujer sino un vacío gradual, de esta forma el cuerpo era construido partir de una serie de globos separados entre sí.

Por su parte, Gabriela Golder, artista y curadora Argentina que se destaca por su producción en el ámbito del video experimental monocal y de las instalaciones audiovisuales, presentó su obra *Conversation Peace* (2012) una video instalación, que fue montada en tres pantallas gigantes, una al lado de la otra, en las cuales veíamos y escuchábamos a dos niñas leyendo *El Capital* de Carl Marx bajo la atenta supervisión de su abuela. El espectador se encontraba con la video instalación ni bien entraba en la sala, en la pantalla que estaba frente a él a la izquierda se veía un plano medio de la abuela sentada leyendo un libro, en la del medio la toma se abría, transformándose en un plano general, para mostrarnos la habitación donde ocurría la acción, veíamos entonces a la abuela en un sillón leyendo y en diagonal a ella sentadas en otro sillón de estilo antiguo dos niñas leyendo un libro cada una, en la tercera pantalla el plano volvía a acercarse y tomaba a las niñas en un plano

medio. De esta forma la artista mostraba una misma acción dividida en tres pantallas, el video presentaba así el proceso de aprendizaje como algo misterioso y fascinante.

Otra de las piezas de video arte destacadas fue la video performance de la artista Ananké Assef, *Constelaciones* (2010): en un espacio cerrado había diez personas de distintos sexos y edades paradas, la artista era una de ellas, el lugar comenzaba a llenarse de agua que ingresaba al reducto a presión a través de varios chorros de agua, mientras se observaban variaciones de viento e iluminación. Quienes participaban de la performance ignoraban cuánto iba a durar la acción y cuál era el límite de subida del agua que poco a poco llenaba el reducto. La consigna de la performance era “resistir”. El video duraba en total 25 minutos. Los participantes se veían impasibles frente a la situación, no evidenciando en sus expresiones en ningún momento algún tipo de temor, preocupación o incomodidad por la situación a la que estaban expuestos, mientras que la tensión del espectador crecía a medida que observaba como el agua iba subiendo y tapando los cuerpos.

*Sistema de caminos* (2009), es otra de las obras que consideramos importante destacar, consistía en una video instalación conformada por pantallas de diferentes tamaños y formatos, algunas ubicadas en el piso, otras colgadas de las paredes, en las que se reproducían distintos momentos de un video de la artista Florencia Levy, en el cual veíamos el recorrido que hacían algunos de sus amigos y conocidos en sus viajes cotidianos al trabajo mientras eran filmados por Levy que los acompañaba en su trayecto, transformando así una situación rutinaria y monótona en videoarte. La artista hace en esta obra una suerte de investigación de la vida cotidiana al acompañar los recorridos de otros y registrar lo que ellos viven cada vez que se trasladan a su trabajo, tratando de ver aquello que los otros ven en su trayecto diario a bordo de un medio de transporte. El video contenía en total 16 viajes.

### **Sublevaciones**

La muestra “Sublevaciones”, como mencionamos, tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNTREF, en el ex Hotel de Inmigrantes. No era una exposición artística convencional, sino más bien un ensayo en imágenes del historiador de arte y curador Georges Didí-Huberman, uno de los filósofos franceses más relevantes de la última década, quien reflexiona respecto de que es lo que nos moviliza a sublevarnos.

Una exposición sobre los acontecimientos políticos y las emociones colectivas que conllevan movimientos de masas en lucha. La misma trata sobre los desórdenes sociales, la agitación política, la insumisión, las revueltas y las revoluciones de todo tipo, y muestra cómo los artistas han abordado estos temas en diferentes momentos históricos (Librera, 2017).

Conformada por más de 290 imágenes, la exhibición se montó por primera vez en el Museo Jeu de Paume de París (entre Octubre de 2016 y Enero de 2017), pasó por Barcelona en el mes de Mayo de 2017 y se prevé que se realice también en México y Brasil. En la exposición se mostraban grabados, xilografías, fotografías, videos, pinturas, etc. La muestra cambia de acuerdo al país en que se presenta, dado que se agregan obras que tengan que ver con el contexto histórico del mismo o de países cercanos. En el caso de la exhibición

que se armó en Buenos Aires se agregaron 50 obras que fueron seleccionadas por la Directora de la Untref, Diana Wechsler.

El prólogo escrito por Didí Huberman, que podía leerse en una pared del Museo antes de ingresar a la muestra, resumía la idea de la que partió el curador para conformar la muestra:

¿Qué nos subleva? Una serie de fuerzas: psíquicas, corporales, sociales. Con ellas transformamos lo inmóvil en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en rebeldía, la renuncia en alegría expansiva. Las insurrecciones ocurren como gestos: los brazos se levantan, los corazones palpitan más fuerte, los cuerpos se despliegan, las bocas se liberan. Las sublevaciones no llegan nunca sin pensamientos, que a menudo se convierten en frases: la gente reflexiona, se expresa, discute, canta, garabatea un mensaje, fabrica un cartel, distribuye un panfleto, escribe un libro de resistencia (2017).

Entre las 290 piezas que conformaban el ensayo en imágenes propuesto por el curador el video arte tuvo un lugar destacado, no sólo por la cantidad de obras audiovisuales que formaron parte de la muestra sino también porque el recorrido comenzaba y terminaba con una obra de videoarte, ambas realizadas por la misma artista. Apenas el espectador atravesaba la puerta que conducía a la primera sala (de las dos en que se montó la exhibición) se encontraba con un video proyectado en grandes dimensiones en una pared que dividía la sala en dos espacios. El título de la obra era *Remontajes*: un video de la artista griega María Kourkouta, del año 2016, en el que se veían imágenes de importantes films clásicos que tratan el tema de las sublevaciones, como *La Huelga* (1924) o *El Acorazado Potemkin* (1925) del director de cine Sergei Eisenstein, cuya obra se caracterizó por ser un cine político y de propaganda. Al final de la muestra otro video de la misma autora, esta vez reproducido en un televisor de pantalla plana, mostraba a migrantes, hombres, mujeres y niños, que caminaban por la frontera entre Grecia y Macedonia.

Además de estas obras cuyo tema estaba ligado ineludiblemente a sublevaciones relacionadas con lo político social, la muestra incluyó otros videos que trataban el tema de la sublevación de forma más abstracta, que consistían en performances cuya acción implicaba una sublevación individual sin relación alguna con el tema político que impregnaba en general el eje de la muestra. Era el caso de un video de Claude Catellain, denominado *46* (2009) que se proyectaba en un televisor de pantalla plana en una pared en perpendicular a la que en el ingreso mostraba los fragmentos de films. En el video veíamos a un hombre en una habitación vacía, quien durante poco más de seis minutos intentaba permanecer sentado en una silla, mientras la levantaba pretendiendo poner debajo de sus patas delanteras una serie de bloques de madera para que la silla quedara apoyada sobre estos en posición inclinada. El video era reproducido continuamente sin sonido, para poder escucharlo era necesario colocarse unos auriculares ubicados al costado del televisor que permitían oír los sonidos que producía la performance, el video no tenía música ni ruidos ajenos a la acción filmada.

Otro video que podemos destacar de la muestra es *Un vaso de leche* (1972), de Jack Goldstein, que era proyectado sobre una pared al fondo de la sala, el sonido producido por

esta obra, (un golpe continuo contra una mesa) se escuchaba constantemente desde que entramos al espacio de exhibición, aunque hasta que no avanzábamos en el recorrido no podíamos saber de qué se trataba, ya que la obra no estaba visible al ingresar debido a que la sala se encontraba dividida en secciones por varios paneles, de los que colgaban obras de diversos formatos. El video realizado en blanco y negro muestra sólo una mesa con un vaso con leche, y en el extremo de la misma un puño que golpea constantemente la mesa provocando el derrame del contenido con cada golpe y que el vaso se vaya moviendo cada vez más hacia el borde hasta terminar cayendo al piso.

También nos parece interesante mencionar un video denominado *Conde Ferreira* (2003), de Paulo Abreu, el cual mostraba una habitación con una ventana, en la que había un par de placares y una cajonera contra las paredes, en el centro de la pieza, con la ventana a sus espaldas, un joven con rastas vestido sólo con pantalones saltaba y se sacudía constantemente en el aire, sin llegar nunca a tocar el suelo. A medida que el video avanzaba la imagen filmada se iba alejando haciéndose cada vez más pequeña hasta desaparecer. Una música estridente al ritmo de los movimientos del joven sonaba de fondo durante el minuto y medio que duraba el video, que es en realidad una performance filmada que presenta unos saltos de capoeira que editados semejan un estado de exasperada levitación. Deja a la imaginación del espectador elaborar un significado de lo que se ve en el video, que bien podría asociarse a un estado de locura o exasperación.

Los ejemplos desarrollados son sólo una pequeña reseña de lo que podía verse en “Sublevaciones”, una muestra en la cual como dijimos muchas de las 290 piezas expuestas eran de carácter audiovisual.

## Muestras de cine expandido

### Clamor 2015, Andrés Denegri

La muestra fue presentada en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires en Agosto de 2015, un centro de exposiciones ubicado en la zona norte de la Ciudad, que se caracteriza por su innovación a la hora de presentar exposiciones y actividades culturales. Un lugar clave dentro del circuito del arte en la ciudad de Buenos Aires. *Clamor* era una instalación de Andrés Denegri, un realizador independiente de cine, video y TV, interesado en la experimentación visual y narrativa. La instalación, de considerables dimensiones, estaba conformada por tres obras: *Éramos esperados* (2012), *Éramos esperados* (16mm) (2013) y *Éramos esperados* (35mm) (2015) cada una de las cuales consistía en dos películas proyectándose constantemente: una de las primeras de la historia del cine filmada por Lumière y una de las primeras realizadas en nuestro país, del argentino Eugenio Py.

Al entrar a la sala vemos que está invadida por las máquinas, por proyectores de cine, montados en andamios, metros y metros de película, pantallas que interceptan imágenes de las cintas que se mezclan y entrecruzan. Todo está interceptado por todo. Cada cosa u objeto es soporte, es contenido, a la par que

interviene el resto de los soportes y contenidos generando una multiplicidad de posibles enfoques según el ángulo desde donde cada público haga foco en las partes. Las cintas de película se ven delante de la propia imagen que proyectan esas mismas cintas, por ejemplo (Rizzo, 2015).

Las tres obras que integraban *Clamor* consistían en dos proyectores de cine enfrentados que emitían cada uno las mismas imágenes que eran capturadas por una pantalla que se encontraba entre ellos. Una de las proyecciones mostraba el corto *Obreros saliendo de la fábrica* (1895), de Louis Lumière; una de las primeras películas filmadas en la historia del cine, un documental en el que vemos a unos obreros saliendo de su trabajo. La otra proyección exhibía *La bandera argentina*, (1897) de Eugenio Py, la primera filmación realizada en nuestro país (Argentina) que consiste en la imagen de una bandera flameando. Las únicas diferencias entre las tres obras que conformaban la videoinstalación era el soporte cinematográfico de los films proyectados, así como también los proyectores correspondientes, las estructuras con las que se sostenían estos proyectores y sus tamaños.

La obra propiciaba la participación del espectador, ya que para que se accionara el mecanismo de reproducción de imágenes, este debía meterse dentro de la estructura y caminar entre los equipos que proyectaban las imágenes, porque los proyectores contaban con sensores que accionaban la maquinaria al moverse el visitante, razón por la cual el espectador debía implicarse en la obra y no solamente contemplarla. De esta manera *Clamor* cumple con una de las características más distintivas del cine expandido, que es que el espectador no sea pasivo, sino que sea interpelado por la obra. La denominación de las obras *Éramos esperados* podría asociarse a este hecho de la necesidad activa del espectador para que la obra funcione, ya que sin espectador la maquinaria que permite que las proyecciones comiencen no funciona, por lo tanto no hay obra.

Cada obra hace eso, invita al espectador a participar, a involucrarse y a comprender. Porque cada obra a la vez es un recurso pedagógico, que enseña tanto a nivel técnico como artístico, para comprender a la vez: la producción de una obra de arte, la producción audiovisual y el funcionamiento del cine. De un cine que ya no es, de ese cine que puede también ser pieza de museo si no funciona, si no es verbo en movimiento (Vázquez, 2015).

### **Operación Fracaso y el Sonido Recobrado 2015, de Albertina Carri**

Esta muestra fue la primera experiencia expositiva de Albertina Carri, una de las directoras más representativas del cine argentino contemporáneo y fue exhibida en el Parque de la Memoria, un espacio público ubicado frente al Río de la Plata en la Ciudad de Buenos Aires, que fue construido para recordar a las víctimas del golpe militar que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983. El Parque fue inaugurado en el año 2001. La instalación audiovisual de Carri, compuesta por cuatro obras, fue montada en la sala PAYS que está dentro del Parque, un espacio de gran magnitud, donde se realizan exposiciones de artes visuales, seminarios, conferencias, talleres, etc. que apuntan a reflexionar sobre el terrorismo de Estado y sus implicancias en nuestra sociedad.

La muestra de Albertina Carri se presentó entre los meses de Septiembre y Noviembre de 2015. En el camino que llevaba al acceso a la sala se encuentra el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, en cuyas paredes están escritos los nombres de miles de víctimas desaparecidas y asesinadas durante la última dictadura militar argentina. En el catálogo de la muestra la artista se pregunta si es posible vivir sin recordar, a lo cual ella misma responde:

Los ríos de la memoria no siempre son caudalosos, pero aunque corra una pequeña línea de agua por su lecho, ella es tan obstinada, que modificará la tierra por la que pasa, aunque tan solo sea por el paso del tiempo mismo. Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando (Carri, 2015).

*Operación fracaso y el sonido recobrado* estaba conformada por cuatro espacios en los que podían verse diferentes instalaciones visuales y sonoras: *Allegro y A piacere*, *El punto impropio*, *Cine puro* y *La investigación del cuatrismo*, que ocupaban distintos sectores de la sala.

- *Cine puro*: dentro de una especie de cueva gigante hecha de rollos de celuloide, se proyectaban imágenes de un rollo de película que había quedado olvidado en un galpón, lo que podía verse eran manchas, rastros de lo que originalmente fue filmado y que el paso del tiempo ha ido borrando.
- *Investigación de cuatrismo*: consistía en una video instalación a través de la cual se relataba la investigación de la artista sobre una película desaparecida basada en un ensayo titulado *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), escrito por su padre Roberto Carri, y filmada por el cineasta Pablo Szir, antes de su desaparición forzada. La video instalación constaba de cinco pantallas en donde se proyectaban imágenes cinematográficas envejecidas como por ejemplo fragmentos blanco y negro de películas de los años 40 casi veladas y noticieros con lluvia de los años setenta que contaban las operaciones de la guerrilla.
- *A piacere y Allegro* eran dos instalaciones sonoras, que compartían un mismo espacio, detrás de estas, en la pared del fondo de la sala estaba escrita en letras gigantes la palabra “presente”. En *A piacere*, el espectador debía encender unos viejos proyectores que producían ciertos sonidos que Albertina Carri asociaba con lo que se vivencia dentro del vientre materno. *Allegro* constaba de máquinas de proyectar sin películas, de forma que el espectador escuchara el sonido del cine, sin la presencia de cinta. Aunque estas obras no pueden incluirse dentro de lo que denominamos cine expandido, porque no proyectaban imágenes, consideramos necesario mencionarlas por el hecho de que los proyectores que componen la instalación remiten a la esencia misma del cine.
- 
- *Punto impropio*: era una video instalación en la cual se podían escuchar, en la voz de Albertina Carri, fragmentos de las cartas que su madre le enviara a ella y sus hermanas estando detenida. En una sala casi a oscuras veíamos proyectadas una serie de imágenes

en loop, figuras de distintos colores y formas que se repiten una y otra vez, y en el piso la proyección de una imagen en la que estaba escrito el nombre Ana María, que es como se llamaba la madre de Albertina Carri, entre medio de los dos nombres, había una imagen circular en tonos blancos y azules que eran las cartas filmadas a través de un microscopio, una especie de textura conformada por tinta y papel. Las cartas hablaban de la vida cotidiana de Albertina y sus hermanas en el momento en que su madre estaba cautiva, en ellas le preguntaba a sus hijas respecto de situaciones que vivían a diario y les daba consejos sobre cómo proseguir con sus vidas.

Carri vuelve sobre temas ya trabajados en obras anteriores, relacionados con la desaparición de sus padres durante la última Dictadura militar Argentina. Ficción y realidad se entrecruzan para reconstruir la memoria sobre los desaparecidos. La muestra era una suerte de autobiografía de la artista, en la que recordaba a sus padres, a la vez que volvía a hacer presente un período trágico del pasado de nuestro país.

Para armar las instalaciones la artista recopiló documentos, cartas, publicaciones, fragmentos filmicos, guiones, etc. que permiten recuperar la memoria de ese momento tan traumático que fue la Dictadura de 1976 en Argentina y que a Carri le tocó vivir muy de cerca. La obra hablaba de su historia personal pero remitía también a nuestra historia como argentinos.

## Reflexiones finales

A partir de lo desarrollado creemos que es posible hablar del cine expandido como una modalidad artística, que habiendo surgido como algo experimental y marginal en los años sesenta, en la actualidad ha sido incorporada de manera casi excluyente en las exhibiciones artísticas que se presentan en Museos y espacios dedicados a muestras Culturales. Como hemos podido apreciar en los ejemplos descriptos, los curadores hoy eligen este tipo de obras realizadas en formato audiovisual para incluirlas en exhibiciones en las que también pueden verse expresiones artísticas de todo tipo: pintura, fotografía, escultura, performance, etc., eligiéndolas siempre en relación con la temática que guía la exposición, sin importar si se trata de un recorrido por la producción artística de un autor, como puede ser una muestra sobre un pintor, un fotógrafo, o un escritor específico, por ejemplo, o de una exhibición que plantea dar cuenta de un tema determinado, como era el movimiento como creación en el caso del trabajo diseñado por Rodrigo Alonso o de aquello que nos mueve a sublevarnos, en el ensayo en imágenes de Didi Huberman. Asimismo hemos visto como incluso el cine expandido ha terminado por conformar muestras artísticas en sí mismas como es el caso de las obras de Andrés Denegri y Albertina Carri, que no formaban parte de una muestra más amplia en la que se presentaban obras realizadas en otro formato, sino que eran exhibiciones de obras realizadas en formato audiovisual cuyas características: multiplicidad de pantallas, proyecciones simultáneas, participación activa del espectador, no linealidad del relato fílmico, proyecciones en pantallas de gran formato o paredes, etc. son algunas de las que predominan en lo que Gene Youngblood en su libro del año 1970 denominó cine expandido, un nuevo cine que se aleja del formato clásico y sale del espacio de la sala oscura para expandir sus fronteras más allá e involucrar al es-

pectador de manera activa en la obra, sacándolo de su pasividad, proponiéndole pensar y otorgarle un significado a las imágenes que tiene frente a él.

## Bibliografía

### Libros

Youngblood, G. (2013). *El cine expandido*. Buenos Aires, Edunref.

### Publicaciones en línea

Alonso, R. (14 de Febrero de 2017). *Con una marcada tendencia a la acción*. Buenos Aires. Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/20048-con-una-marcada-tendencia-a-la-accion>

Alonso, R. (2005). *Arte y tecnología en Argentina: los primeros años*. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/primeros\\_anios.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/primeros_anios.php)

Atilio, P. (2 de Marzo de 2017). *Nueve maneras de ser público y artista*. Buenos Aires. Revista Ñ. Disponible en: [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/maneras-publico-artista\\_0\\_SJPVJMU9x.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/maneras-publico-artista_0_SJPVJMU9x.html)

Carri, A. (2015). *Operación fracaso y el sonido recobrado*. Catálogo de la muestra. Buenos Aires. Parque Nacional de la memoria. Disponible en: [https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo\\_albertinacarri\\_final\\_simpl](https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl)

Librera, J. (20/06/2017). *Sublevaciones de Didi Huberman en argentina*. Disponible en: <https://juanpablolibrera.com/2017/06/20/sublevaciones-de-didi-huberman-en-argentina/>

Los Inrockuptibles (17 de Noviembre de 2015) *Muestras: "Operación fracaso y el sonido recobrado", de Albertina Carri*, Buenos Aires. Disponible en: <https://losinrocks.com/muestras-operaci%C3%B3n-fracaso-y-el-sonido-recobrado-de-albertina-carri-1819d91317ee>

Oybin, M. (13 de Febrero de 2017). *Arte en movimiento en el CCK*. La Nación. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1983874-en-verano-performance-de-todos-y-para-todos-en-el-cck>

Plante, I. (2015). *La Menesunda según Marta Minujín*. Disponible en: <https://www.unsam.edu.ar/ojs/index.php/tarea/article/download/158/149>

Rizzo, N. (2015). *El 'Clamor' de los que 'Eramos Esperados', entrevista a Andrés Denegri* Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/El-Clamor-de-los-que-Eramos-Esperados-entrevista-a-Andres-Denegri>

Vázquez, M. (10 de Noviembre de 2015). *La voz pasiva de las máquinas de imágenes. Reseña sobre la obra de Andrés Denegri: Clamor*. Buenos Aires, Revista Lindes. Disponible en: [http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10\\_ins\\_VAZQUEZ.pdf](http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10_ins_VAZQUEZ.pdf)

### Videos

Abreu, P. (2003). *Conde Ferreyra*. Disponible en: <https://vimeo.com/pauloabreu> > paulo abreu > Videos.

Assef, A. (2010). *Constelaciones*. Disponible en: <https://www.anankeasseff.com/constelaciones>.

Cattelain, C. (2009). *46*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=XVf\\_rM3FvIo](https://www.youtube.com/watch?v=XVf_rM3FvIo)

Golder, G. (2012). *Conversation piece*. Disponible en: <https://vimeo.com/GabrielaGolder> > Gabriela Golder > Videos.

Goldstein, J. (1972). *Un vaso de leche*. Disponible en: [https://vimeo.com › Voir & Dire › Videos](https://vimeo.com/Voir & Dire Videos) (Extracto).

---

**Abstract:** In recent decades the presence of expanded cinema works, or what was originally known as video art, is not any longer an exception in the art exhibitions in museums, art galleries and exhibition spaces. Today in the art exhibitions, either about a specific author or a theme chosen by a curator or the institution that hired him, the inclusion of works of expanded cinema has become almost mandatory, and even in many cases there are exhibitions armed exclusively from the utilization of the audiovisual. On the following pages we will develop four examples of this type of exhibition that took place in Buenos Aires, Argentina, between 2015 and 2017.

**Keywords:** Expanded cinema - Museum - Exhibition - Electronic Image.

**Resumo:** Nas últimas décadas, a presença de obras cinematográficas ampliadas, ou o que era originalmente conhecido como videoarte, deixou de ser uma exceção nas exposições e exposições de arte montadas em museus, galerias de arte e espaços dedicados à exibição de produções culturais. Atualmente em exposições artísticas, seja sobre um autor específico ou um tema escolhido por um curador ou a instituição que o contrata, a inclusão de obras de cinema expandido tornou-se quase obrigatória, e mesmo em muitos casos há amostras armadas exclusivamente do uso do recurso audiovisual para transmitir a mensagem que o curador ou o artista deseja transmitir ao público. Nas páginas seguintes, desenvolveremos quatro exemplos deste tipo de exposições que aconteceram em Buenos Aires, Argentina, entre 2015 e 2017, que representam esse fenômeno cada vez mais comum que é a inclusão de material visual ou audiovisual no espaços dedicados a exposições artísticas, dois dos exemplos referem-se a exposições em que as produções cinematográficas expandidas fazem parte de um conjunto de obras de diferentes formatos, e as outras duas são amostras montadas exclusivamente com obras audiovisuais. Também levantaremos antecedentes que, dentro do campo cultural argentino, marcaram uma mudança na perspectiva de montar e curar amostras, incorporando imagens e telas eletrônicas. Desta forma, o cinema expandido faz jus ao seu nome, expandindo-se cada vez mais até se tornar uma presença essencial no campo das exposições artísticas e culturais.

**Palavras chave:** Cine expandido - Museos - Exhibición - Imagen electrónica.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

---

**Resumen:** El propósito del presente texto es analizar la innovación y la crítica social que realiza la serie británica Black Mirror, instalando la idea del mal uso que la sociedad contemporánea hace de las nuevas tecnologías. Además, se propondrá una lectura de cómo es la representación que hace esta serie de los desarrollos tecnológicos alrededor de la imagen (las redes sociales, la realidad virtual, entre otras).

**Palabras clave:** Black Mirror - representación - desarrollo tecnológico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 237]

---

(\*) Lic. en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM). Técnico Superior en Realización Cinematográfica (CIEVYC). Guionista, dramaturgo, director teatral y docente.

## 1. Introducción

“Las películas tienen el poder de capturar los sueños”.  
George Méliès

Una noche de tormenta. Una puerta de vidrio que se abre y (me) conduce al interior de un edificio que (nos) sirve de refugio. El hall repleto de hombres y mujeres sin rostro. Todos con cabellos color ceniza y vestidos con olor a naftalina. En la boletería, un ticket descolorido y de un valor ridículo que apenas se distingue. Una larga cola hasta un frío ascensor de metal. Y un viaje de diez pisos infinitos hasta el cielo. Un nuevo hall. Inmensos ventanales desde los que apenas pueden visualizarse los autos en la calle debido al diluvio. Y una puerta de madera que se abre. Un rostro sonriente. Una mano que se extiende hacia delante. Una alfombra cuyo rojo ha sido invadido por grandes manchones color petróleo. Una butaca de madera que se ilumina, en la que me siento y siento que algo se apodera de mí. Un frío que me corre por todo el cuerpo. Y un susurro en mi oído derecho: “Rosebud”. El instinto de relajar el cuerpo y dejarse llevar. En la oscuridad, continúo escuchando la lluvia. El agua vuelve a mojarme. Abro los ojos. Estoy en una calle de tierra de un pueblo que desconozco. Apenas puedo vislumbrar el edificio de madera a cien metros de donde estoy. Corro.

Ni la lluvia ni el barro me detienen. Corro y logro refugiarme. No estoy solo. Dos hombres conversan. Entonces, noto que todo a mi alrededor ha perdido el color. Alzo mi vista y leo *Rashô*. Un fogonazo que me engeuece. Y despierto.

Soy maestro. Y como maestro, intento llevar a mis estudiantes por el camino de la magia. Creo en la ilusión. Creo que el cine es ilusión. Y, cuando planifico cada cuatrimestre, recuerdo aquel día en que conocí el cine (el verdadero cine), de la mano de Akira Kurosawa. Era abril del 2002, mes en el que comenzaba mis estudios en un pequeño instituto en Constitución. Yo venía del interior. No tenía la menor idea de lo que era una película. En Coronel Pringles, mi ciudad natal, apenas teníamos una sala que subsistía proyectando algunos de los grandes tanques que llegaban desde la Capital. Pero cuando decidí mudarme a Buenos Aires, abrí mis ojos a los más de cien años de historia del cinematógrafo. Descubrí el cine de los grandes estudios, el espíritu joven del cine francés, el cine por instinto de los primeros directores argentinos y los ritos del cine oriental. Durante mi adolescencia, apenas había estado una veintena de veces en una sala de cine pero, cuando comencé mi camino hacia la adultez, el cine se apoderó de mi cuerpo y durante años fue mi gran compañero. En 2005, llegué a ver más de quinientas películas (ocho films en un mismo día, mi récord durante un festival). Estaba enamorado del celuloide. Estaba enamorado de esa pantalla que, en la oscuridad, en la intimidad de una sala de cine, me regalaba historias donde se hacían realidad todos mis más íntimos deseos. Y *Rashomon* fue la pérdida de mi virginidad cinematográfica, mi primer amante. Soñé con esa noche de lluvia torrencial varias veces en los últimos quince años. La última, una noche, hace un par de meses, inspirado por uno de mis capítulos favoritos de *Black Mirror*: “San Junípero”, del que hablaremos posiblemente más adelante.

No recuerdo la última vez que fui al cine este año. No se si pasaron semanas o meses. Por falta de tiempo, más bien por falta de estímulos, abandoné la sala de cine. Escribo estas palabras y me doy cuenta que mi alrededor hay una multiplicidad de dispositivos que están interviniendo en mi escritura. Múltiples pantallas que gobiernan mi mente alterando lo que debería ser un texto académico. No puedo escribir de otra manera. No se escribir de otra manera. Mis textos son *multitasking*. Ensayos sobre la vida postpostmoderna en los tiempos que corren líquidos hacia la eternidad.

El cine ha muerto. Veinticinco años se cumplieron del momento en el que Jean-Luc Godard expresó estas palabras. Hoy, casi un cuarto de siglo después, descubrimos cómo su pensamiento está más presente que nunca. Es que, es verdad, el cine, tal como lo concibieron los primitivos, tal como lo diseñaron los clásicos, ha llegado a su fin. Hoy, el cine (el cine comercial pero también gran parte del cine independiente) está subdesarrollado, sus creadores tienen muy poco sentido acerca de lo visual y sus consumidores, el público que asiste a las salas de cine, no poseen una educación visual que les permita ver más allá de la historia. Basta con recorrer la cartelera actual de los complejos de cine para verificar que la afirmación de Godard, lamentablemente, se ha hecho realidad.

Entonces, ¿hay futuro para el cine? Muchos afirman que es la revolución digital la que llegó para salvar la pantalla cinematográfica. El cine y la televisión *on demand*, las múltiples pantallas, la narrativa *transmedia*, las redes sociales, se expresan como la nueva forma de contar historias. Sin embargo, en la vereda opuesta, varios teóricos opinan exactamente lo

contrario: las innovaciones tecnológicas en comunicación nos han ido llevando, silenciosamente, hacia la incomunicación. Eso no es cine, juzgan los más críticos.

El giro visual está en marcha. Los medios de comunicación tradicionales están en vías de extinción y las nuevas tecnologías se apoderan rápida y silenciosamente de nuestra vida. En este contexto, la serie británica *Black Mirror* se presenta como una crítica social construida a partir de un relato innovador. Entonces, el presente texto, propondrá una lectura de cómo es la representación que hace esta serie de los desarrollos tecnológicos alrededor de la imagen. Una excusa para hablar del cine y la televisión. De su muerte y su, posible resurrección. El cine ha muerto, larga vida al cine.

## 2. Del cine, la *Generación App* y la narrativa transmedia

Despierto. Ni bien logro hacer foco en la realidad veo mis antebrazos. Un montón de botones de colores se traslucen bajo mi piel. Por instinto, apago lo que parece ser la alarma. Siento un cosquilleo en todo el cuerpo. Oigo una melodía que parece lejana pero que viene desde el interior de mi cuerpo. Un dibujo similar al de un tubo de teléfono no deja de vibrar en mi muñeca. Apenas lo rozo con la yema de mis dedos una voz se escucha dentro de mi cabeza. Abro los ojos y mi habitación, aquel cuarto que alguna vez había tenido infinidad de posters de películas, ahora es una gran pantalla, llena de pequeños y coloridos dibujos. No hay puerta. No hay ventanas. Sólo una pantalla que rodea mi realidad.

No es arriesgado afirmar que la generación actual de jóvenes está profundamente (por no decir totalmente) inmersa en los medios digitales. Los nacidos más allá de la década del 90, comúnmente llamados *Millennials* o nativos digitales, llevan su vida atada a un *smartphone*. Howard Gardner, el autor y psicólogo de la Universidad de Harvard que dio a conocer su idea de inteligencias múltiples en la década del 80, irrumpió con este conjunto de ideas sobre los jóvenes y la tecnología en su libro *La generación App*, una investigación de casi 10 años que llevó a cabo con Katie Davies, una autora que, justamente, pertenece a la generación Y.

Allí, ambos autores instalan una idea sugerente: la intimidad, la creatividad y la identidad de los jóvenes está atravesada por las aplicaciones de sus dispositivos. El uso cotidiano y casi intuitivo de los medios digitales ha modificado la forma de relacionarse, de informarse, de escribir y de hablar. Con el *smartphone* en el centro de sus vidas, el *multitasking* hace a su realidad de todos los días: desde ahí planifican su vida, responden sus dudas, hacen nuevas relaciones o alimentan las ya existentes, se entretienen. Dado que son una generación donde lo visual prima sobre lo textual, son hiperactivos allí donde existen las redes que más les atraen. El ámbito digital influye en su identidad: les permite editar su mejor versión y también relacionarse con otros desde ese lugar.

En su texto Gardner y Davis inauguran el concepto de *Generación App*. Una *app* o aplicación, es un programa informático que permite al usuario llevar a cabo una o varias acciones. Lo que antiguamente llamábamos programa o *software*, ahora lo denominamos aplicación, término que se hizo popular junto a los *smartphones* o teléfonos inteligentes.

Una aplicación puede ser limitada o amplia, sencilla o compleja; y tanto en un caso como en el otro, está perfectamente controlada por la persona u organización que la haya diseñado. Las aplicaciones dan acceso a música y a diarios, permiten jugar y hasta rezar, responden preguntas o formulan interrogantes nuevos. Lo más importante es que son rápidas, satisfacen una demanda y aparecen justo a tiempo. Podemos entenderlas como atajos que nos llevan directamente a donde queremos ir, sin necesidad de hacer búsquedas *online* o, si somos de la vieja escuela, en nuestra propia memoria (Gardner y Davies, 2014, p. 10).

¿Recuerdan a Toto, el travieso e inteligente niño de *Cinema Paradiso*, que descubre su amor por las películas e inicia su despertar sexual inspirado por las imágenes de un proyector? ¿Se imaginan una remake del clásico de Giuseppe Tornatore donde Salvatore sea hijo de la generación *millennial*? Algo se ha perdido para siempre. Y es ese amor romántico por el dispositivo analógico.

Entonces, ¿cómo reaccionan los nativos digitales frente al cine? La primera respuesta podría ser “los jóvenes de hoy no van al cine”. Sin embargo, con sólo analizar la cartelera cinematográfica actual, veremos que un gran porcentaje de las películas están pensadas para el público joven y son ellos los que, justamente, salvan al cine de su completo perecimiento. Lo que cambió es la forma en que el público se relaciona con la película, pasando de una comunicación unidireccional a una narrativa transmedia donde no es sólo la pantalla cinematográfica la que genera contenido para completar la historia de la película sino las múltiples pantallas que rodean a los espectadores de la *Generación App*.

La narrativa transmedia (en inglés *Transmedia storytelling*) es un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión.

Así, un nativo de la generación Y, accede a una película (o serie de televisión) luego de haber pre habitado el universo diegético (la historia, el contexto) de esa película en otras aplicaciones desarrolladas para tal fin. *The Matrix*, *Harry Potter*, *Star Wars*, *El señor de los Anillos*, *Pokemon*, *The Walking Dead* y *Black Mirror*, son algunos de los múltiples casos cinematográficos o televisivos donde se aplica y desarrolla la nueva narrativa transmedia. Incluso, en nuestro país, dos series (dedicadas a públicos completamente opuestos) probaron este tipo de discurso: *Aliados*, de la productora y creadora de contenidos para adolescentes Cris Morena, y la telenovela *Amar después de amar*, que proveía a los entusiastas espectadores una historia paralela desarrollada en un blog y una serie web llamada *La búsqueda de Laura*. Así, un joven, cuya vida se encuentra intervenida por un *smartphone* y sus aplicaciones, halla en la narrativa transmedia un discurso común que le permite tener una lectura no lineal de la película (o serie de televisión) que está viendo y una posición como espectador activa que lo alienta a elegir su propia aventura.

Desde el punto de vista de la producción, la narrativa transmedia requiere crear contenido que enganche al público utilizando diferentes técnicas que impregnen su vida cotidiana de esa franquicia. Para lograr ese enganche o *engagement* en el usuario, un relato transmedia desarrollará historias a través de diferentes formatos para liberar piezas únicas de contenido para cada canal. Es fundamental que estas piezas de contenido estén ligadas entre sí, que exista una verdadera sincronía narrativa entre ellas.

Para que el contenido transmedia sea efectivo, el espectador debe navegar entre las distintas plataformas, invirtiendo tiempo y esfuerzo (y, claro, dinero), para así lograr una experiencia más significativa. En el libro *Convergence culture*, Henry Jenkins califica a la narración transmedia como una nueva estética que surgió como consecuencia de la convergencia de medios. Lo considera el arte de crear mundos.

¿Recuerdan cuando en 2016 no entendíamos qué hacían los adolescentes caminando por las calles de Buenos Aires con sus *smartphones* en mano cazando criaturas en su realidad aumentada? Si bien *Pokemon Go*, el juego que permitía a los usuarios transformarse en verdaderos entrenadores de Pokemons, pasó rápidamente de moda, lo cierto es que las grandes productoras están en búsqueda de desarrollar este tipo de contenidos multimedia que permitan a un *millennial* cursar alguna asignatura de magia y hechicería en Hogwarts, transitar por el *Upside Down* de *Stranger Things*, o transformarse en un verdadero Maestro Jedi.

En la vereda de enfrente a la supuesta realidad que habitan los *Millennials* (quien no escuchó alguna vez a un docente decir que sus estudiantes no leen o no escriben), un joven o una joven de la generación Y es una persona hiper activa en las redes y los medios digitales, generadores de contenido y lectores. Una historia se inicia en un cómic, luego se continúa en la pantalla grande (o en la pantalla chica), se desarrolla en paralelo en el videojuego y en los webisodios, en los contenidos generados por los usuarios y difundidos en Internet. Impulsados por los *influencers* (*booktubers*, jóvenes especialistas en narrativa que ofrecen a sus seguidores críticas audiovisuales de los libros que leen), los adolescentes se transformaron en los grandes consumidores de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, ganándole incluso a los docentes.

Qué lejos quedaron las grandes innovaciones de nuestra generación: los libros de *Elige tu propia aventura* o el *Tamagochi* que olvidábamos bañar y se transformaba en una incubadora de gérmenes digitales. Hoy todo es multitarea. Hoy todo es sistema.

La *Generación App*, y su narrativa transmedia, es la protagonista y el contexto en el que se escribe la serie que, de aquí en más, vamos a analizar. *Black Mirror* es una radiografía de la sociedad contemporánea, una crítica sobre el uso de las tecnologías y una premonición de lo que puede suceder con nosotros si no estamos atentos al mundo que nos rodea.

### 3. *Black Mirror*: la(s) fábula(s) de la vida moderna

*“Una dictadura perfecta tendría la apariencia de una democracia, pero sería básicamente una prisión sin muros en la que los presos ni siquiera soñarían con escapar. Sería esencialmente un sistema de esclavitud, en el que gracias al consumo y al entretenimiento, los esclavos amarían a su servidumbre”.*

Aldus Huxley, *Un mundo feliz*, 1932.

*Black Mirror* es una serie de televisión británica creada por Charlie Brooker y producida por Zeppotron para Endemol. En Latinoamérica puede verse a través de la plataforma *on demand* por excelencia: Netflix. Cuenta con tres temporadas y un total de trece epi-

sodios que refleja de una manera futurista la transformación que ha(n) desatado la(s) tecnología(s) en nuestra vida. Al ser un unitario, cada capítulo es una historia nueva. No hay un hilo conductor en las historias que debamos seguir en el siguiente episodio. Cada capítulo tiene un tono diferente, ocurre en un contexto diferente, incluso en una realidad diferente. Y aún así, se siente como si cada una de estos relatos podría estar ocurriendo en algún lugar del mundo o podría ocurrir(nos) en los próximos diez minutos si nos descuidamos o descuidamos las tecnologías que nos rodean.

Steve Jobs, el ingenioso creador detrás de Apple, solía hablar en sus discursos, acerca de cómo el hombre, acompañado por herramientas, tenía la capacidad de mejorar como especie. Esa fascinación por las nuevas tecnologías, las innovaciones que hicieran su vida (nuestra vida) mucho más fácil, mucho más cómoda e inteligente, se convirtió en el motor y la pasión de su vida. Y lo llevó a gestar una de las empresas de diseño y producción de equipos electrónicos y software más grandes e importantes del planeta. Charlie Brooker, creador de la serie *Black Mirror*, está en una vereda definitivamente opuesta.

No es la tecnología a lo que le teme el guionista británico, sino a la inacabable capacidad del *homo sapiens* para transformar algo maravilloso en un instrumento diabólico: desde el descubrimiento del fuego hasta la energía nuclear. *Black Mirror*, entonces, es la fábula definitiva. Una colección de cuentos para el nuevo milenio que desnuda sin piedad nuestras imperfecciones y nos señala con su dedo acusador, subrayando, en cada capítulo, la moraleja. Charlie Brooker, en artículo escrito para el periódico *The Guardian*, comparó a la tecnología con las drogas y sus efectos secundarios.

Está área –entre el placer y el malestar– es donde *Black Mirror* está establecida. El ‘espejo negro’ del título es lo que usted encontrará en cada pared, en cada escritorio, en la palma de cada mano: la pantalla fría y brillante de un televisor, un monitor, un teléfono inteligente (Brooker, 2011).

“La tecnología no hace escalofriante al futuro de *Black Mirror*, lo que lo hace terrorífico es la distancia con que la ciencia ficción nos permite observar las desgracias de nuestra sociedad presente” explica Rodrigo Illarraga, historiador y doctorando en filosofía del Conicet, en entrevista con la Agencia Telam (Avolio, 2016).

A diferencia de las obras de ciencia ficción del siglo pasado que ubicaban a los autos voladores y los robots en un futuro muy muy lejano, el contexto en el que transcurre *Black Mirror* se parece más a una realidad paralela, a una realidad que, tranquilamente, podría estar ocurriendo en algún lado del planeta. En el mundo de *Black Mirror* los autos no vuelan, las pizzas no crecen solas en el horno y la ropa hay que continuar secándola en el lavarropas. Sin embargo, existen otras tecnologías, algunas de ellas casi invisibles, que alteran la vida de los protagonistas, muchas veces llevándolos a la soledad o a un mundo no tan feliz.

Así, si bien la obra de Brooker no es la primera en considerar a la especie humana poco merecedora de las herramientas que el propio hombre ha creado, ubica el relato en un lugar diferente, remarcando esa vocación aleccionadora y de señal de advertencia siempre presente en la ciencia ficción distópica, amplificándola de manera exponencial.

La distopía es la representación imaginaria de una sociedad futura con características negativas que son las causantes de alienación moral. Consensualmente, se tiene a las obras:

*Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury como la trilogía fundacional del género distópico.

Lo significativo y a la vez contradictorio de *Black Mirror* es la plataforma desde la que decide llegar al mundo. Su creador podría haber optado por un recurso mucho más romántico, una serie de cintas en formato analógico que sólo pudieran verse en festivales de cine, casi como una acción revolucionaria. Sin embargo, Brooker elige la forma de discurso contemporáneo por excelencia: el *streaming*.

El *streaming* es la distribución digital de contenido multimedia a través de una red de computadoras, de manera que el usuario utiliza el producto a la vez que lo descarga. La palabra *retransmisión* se refiere a una corriente continua que fluye sin interrupción, donde la experiencia del usuario es inmediata (no necesita descargar por completo el archivo para poder acceder al contenido).

Si bien existen varias plataformas de *streaming*, *Netflix* es, sin dudas, la gran ganadora ya que tiene más de 100 millones de suscriptores en todo el mundo. *Netflix*, además de su servicio de retransmisión, se convirtió en 2011 en productora de su propio contenido, generando telefilms y series en varios de sus países sedes, entre ellos, Argentina. En 2015, *Netflix* compró los derechos de las primeras dos temporadas de *Black Mirror* y le propuso a su creador realizar los siguientes capítulos, transformando en coproductores de la saga. ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre las fábulas contemporáneas que propone la serie británica con otras obras de ciencia ficción? En la delgada línea que separa la realidad de la ficción. En la advertencia que dice que, parafraseando la canción de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, el futuro llegó hace rato.

A pesar que la serie implique una visión futurista, se pueden establecer ciertas analogías entre los episodios y lo que ocurre en nuestra sociedad actual en términos de, por ejemplo, las consecuencias de la viralización de videos, las tecnologías de almacenamiento, la influencia de las redes sociales en nuestra vida, en nuestro autoestima y reconocimiento social, el control absoluto sobre alguien por tener información privada al ser adquirida por medio de información que hacemos pública por diversos medios, y todas aquellas innovaciones tecnológicas que nosotros vemos como elementos que nos facilitan las tareas, programas de entretenimiento que nos ayudan a olvidar lo que es real y nos sumergen en un mundo ideal.

En este sentido, lo que aparece en forma transversal en varios capítulos es la concepción de la “espectacularización de la vida”, que lleva al debate implícito sobre si es más importante la experiencia o la necesidad de registrarla. Poco a poco, las tecnologías se fueron convirtiendo en elementos necesarios o indispensables y nos fueron sumergiendo en sus prácticas hasta el punto de no reconocer la realidad anterior donde no se utilizaba.

En el episodio 8, de la décimo cuarta temporada de *Grey's Anatomy*, la serie creada por Shonda Rhimes, un *hacker* piratea el sistema informático del Grey Sloan Memorial (el hospital donde transcurre la acción dramática). Sin el uso de los avances tecnológicos a los que los médicos se han acostumbrado, deben confiar en sus instintos para tratar a sus pacientes. En ese contexto, Richard Weber, un cirujano de otra generación, les enseña a sus colegas más jóvenes a trabajar como lo hacían en, textual, la “Edad de Piedra”.

En *Black Mirror* no hay Edad de Piedra. No hay posibilidad de dar marcha atrás. Todo ya está en funcionamiento. Los ‘*what if*’ que tan bien maneja Charlie Brooker son el de-

tonante para hablar de lo horrible que somos los seres humanos. Las nuevas tecnologías que aparecen en *Black Mirror* son circunstanciales. En esta distopía no-tan-distópica lo importante son las personas, sus hábitos, sus responsabilidades y sus decisiones. Con naturalidad, cada capítulo de *Black Mirror* crea un entorno en el que la tecnología no es la protagonista sino el contexto. *Black Mirror* no odia la tecnología. Los villanos de esta fábula contemporánea somos nosotros, los seres humanos.

#### 4. A través del espejo y lo que *Black Mirror* encontró ahí

“¿Qué forma de proverbio prefieres: mejor tarde que nunca, o mejor nunca que tarde”.  
Lewis Carroll, Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas, 1865.

Como mencionamos anteriormente, *Black Mirror* estrenó, en sus primeras temporadas, un total de trece capítulos (dos temporadas de tres episodios, una tercera de seis, y un especial navideño). A continuación, analizaremos los que creemos capítulos esenciales para descubrir qué hay detrás del espejo negro y entender, quizás, la forma en que podemos librarnos de esto.

##### **The National Anthem**

“El himno nacional” fue la carta de presentación de *Black Mirror*, el primer episodio que salió al aire. En este relato, la princesa británica Susannah es secuestrada, y la única condición que pone su raptor para liberarla, es la retransmisión en directo del acto sexual entre el Primer Ministro y un cerdo.

Cuando los medios de comunicación tradicionales están influenciados por el poder de turno, las redes sociales se transforman en potenciales canales de comunicación para las “otras voces”, las “otras verdades”. Entonces, lo que ocurre en este capítulo de *Black Mirror* es una revolución post-postmoderna que ni el mismísimo *Anonymous* se hubiera atrevido a llevar adelante.

La presión mediática, instantánea y en tiempo real, hacen que la situación se vaya rápidamente de las manos. Y a la realeza no le queda otra que aceptar el reto. Sin embargo, el acento no está puesto sobre el acto revolucionario en sí, sino en la crítica que Charlie Brooker (autor de *Black Mirror*) hace de la sociedad.

En el final del capítulo, descubrimos cómo la princesa es liberada minutos antes que todo ocurra. Lamentablemente, el mundo entero está viendo la transmisión en vivo, con sus ojos pegados en la(s) pantalla(s) y la princesa camina por las calles vacías de Londres sin que nadie lo note.

*Black Mirror*, en su segunda temporada, volverá a tratar el tema de la política y las redes sociales proponiendo en *The Waldo Moment* un dibujo animado, un personaje de ficción, que logra ganar las elecciones (un par de años antes que suceda la llegada –real- de Donald Trump a la Casa Blanca).

### 15 Million Merits

Este capítulo sucede en un realidad alternativa. En una sociedad donde el proletariado cumple su lamentable rutina sin ver la luz del sol. Como en una *Metrópolis* del nuevo milenio, los hombres y mujeres que habitan este mundo de *Black Mirror* tienen el deber de andar en bicicletas fijas para generar la energía necesaria para que el planeta (al menos su planeta) no se apague.

A cambio de esta tarea, reciben méritos (¿dinero digital?) que utilizan para hacer su días “más bellos”. Con estos puntos, pueden comprar pasta dental, alimentos “más sanos” o bien pueden personalizar sus avatares digitales (casi como si se hubiera hecho realidad el videojuego de simulación social y estrategia *The Sims*).

Se trata de una sociedad hiper mediatizada donde todo, absolutamente todo, es una pantalla y la sensación de agobio es constante (tanto en los protagonistas como en los espectadores de este capítulo). Es un claro juego de espejos donde el público de *Black Mirror* contempla su propia realidad representada por un mundo –no tan lejano– de ficción.

En esa misma pantalla, habita su única esperanza: para salir de la situación de esclavitud a los trabajadores se les permite participar en un programa de televisión al estilo *The X-Factor*, un gran show de talentos en el que se les permite demostrar que cuentan con una habilidad especial por la que merecen ser eximidos de volver a la bicicleta. El único inconveniente es que el *golden ticket* que les otorga el pase a los *castings* del programa vale esos quince millones de méritos del título.

La eterna promesa de la realidad virtual donde un “yo virtual” vale más que un “yo real” y en donde no existe escapatoria, posibilidad real de liberación. Porque el talentoso también seguirá pedaleando –aunque en otro tipo de bicicleta– para que la cadena de producción no se rompa. Se ofrece una ilusión de libertad, más no la libertad en sí misma.

En el último plano del capítulo, el protagonista logra alcanzar el “éxito” y lo vemos en una nueva habitación, más amplia que la que habitaba al comienzo del relato. Está mirando por lo que parece ser una ventana, hacia el exterior, donde una amplia selva verde inunda el paisaje. Pero, nuevamente, nos preguntamos: ¿acaso esa ventana será real o será una nueva pantalla?

¿Cuánto tiempo falta para que habitemos una realidad como la que plantea este capítulo de *Black Mirror*? Un mundo del futuro pero un futuro muy presente.

### Nosedive

*Nosedive* eleva la apuesta, presentando un nuevo futuro posible en donde las redes sociales han permeado en todos y cada uno de los aspectos de la vida. En este mundo moderno todos son calificados por sus publicaciones y su forma de interactuar con la gente. Gracias a un implante visual, cada habitante de *Nosedive* puede ver la calificación de quienes los rodean (y elegir si interactuar, o no, con ellos). En esta sociedad, los que tienen mayor puntuación están en la cima de la pirámide social, son admirados y envidiados, y por el contrario, aquellos con peores puntuaciones son renegados, los desprecian, desconfían de ellos como si se tratara de delincuentes, son la escoria de las sociedad.

Además, estas calificaciones no sólo influyen en la manera en que otras personas los perciben, también determina los lugares donde pueden vivir, sus sitios de trabajo, si se les

permite o no hacer un viaje, el tipo de auto que pueden manejar... Todo en la vida de los habitantes de *Nosedive* gira en torno a su clasificación.

Thomas Hobbes, uno de los filósofos más importantes del siglo XVII, describe, en su libro *Leviathan*, la razón del surgimiento del Estado. Según Hobbes, la humanidad decide construir el Estado para huir del constante caos del “estado de naturaleza”, ese mundo en donde cada individuo se valía por sí mismo. El Estado, entonces, nació como un órgano regulador para mantener el orden, brindar protección y hacer cumplir las leyes imprescindibles para el desarrollo pacífico de la sociedad.

En *Nosedive*, todos los humanos actúan como animales amaestrados. Son obligados a mantener una falsa cortesía para evitar ser mal calificados. Participan voluntariamente en sus propios procesos de opresión. Modelan sus vidas alrededor de una estructura artificial que se encarga de determinar el valor de cada humano a través de sus actos superficiales. Es allí, donde aparece la crítica. De repente, Lacie, la protagonista, a través de una serie de hechos nada fortuitos, comienza a perder puntaje. Y ya no hay marcha atrás. La sociedad la empuja a convertirse en una paria más. Lacie, que estuvo a punto de obtener un puntaje perfecto, que toda su vida la dedicó a llegar a las cinco estrellas, ahora relegada a un puntaje en negativo, descubre que fuera de la caverna está la verdadera luz. Al final del episodio, a pesar de ser prisionera, Lacie insulta al hombre de la celda de enfrente. Él hace lo mismo. Ambos, libres de la influencia social, encuentran ese momento donde pueden actuar como quieran, donde pueden revelar su verdadero ser.

Como todo en *Black Mirror* es un espejo constante, para completar la paradoja y subrayar la moraleja, el equipo de comunicación de Netflix creó una aplicación donde los espectadores –de nuestro humano, real y presente planeta– podían analizar sus interacción en las redes sociales (*Facebook*, *Instagram* y *Twitter*) y obtener el puntaje que poseerían si vivieran en *Nosedive*. Un claro ejemplo de cómo actúa la narrativa transmedia explicada anteriormente.

### San Junípero

La historia de este capítulo inicia en San Junípero, en el año 1987. San Junípero es una pequeña y agradable ciudad costera de California a la que llega Yorkie, una tímida joven que se enamora del lugar y de una de sus habitantes, Kelly, una linda y extrovertida chica afroamericana. Pero esta historia de amor está atravesada por el prejuicio y las chicas no vuelven a verse. En algún momento de la trama, Yorkie vuelve preguntando por Kelly y le dicen que la busque “en otra época”.

Entonces, el argumento comienza a complejizarse. Y Yorkie viaja por el tiempo buscando a Kelly para reconquistarla (el trabajo de la dirección de arte y el diseño sonoro de este capítulo de *Black Mirror* son impecables). Finalmente, en el 2002 se reencuentran y la verdad sale a la luz. Kelly le confiesa que, en “la vida real”, su cuerpo está agonizando.

Como si se tratara de una muñeca rusa, el relato finalmente descubre el mundo real: es el año 2040 y San Junípero es una ciudad de fantasía, una realidad simulada en la que viven las consciencias de las personas ya fallecidas o que están en sus últimos días de vida. Allí pasa sus días Yorkie, quien había quedado parapléjica tras un accidente sucedido 40 años atrás, al huir en coche muy afectada tras ser rechazada por sus padres debido a su sexualidad.

Finalmente, Kelly y Yorkie, deciden juntas “trasladarse” a San Junípero para siempre. En San Junípero hay esperanza. En San Junípero hay un final feliz. Sus protagonistas tienen la opción de encontrar la felicidad en el simulacro, lo que podría suponer el primer *happy ending* legítimo de *Black Mirror*... si no fuera por la abrasiva y perturbadora última secuencia: un montaje paralelo entre el regreso de las chicas a San Junípero y la instalación de dos nuevos enlaces en un gigantesco servidor de la empresa de sistemas TCKR, al ritmo de “Heaven Is a Place on Earth”, gran *hit* de los 80, interpretado por Belinda Carlisle. Queda la duda queda planteada: ¿será que Yorkie se queda con su propia versión de Kelly, algo así como un “fantasma” o un código hecho para que la protagonista tenga su propia versión del paraíso? Al menos en la ficción, las chicas bailan, sonrientes, y guapas, para siempre.

## 5. El horror de los espejos. Conclusiones

“Hoy, al cabo de tantos y perplejos  
años de errar bajo la varia luna,  
me pregunto qué azar de la fortuna  
hizo que yo temiera los espejos.  
(...)”

Nos acecha el cristal...”  
Los espejos, Jorge Luis Borges.

El espejo es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal. Funcionan como espejo el agua, cualquier superficie bruñida, la mirada, el sueño, el pensamiento, el lenguaje, la literatura, el cine y la televisión.

En la superficie del cristal el objeto es nuevamente presentado por la imagen que la reflexión devuelve. El reflejo es un modelo de lo real, cuya inmaterialidad lo dota de una irrealidad constitutiva. El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación es fiel sólo en apariencia pues ofrece una imagen idéntica pero invertida, mostrando una suerte de revés de la historia.

¿Será por eso que Borges le temía tanto a los espejos?

Están ahí, delante nuestro. Tiranos. Representando nuestra peor versión. Una copia exacta pero en negativo. Una especie de *Upside Down*, donde nosotros somos nuestro propio *Demogorgon*. Si Borges hubiera visto *Black Mirror* se haría un festín. O quizás moriría de miedo. Porque la serie británica camina, transcurre, justo en el borde filosófico del espejo, mostrándonos que esa oscura realidad, que el contexto de sus ficciones, de sus capítulos, nos rodea hace rato.

Como espectadores, ¿somos capaces de ver más allá de lo evidente? ¿Tenemos la capacidad de de-construir activamente el relato propuesto por Charlie Brooker? ¿O simplemente nos detenemos frente al espejo negro como si se tratara de un espejo ordinario, un espejo de todos los días, donde apenas maquillamos nuestra realidad para transcurrir en la rutina?

En este aspecto, la propuesta de *Black Mirror* es donde se muestra más inocente, ya que, producto de la cultura Millennial, producto de la cultura de consumo contemporánea, cae en su propia trampa.

El espectador de *Black Mirror* es un habitante más del universo diegético que propone la serie. Un espectador que agobiado por el mundo que lo rodea, se aísla en la soledad de sus dispositivos de entretenimiento, y religiosamente, se deja arrastrar hasta la pantalla negra de la que habla el título. San Junípero, entonces, es esa realidad de ficción, en donde como espectadores nos transformamos en las protagonistas que huyen de su triste realidad en busca de un paraíso de fantasía.

La narrativa transmedia, las multitareas, las redes sociales, entonces, se transforman en dispositivos por los cuales todos los habitantes de este planeta ya vivimos en un capítulo de *Black Mirror* hace tiempo. Y, como en un cuento de Cortázar, o en una poesía de Borges, será imposible salir de este eterno laberinto.

Noviembre de 2017. El cursor se detiene en el último carácter escrito. Y titila. Entonces, navega hasta el ícono de la manzana. ¿Desea guardar los últimos cambios? Acepto. La música del piano se detiene. Se cierran las últimas ventanas. Y la pantalla, poco a poco, va volviéndose negra. Entonces veo mi propio reflejo en el espejo negro. Poderosas ojeras producto de las últimas horas que pasé frente a la computadora. En el reflejo, también está la ventana. Y los rayos del sol del mediodía. Bostezo. Agarro las llaves. Y salgo. Porque afuera, en la calle, no hay espejos a los que temerles. Porque afuera, en la vida real, todavía hoy, puedo estar desconectado.

## Referencias Bibliográficas

- Avolio, M. (2016). *El lado oscuro de Black Mirror*. Agencia Télam. Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201608/159256-serie-black-mirror-netflix.html>
- Brooker, C. (2011). The Dark Side of Our Gadget Addiction. *The Guardian*. Disponible en <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>
- Gardner, H. y Davies, K. (2014). *La Generación App*. Barcelona: Paidós Comunicación.

## Bibliografía

- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Martínez-Lucena, J. y Barrycoea, J. (2017). *Black Mirror: Porvenir y tecnología*. Universitat Oberta de Catalunya.

---

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyse the innovation and the social criticism that make the British series *Black Mirror*, installing the idea of misuse that contemporary society make of new technologies. Moreover, the proposal is to analyse the representation that makes this serie of technological developments around the image (social networks, virtual reality, among others).

**Keywords:** Back Mirror - representation - technological development.

**Resumo:** O objetivo deste texto é analisar a inovação e a crítica social da série britânica *Black Mirror*, instalando a ideia de uso indevido da sociedade contemporânea faz de novas tecnologias. Além disso, uma leitura de como a representação que faz esta série de desenvolvimentos tecnológicos em torno da imagem será proposta (redes sociais, realidade virtual, entre outros).

**Palavras chave:** *Black Mirror* - representación - desarrollo tecnológico.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



# El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca

Valeria Stefanini \*

---

**Resumo:** Este texto reflexiona sobre dos obras de la artista argentina Liliana Maresca: *Espacio disponible* y *Maresca se ofrece todo destino*, tratando de establecer las líneas que unen las dos muestras, y observar cómo se complementan para alcanzar un objetivo que podemos rastrear en prácticamente todas sus obras: establecer un diálogo con el espectador e influir en su vida de alguna manera, generar una reflexión propia y hacer pensar al otro. Las dos obras elegidas serán pensadas desde marcos teóricos de la semiología y del análisis del discurso para poder abarcar la complejidad que ambas proponen en la indagación acerca del rol del artista en el medio local, del uso del cuerpo y su puesta en escena, y los vínculos que el artista mantiene con las instituciones y el mercado.

Basaremos este trabajo en la información obtenida en entrevistas, para poder dar cuenta de la palabra de la propia artista que quedó registrada y grabada por distintas personas en el transcurso de su carrera.

**Palabras claves:** Liliana Maresca - Arte contemporáneo - Semiología - Cuerpo - Análisis del discurso - Fotografía - Arte argentino.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 254]

---

(\*) Valeria Stefanini es licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Chile, con un posgrado en Gestión Cultural por la Universidad de Chile, actualmente está realizando la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural en la Universidad Nacional de San Martín. Sus áreas de interés e investigación son: temas que vinculan la ética y la fotografía, estudios sobre el uso del cuerpo en las artes plásticas y la fotografía, relaciones entre estudios de género y la representación del cuerpo y la fotografía de moda. Es docente de historia del arte y ética en distintas universidades y escuelas de arte, diseño y fotografía, coordina grupos de estudio sobre historia del arte. Forma parte desde 2016 del grupo de investigación sobre Arte y Fotografía contemporánea radicado en UADE. Integra el cuerpo docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

## ¿Y la obra? ¿Dónde está la obra?

El final del siglo XX ha hecho evidente que el problema del arte surge desde el principio, desde la reflexión sobre el propio objeto de estudio.

Desde el momento en que tratamos de pensar la obra y la situamos en un marco de referencia que la vincula con otras obras que sabemos que existen y sobre las que sí hay acuerdo en la historia del arte, enfrentamos un problema que es pensar la obra contemporánea con categorías de obras decimonónicas. Entonces la pregunta, ¿dónde está la obra? ¿cuál es esa obra?, se vuelve importante y significativa. Es probable que la manera de esclarecer esto sea entender que la respuesta gira en torno a la búsqueda de los marcos teóricos que nos van a permitir y facilitar pensar la obra.

En este trabajo se pretende realizar una indagación acerca de dos obras de la artista argentina Liliana Maresca. La primera: *Espacio Disponible* que fue montada en diciembre de 1992 en el Casal de Catalunya en vinculación y relación con una obra un poco posterior, *Maresca se entrega todo destino*, una serie de 14 fotografías realizadas un año después, en 1993 que fueron publicadas en la revista erótica El Libertino.

El corpus fue elegido entre toda la producción de la artista ya que son dos obras que pueden pensarse en relación y se complementan y que, cada una con sus propias estrategias, se refieren a temas en común. Las dos obras hablan acerca del rol de la artista en el arte contemporáneo en la década del 90 en Buenos Aires, un tema que sigue siendo vigente y significativo más de 20 años después.

En general la obra de Maresca predispone a una profunda reflexión teórica, es una obra que abre múltiples líneas de pensamiento acerca de temas tan complejos como la sexualidad, la libertad, la historia, la política, el arte y el/la artista, el mercado del arte y su exhibición, distribución y circulación, la desigualdad y la pobreza, la ciudad y la alienación entre muchos otros temas fundamentales que podríamos empezar a reconocer trabajados en gran parte de sus obras. En todas estas la artista pone el cuerpo para hacer propios los temas que le interesan, participa, se muestra, se exhibe, se presenta. La elección particular de estas dos obras responde a que permiten pensar acerca de la estrategia como procedimiento de la producción artística de Maresca. Son dos obras que elaboran un tema similar de dos maneras diferentes y ella misma las vincula y compara para pensar el resultado. Quizá podríamos llegar a pensar que si la obra *Espacio Disponible* hubiera generado la respuesta que la artista buscaba la otra obra *Maresca se entrega todo destino* no hubiera sido necesaria. La propia artista habló varias veces en relación a estas dos obras, en este caso Julio Sánchez recupera sus palabras,

Esa fue una muestra (refiriéndose a la obra *Espacio Disponible* en el Casal de Catalunya) para un grupo reducido de artistas plásticos y que no tenía nada de erótico, era puramente intelectual, casi nadie la entendió y hubo gente que me preguntaba dónde estaba la muestra. En cambio, en la muestra de El Libertino el erotismo funciona como comunicación básica, y por eso la gente se engancha con esta obra; en la primera muestra no me llamó nadie, pero en esta última tengo un promedio de cinco llamadas telefónicas diarias.

Desde esta hipótesis el análisis se construirá enlazando estas dos obras que nos permitirán comprender un punto de vista sólido y profundo acerca del rol de la artista, especialmente de la artista mujer, inmersa en la sociedad contemporánea y en el mercado del arte.

Hemos trabajado la obra de Maresca en investigaciones anteriores, atraídas por el modo en que la artista se presenta como protagonista de cada una de ellas y el uso de su cuerpo como elemento principal a la hora de trabajar la imagen. La artista está presente, siempre presente en cada una de sus obras y desde ahí es que la pensamos en los anteriores trabajos. Su obra fue pensada como performance y como autorretrato y desde esas dos estrategias de análisis la obra se abrió rica en sentidos y de algún modo la obra dialogó. Curiosamente en los análisis, críticas y estudios sobre las obras de Maresca el verbo hablar aparece siempre, Liliana Maresca dice, habla, enuncia desde el pasado cosas que nos siguen interesando o preocupando en el presente y es desde la repetición de este abordaje desde donde surge la inicial curiosidad que dará origen a este texto.

El objetivo que nos mueve en este momento es pensar las estrategias discursivas que desarrolla Maresca especialmente en estas dos obras elegidas como corpus y pensar las obras como discursos tomando en cuenta marcos teóricos de la semiología y del análisis del discurso.

En el Catálogo de la artista, realizado por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el año 2016, Victoria Noorthoorn ya desde la introducción dice lo siguiente:

...Maresca se interesó por el discurso, la elocuencia y la situación de enunciación. Era tan importante la obra como la situación social y discursiva del artista comunicando un estado del mundo y una visión a futuro. Su conciencia sobre el lugar del artista en la sociedad dio a su figura una relevancia fundamental que impactó enormemente en su propia comunidad artística, que a mediados de los años 80 ensayaba formas de hablar, de decir y de crear tanto arte como comunidad (p. 31).

## Contar las obras

Liliana Maresca es una artista que toma relevancia en la escena local en el retorno a la democracia, un momento en el que en Buenos Aires los circuitos culturales crecen enforzados con la promesa de libertad de expresión y de acción artística.

Su corta carrera atravesada por la enfermedad y la temprana muerte, ocurrida en 1994 con tan solo 43 años de edad, va a tocar los temas más importantes y angustiantes para su generación y que no han perdido relevancia en la actualidad. Su obra es profundamente política y establece un punto de vista acerca del cuerpo individual y social inscripto en la historia, el cuerpo atravesado por el género, por el sexo y el disfrute, el cuerpo que goza, duele y es bello, el cuerpo que es artista y es obra al mismo tiempo, el cuerpo que busca y desea ser libre en un momento en que la libertad era una esperanza que la sociedad argentina no sabía de qué manera concretar.

Liliana Maresca enferma y muere de SIDA en 1994, una enfermedad que signó la década del noventa y afectó los modos de relacionarse y los vínculos que empezaban a definirse en ese momento. Las ansias de libertad de toda una generación, que celebró los cambios políticos y sociales de 1983 con el retorno a la democracia, en los noventa se trastocan una vez más encontrando en la enfermedad un nuevo límite y una nueva restricción.

Maresca se plantea como una artista colectiva, en muchas de sus obras contó con la ayuda de fotógrafos que realizaron las fotos de sus performances, ya sea a modo de obra o de registro de carácter documental. Alejandro Kuropatwa, Marcos López o Adriana Miranda, son las figuras siempre presentes. Maresca impone un modo de trabajo que no es común en la escena local, la colaboración y el trabajo colectivo ya que prácticamente todas sus obras cuentan con el otro, lo requieren y lo necesitan para tomar forma y poder ser. Más allá del concepto romántico del artista solitario y atormentado, Maresca hace de la obra una fiesta con muchos invitados. Ella coordina, convoca, nuclea y da sentido en una obra en la que todos son necesarios.

Un claro ejemplo de esto es cuando junto con Ezequiel Furguele fundó el *Grupo Haga*. Javier Villa en el Catálogo de la artista deja que ella lo explique con sus propias palabras, “El Grupo Haga producía eventos, producía cosas fuera de contexto, fuera de lugar... Producir, producir, producir” (p. 50) de aquí surgieron varias obras en colaboración como por ejemplo *Una bufanda para la ciudad* de 1985, donde los dos artistas entrelazan telas diversas y construyen una especie de recorrido textil que emergía desde la galería Adriana Indik por las ventanas hacia la calle con el lema “ahora viene el frío y hay que cuidar la salud de la ciudad”, o la obra que transcurre en un lavadero, titulada *Lavarte* del mismo año. Todas estas estrategias buscaban sacar la obra de los museos, galerías e instituciones artísticas a la calle donde podían ser vistas por aquella gente que justamente no frecuentaba los espacios considerados tradicionalmente como espacios culturales. Los artistas que organizan *Lavarte* (Liliana Maresca, Ezequiel Furguele, Alejandro Dardik, Marcos López y Martín Kovensky) publican un texto cuando deben levantar la muestra en el que relevan su importancia, el texto menciona que “... esta experiencia ha permitido que actividades sociales y culturales que inexplicablemente continúan siendo presentadas en ambientes de élite confluyan hacia espacios no tradicionales”. La galería y el museo son entendidos como espacios cerrados y restringidos a pequeños grupos en donde se presentan obras que no se vinculan con el gran público masivo dado que este no accede, la gente común no es uno más de los invitados.

Es entonces que sacar la obra de esos lugares limitados y cerrados se vuelve una tarea fundamental. La artista sigue diciendo en el texto de Julio Sánchez,

Un entusiasmo maravilloso, porque por fin nos habíamos sacado de encima a la dictadura. Y entonces adónde íbamos, íbamos a conquistar el mundo [...] Le íbamos a devolver a la gente la confianza en el arte, que era maravilloso, que el arte podía cambiar el mundo (p. 15).

El arte es pensado para toda la gente ya que este genera una marca en la vida misma, no es creado para decorar el ambiente burgués, para embellecer o dar prestigio a espacios o personas, la labor del artista es incidir efectivamente en el mundo y en la sociedad por medio de la propia obra que crea. Con respecto a este punto ella misma menciona al hablar de su obra *Maresca se entrega todo destino* que,

...el arte metido en museos, años después de haberse generado no tiene validez, se convierte en un esqueleto y pierde el sentido que lo generó; si la obra

genera algo es solamente en su contemporaneidad, el hecho de que mi muestra esté en una revista tiene que ver con nuestro medio, con la Argentina y con dos tipos que dirigen la revista que son porteños y que están insertos en el mundo de la plástica.

En general esa obra que Maresca crea está atravesada por esta intensión política y social del arte que la vuelve un instrumento para pensar y para modificar la realidad. De ahí la utilización del propio cuerpo como recurso expresivo. Gran parte de su trabajo son acciones que realiza ella misma y a las que accedemos por medio de un registro fotográfico que esta concebido como parte medular e indisoluble de la obra, con fotos sacadas por fotógrafos amigos. La obra, la acción, la intención, el tiempo todo esto se funde para conformar una obra que en algunos casos desapareció ni bien fue sucediendo y de la que queda cierto recuerdo y algunos registros aislados.

La Kermese es quizá la obra colaborativa más importante de su trayectoria, en la que participan casi 200 artistas en distintas prácticas para la organización de una gran fiesta de carácter popular en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires ubicado en el barrio de Recoleta, un evento efímero y convocante que se transformó en un hito del arte argentino de los 80. El concepto de kermese remite a un evento de carácter barrial y popular en el que se realizan distintos juegos, bailes y actividades con el fin de recaudar dinero para financiar instituciones como clubes, colegios, etc., pero al realizar esta kermese en un barrio como el de Recoleta, que está ubicado en una de las zonas más elegantes de la ciudad, lo elitista y lo popular parecen juntarse por un momento en el desarrollo de la fiesta, los públicos y las actividades coinciden en un espacio de unión y celebración. La operación se invierte y en vez de sacar la obra a la calle para que interpele al espectador, lleva una obra popular a una institución artística para que dialogue con otro tipo de espectador. En los dos casos la obra sorprende a un público que no la espera o por lo menos no espera que se desarrolle de este modo.

Las dos obras que mueven esta investigación son Espacio disponible y Maresca se ofrece todo destino. En estas dos obras Maresca busca indagar acerca de la condición de la artista en el arte contemporáneo más especialmente trabaja alrededor de la problemática del mercado del arte y los condicionamientos que este impone al artista.

### **Espacio disponible**

Esta obra se propone como una instalación en la que la artista utiliza una pequeña habitación del Casal de Catalunya en la que cuelga tres carteles que por su diseño, texto y tipografía imitan los carteles que cuelgan las inmobiliarias en los inmuebles en venta o alquiler. Dos de los carteles colgaban de las paredes con los siguientes textos escritos en concretas letras negras sobre fondo blanco: DISPONIBLE 23-5457 y ESPACIO DISPONIBLE, el tercer cartel se ubicaba en el suelo en el medio de la sala abierto de forma triangular a modo de un caballete con un texto más largo y concreto en el que se volvía a mencionar el número de teléfono pero esta vez ya se le explicaba al espectador que el espacio estaba disponible y que era apto para todo destino, también aparecía el nombre de la artista, su propio número de teléfono y por último una serie de números que hacían referencia a

las fechas de apertura y cierre de la exposición: “ESPACIO DISPONIBLE. APTO TODO DESTINO. LILIANA MARESCA. 23-5457. DEL 3-12 AL 24-12-92”.

¿Cuál era el espacio que Maresca publicaba como disponible?

Por un lado hay un espacio físico concreto que es el de la galería y esos carteles colgados podían referir a que hasta durante la misma muestra en el espacio no había nada, nada más que el anuncio de que ahí no había nada y que por consiguiente eso estaba disponible para lo que lo quisieran usar, entonces podríamos pensar que esta instalación proponía una reflexión dentro del ámbito del arte y alrededor de la obra. Si este era el mensaje es significativo que nadie intervino el espacio de ninguna manera.

Sí, en cambio, lo que estaba disponible era un lugar simbólico en el medio artístico, quizá con su anuncio Maresca estaba preanunciando su propia muerte o las derivas que atravesarían el arte contemporáneo hasta el día de hoy en el que la acción colectiva y política del arte, su espíritu revolucionario es cada vez más difuso, si la intención era marcar eso para que alguien asuma el desafío de continuar con el reto, tampoco esto fue comprendido y no propicio ninguna acción en consecuencia.

El texto de la muestra incluía un fragmento de Chiang Tzu, filósofo chino del siglo IV aC., que finalizaba diciendo: “Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos”. De alguna manera más allá de todos los sentidos posibles que podamos encontrarle a esta instalación y de todas las reflexiones que nos proponga, es inevitable que en la relación con el texto y especialmente con esta frase no sospechemos que algo del espacio que se abre es el que preanuncia la partida de la propia artista.

El texto que acompañaba la muestra aparecía publicado en una hoja de exposición escrito por Fabián Lebenglik. Ya desde el título parece querer indicarnos con claridad una intención posible de la obra/instalación/muestra/acción. Lebenglik titula su breve texto: *Maresca se vende*. En función de esto parece ser claro que es la condición de la artista y su relación con el mercado del arte lo que está en juego en esta obra en la que ella se coloca en el mismo lugar simbólico del espacio y se ofrece a todo destino igual que la habitación vacía. Más allá de lo que Maresca estuviese poniendo a disposición del público lo que sí es relevante es que nadie llamó al número que aparecía en dos de los tres carteles que era el número de teléfono de la propia casa de la artista. Julio Sanchez cita las palabras de la propia Maresca que nos cuenta, “Ésa fue una muestra para un grupo reducido de artistas plásticos y que no tenía nada de erótico, era puramente intelectual, casi nadie la entendió y hubo gente que me preguntaba dónde estaba la muestra” (p. 15).

### **Maresca se entrega todo destino**

En octubre de 1993 se publica a doble página en la revista de relatos eróticos *El Libertino* la obra *Maresca se entrega todo destino*. Las fotos son parte de una propaganda a doble página que salió publicada en la revista, con una serie de catorce fotografías en blanco y negro que registran a Maresca en poses provocativas. Maresca aparece levemente vestida o casi desnuda jugando con un osito de peluche. La obra tiene un texto que le da título: *Maresca se entrega todo destino*, el teléfono de ella, y los créditos en los que dice lo siguiente, “La escul-

tora Liliana Maresca donó su cuerpo a Alex Kuropatwa –Fotógrafo–, Sergio De Loof –Trend Setter–, y Sergio Avello –Maquilladora– Para este maxi aviso donde se dispone a todo”.

La obra resulta entonces de la acción colaborativa en la que participan distintos personajes muy conocidos en la escena artística y under local. Sergio De Loof y Sergio Avello realizaron el vestuario y maquillaje, la publicación será registrada bajo el copyright de Fabulous Nobodies, marca de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz, y Alejandro Kuropatwa realizará la fotografía. Más de trescientas personas llamaron al número ofrecido en la publicidad. Con cuatro de las cuales la artista se reunió. Es posible que la explícita identificación de Maresca como una escultora que aparece en el texto hiciera que muchas personas notaran que no era una llamada a una línea *Hot* común y percibieran que la publicidad era parte de algo más, aunque no todos los usuarios de la revista se detuvieran a pensar en ello.

la gente que llamaba se enganchaba por lo erótico, salvo dos que se engancharon por lo intelectual de la obra [...] Aún hoy después de tres meses sigo recibiendo llamados, fundamentalmente establezco una comunicación telefónica, cuando alguien llama y escucha mi voz se da cuenta de que esto no es prostitución (Maresca).

¿Qué es eso erótico que “engancho” a quienes llamaron? Carlos Cuellar plantea una definición de la representación del cuerpo erótico que puede empezar a ayudarnos a pensar en lo que significa la intervención del arte en un espacio marcado por el erotismo,

... el audiovisual erótico tiene como tema principal la seducción y la relación sexual, real o ficticia de sus actantes. El género erótico y las escenas eróticas incluidas en films pertenecientes a otros géneros se caracterizan, generalmente por la mostración del cuerpo humano, fundamentalmente femenino como agente seductor y objeto pasional consumido por un público masculino o femenino. Heterosexual u homosexual, cuya pulsión escópica se identifica con la sexual.

Los argumentos salvo honrosas excepciones suelen carecer de interés y se limitan a justificar la presencia de imágenes caracterizadas por su claridad, nitidez y particular fragmentación corporal a través de numerosos primeros planos e insertos (p. 178).

La vuelta que logra dar Maresca es justamente hacer una obra en la que la presencia del factor erótico no anule el argumento sino todo lo contrario genera una lectura rica y profunda.

Maresca también va a plantearnos su propia definición de erotismo,

Creo que el erotismo es la comunicación más primaria, y yo con mi obra estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo, que no se hizo para sufrir sino para gozar, la obra me sirve para conectarme con mi propio erotismo, y para superar mi tilingüería (Sánchez, p.15).

Maresca no deja al deseo sólo separado del amor y de su comunión con el otro, el erotismo es lo que me une con otro y allana el camino para permitirme dialogar.

La elección de una revista erótica es una cuestión de estrategia, que refleja un punto de vista por parte de la artista hacia el uso de su propio cuerpo. “El gesto de apertura total es un hecho artístico, desnudarse y ofrecer todo es como hacer body art (arte del cuerpo), expresar una idea con mi cuerpo”. Desnudarse es un hecho artístico y el uso del cuerpo desnudo entra en el ámbito del discurso promulgado, de lo dicho.

De todos los mensajes que recibió de gente que llamó al número que aparecía publicado en la revista ella eligió sólo a cuatro y estableció una comunicación por medio de entrevistas personales, la artista reconoce que algo muy interesante que sucedió con esta obra,

... esta es la primera vez que tengo retorno con una muestra, la obra continúa con los llamados que hacen pensar qué estoy haciendo. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme ‘¡Qué buena tu obra!’: en general la captación es elemental, evidentemente cuanto más elemental, más llegás a la mayoría de la gente [...]

Maresca reconoce en esta obra la oportunidad de una apertura al dialogo con un espectador que no es un amigo o alguien del medio artístico con el que ya está establecido que se manejan los mismos códigos que nos permiten pensar las obras y sus problemas, la posibilidad de hablar con otro que real y claramente es otro permite contrastar, poner en juego y en tensión el propio discurso.

## Yo, tu y eso qué nos vamos diciendo

¿Por qué pensar el arte como discurso?

Los riesgos de pensar el arte desde otro lado, desde otra disciplina que no sea la artística nos enfrenta a la angustia de perder la especificidad del arte, de transformarlo en discurso, transformarlo en política, transformarlo en movimiento social o histórico, transformarlo en propaganda. El problema de la transversalidad amenaza con hacer perder el eje que le da a la obra la posibilidad de ser catalogada como obra de arte o expulsarla por un rato o para siempre del circuito artístico. Pero hay que tener en cuenta que esto no es necesariamente lo que preocupa a Maresca, a quién quizá no le molestaba ni le importaba, sino que es el problema del teórico que si necesita para su propio quehacer definir el marco desde el que va a pensar, definir el corpus que va a analizar y establecer el campo sobre el que va a trabajar. Si pensamos que esto no es lo que le preocupa especialmente a Maresca es porque ella misma en un dialogo con Furgieule que fue grabado en una serie de videos por Adriana Miranda en el invierno de 1993 dice,

[...] lo único que me interesa es que el ser humano pueda producir una obra que conmocione a otros, que comunique cosas, que hable, que sea revulsiva, que hable de la mierda, del horror, del querer trascender ese horror y esa mierda... (Maresca citada por Villa, p. 68).

Es evidente que la obra contemporánea no permite un análisis formal al modo de cualquier obra del pasado, los análisis que piensan en el color, las líneas, el tratamiento del espacio, la pincelada, la capacidad mimética de representar la realidad, las texturas o que ponen el eje en un análisis pensando en el diseño, no nos sirven para pensar en una habitación blanca con tres carteles colgados impresos con un texto breve o en una serie de fotos montada al modo de una publicidad incluida en una revista erótica. Maresca parece explicarlo con facilidad en una entrevista que le realiza Alejandra Dahla,

Tienen que ver con la libertad expresiva. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustosa porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver. Por ejemplo, es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en mármol a una pieza como las mías, construidas con desechos, –cartón, madera, hierros y material descartado–. Pero acá los escultores no tenemos acceso a esos materiales costosos para trabajar y sí tenemos, en cambio, basura, elementos de desecho y un mínimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo.

En esta cita Maresca pone en juego cuestiones importantes en su producción. En primer lugar establece una relación, que atravesará toda su obra, con los conceptos tradicionales de belleza y con el gusto como algo regulado desde afuera. En segundo lugar nos permite observar cierto afán de trabajar desde lo personal pero también desde lo local más allá de los gustos impuestos desde el exterior. La frase final establece claramente una mirada ética de la función de la artista y de la obra de arte.

¿Cómo pensar el corpus de obras que hemos elegido desde un abordaje centrado desde la belleza? Es imposible e irrelevante, ya que un análisis semejante no nos permite comprender la riqueza significativa de una obra como *Espacio disponible* que provoca en el espectador una profunda reflexión acerca de temas complejos. Teniendo en cuenta esa entrevista es evidente que lo único que le interesa a Maresca, es hablar de algo que la angustia y conmueve para poder conmover al otro, el arte debe modificar la realidad, cambiarla, mostrarla, exhibirla para producir en el espectador una nueva interpretación o comprensión de las cosas. Ateniéndonos a esa frase el problema del encasillamiento de su obra como obra de arte o no, o como cualquier otra cosa parecería ser algo que nos preocupa hoy a nosotros pero no a ella en ese momento. No podemos dejar de pensar que la necesidad de definir compartimientos en los cuales colocar las cosas tiene que ver con un esquema de comprensión que es siempre posterior a la creación misma de esas cosas, pero también con un sistema de mercado que necesita mostrarlas de modo ordenado para poder clasificarlas, darles un valor y finalmente comercializarlas en un sistema puramente económico. Es incuestionable que la gran pregunta acerca de lo que es el arte hoy en día preocupa más al mercado del arte que a muchos artistas en el momento de creación de la obra. En el texto que acompaña la muestra *Espacio Disponible*, Fabián Lebanglik plantea acerca de Maresca que,

La artista no cree más que en el arte –como trabajo, idea, imagen, conocimiento y reflexión– y a partir del arte recompone las relaciones con el mundo, en un proceso de convicción –y fe– escalonado. Es decir, Liliana Maresca no cree en nada salvo en el arte –su única certeza–, que es una inflexión; y desde ese lugar cree brutalmente y a toda costa.

Es interesante tratar de entender de qué manera esta frase de Maresca puede vincularse con la anterior o si es que podemos encontrar alguna contradicción en estas dos afirmaciones. Quizá podemos pensar que lo que plantea Maresca es un modo propio de pensar el arte, una nueva obra que esté totalmente atravesada por la intensión de comunicar una potente idea del mundo, o como ella misma lo expone citada por Gisela Rota, “Yo creo que mi misión en la vida es molestar. Hacer cosas que sean una patada en los huevos” (p. 27). Una concepción muy socrática de la función del artista que se piensa no para agradar a nadie sino para obligar a una profunda reflexión, sobre temas que quizá no gustan y que muchas veces duelen.

Y siguiendo su idea de que la obra es la que debe hablar con el espectador es que nos parece apropiado pensar la obra como discurso, entender a Maresca como el locutor de este y a su público que participa, que la interpela y responde, llama por teléfono o no lo hace, como el alocutario.

Según Emile Benveniste, el discurso es un objeto desde el cual el sujeto habla del mundo, el sujeto produce discursos y este discurso es la propia lengua en uso. Benveniste nos propone dejar de lado el concepto de Saussure de habla y reemplazarlo por el concepto de enunciación para poder comprender las relaciones que existen entre discurso e ideología y entre discurso y poder. El sujeto a través de un acto histórico, único, ubicado en el espacio /tiempo e irreplicable se apropia de la lengua y la pone a funcionar para producir un enunciado, que es la relación entre el sujeto y esa lengua. Benveniste trabaja con el concepto de enunciación, que se definiría como el acto histórico, único e irreplicable desde el cual el sujeto se apropia de la lengua y se la pone a funcionar. Enunciación es el decir, es el acto de producir un enunciado y no el texto en sí, es el acto individual de utilización de la lengua. El enunciado es lo dicho.

Es desde este lugar desde donde la obra de Maresca alcanza todo su espesor de sentido. Desde un lugar y un momento que claramente determinan la obra, Maresca se apropia de un modo de construir sentido uniendo la palabra con la imagen en una construcción única y personal.

Esa búsqueda de una obra que “hable” que menciona Maresca implica definir una situación enunciativa y un enunciado, en el que el sujeto aparece cómo problema ya que enfrenta la pregunta de su relación con el discurso.

El hombre se convierte en sujeto en la medida en que puede auto nombrarse y esto tiene muchas consecuencias. En la obra *Espacio disponible* Maresca se inscribe en la obra desde el texto de una forma difusa y poco reconocible. Aparece su nombre citado en el cartel que se apoya en el suelo sin ninguna otra referencia. El espacio de exposición del Casal de Catalunya es un lugar pequeño que da cita a la comunidad artística más cercana, es un lugar en el que se reúnen amigos que no necesitan mayores datos para reconocer la pertenencia de la obra. Por el contrario en *Maresca se entrega todo destino*, el público se amplía tanto

que resulta ser impredecible, la revista llega a mucha gente de características imposibles de definir. El texto que acompaña esta obra no sólo incorpora el nombre sino que aparece la mención de que Liliana Maresca es escultora, la autora define desde el texto el lugar desde el que enuncia. Esa definición podría pensarse en contradicción con la imagen de las fotos que nos muestra a Maresca sin ninguno de los atributos que nos permiten reconocer el oficio del escultor, sino posando semi desnuda de manera provocativa y el único objeto que posee es un oso de peluche con el que juega cual Lolita, en una construcción totalmente estereotipada de la seducción femenina.

Es interesante pensar las 14 imágenes que aparecen en la obra *Maresca se entrega...* como un sistema en el que cada parte se define en relación al resto del sistema, un signo se define en relación al otro y funcionan en relación al todo. Cada una de las fotos por separado muta o pierde su sentido, generan interés cuando están todas juntas, acompañadas del texto que funciona como el elemento aglutinador que permite contextualizar y dar sentido a las imágenes. No son partes que puedan separarse sin transformarse completamente en otra cosa. Por otro lado no podemos dejar de pensar que las fotos ampliadas y enmarcadas si colgaran de la pared de una galería cada una por separado nos llevarían a realizar asociaciones totalmente diferentes. La lectura de la obra funciona como un sistema que tenemos que apreciar de manera completa.

La Referencialidad contextual, se refiere a la posibilidad de establecer el contexto que aporta el dato que permite la comprensión de una obra. Una obra si es vista en una galería esta contextualizada de una manera en particular y va a ser leída de esa manera, que será completamente diferente a una obra que está dentro de una revista erótica, por más que mencione o dé datos que permitan vincularla con el medio artístico (ya que menciona que Liliana Maresca es escultora, da los créditos de la producción, etc.) pese a todo eso es leída como publicación erótica y muchos lectores llaman sin intuir que puede haber otro sentido. Es interesante poder experimentar concreta y prácticamente de qué modo el contexto condiciona la lectura de la obra. Esto que puede aparecer como una simple intuición en otros casos se nos revela de manera concreta en la comparación de la respuesta que la artista obtuvo con las dos obras, frente a una de ella (*Espacio disponible*) nadie se sintió inclinado a llamar y frente a la otra la artista recibió gran cantidad de llamados.

Maresca se coloca aquí como una artista reflexiva pero pragmática, ella siempre buscó separarse de la teorización excesiva en relación al quehacer artístico. En 1991 va a participar de una muestra colectiva de esculturas en el patio de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La obra que realiza se titula *Ouroboros* y representa a una serpiente gigante que se come su propia cola totalmente construida de hojas de libros y apuntes, muchos de estos textos eran bibliografía de las materias que se dictaban en la facultad. El mensaje es claro y los alumnos lo entienden rápidamente y por eso el fuerte rechazo que en algunos provocó la obra. La teoría o el exceso de esta es un ejercicio que se alimenta a sí mismo y no tiene relación con el afuera, con la vida, se encuentra aislado en una universidad que lee la vida en vez de verla o vivirla. Maresca en cambio es una artista con una formación no académica que comprende su función desde la praxis. Es por esto que busca medir de manera concreta el alcance de la obra, de qué modo impacta en el espectador, entender si es que lo moviliza, esto es lo que nos permite pensar que quizá la primer obra es parte indisoluble de la segunda, no por que trabaje sobre el mismo tema

o de una manera equivalente, sino porque *Maresca se entrega...* es la otra estrategia que genera ante la necesidad de dialogar con el espectador.

La definición de Pierce de signo lo sitúa como aquello que está en lugar de otra cosa. Entonces ¿Maresca en lugar de qué está? Maresca posa en lugar de la artista o de la prostituta, ambas ofreciendo un servicio que socialmente nos hemos acostumbrado a entender como diferente. Esta obra nos enfrenta a una pregunta importante: desde qué lugar puede pensarse que esta diferencia no es tan significativa y esta es quizá una de las reflexiones más interesantes que plantea la artista. ¿En qué momento Maresca puede entender que una artista y una prostituta son figuras equivalentes? La frase ya citada de la entrevista realizada por Alejandra Dahla, “Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustosa porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver”, nos permite ver como Maresca piensa que el mercado del arte y la búsqueda de que obra sea aceptada por las instituciones lleva al artista a la aceptación de reglas impuestas que desvinculan el arte con la realidad, con una finalidad significativa y es ahí cuando el artista se prostituye, prostituye sus fines y trabaja sólo por dinero.

Los déicticos son los signos indiciales que establecen el yo, el aquí, y el ahora. Cuando el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición lo hace mediante indicios específicos. El locutor fija su posición al enunciar y todo enunciado implica una toma de partido, un posicionamiento. En el caso de estas obras el posicionamiento por más que nos resulte polisémico es plenamente consciente y buscado por la artista que logra generar una obra llena de capas que interpelan al espectador y lo enfrentan con una serie amplia de problemas que pueden ser abordados con distinta complejidad.

Cuando Maresca establece el Yo se coloca con su nombre y apellido, la tipografía también ayuda a posicionar la obra y la imagen es consecuente. En un primer nivel uno ve a un Yo fuerte que se hace responsable completamente de la enunciación y de lo que esta implica. Pero en la obra *Maresca se entrega...*, inmediatamente ella establece el colectivo, la obra con la participación del otro y los nombra uno por uno y les permite hacerse cargo de diversos fragmentos (fotografía, vestuario, maquillaje, etc.) y si bien su imagen nos la presenta sola sabemos por el texto que atrás de cámara hay mucha más gente. El texto cita que la escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a los artistas que la acompañan en la producción, y acá se genera una fuerte ambivalencia que no nos permite precisar si Maresca se dona a sus pares (los otros artistas y amigos) o al público desconocido que ve la publicidad. Por las dudas el público llama e intenta concertar la ansiada cita.

El sujeto de la enunciación es la causa y el efecto del enunciado. El Yo que se instala desde el propio cartel que en grandes letras negras dice su nombre, será reconocido por muchos de los espectadores como el yo de la artista que hace una obra de arte. Maresca hace sus obras en primera persona, su voz y su nombre aparecen claramente como centros de la enunciación y como la razón misma de que esta suceda. Maresca está claramente inscrita en el enunciado.

Todo enunciado lleva a cabo una acción. Oswald Ducrot plantea que hablar es actuar porque lo que se busca es influir en el otro. Hablar es intervenir en una situación contextual específica. Hablar implica, compromete, construye un vínculo con el otro, busca modifi-

car al otro. Maresca ha establecido claramente que busca molestar, pinchar al otro con la intención de producir algún tipo de reacción, y en sus entrevistas esta parece ser la única preocupación que la mueve.

En la obra *Maresca se entrega...* podemos ver también a una artista que busca seducir, agradar, provocar deseo. En uno o en otro caso el tú, el alocutario, el otro de la obra no permanece indiferente y si esto sucede significa que la obra no está funcionando y se puede volver a intentar, realizándola de alguna otra manera, buscando otra estrategia que genere que el otro llame, que el otro accione.

El enunciado construye el YO/TU y el vínculo entre los dos, Maresca busca influir en el otro y provocar una reacción, estas obras no son estéticas ni estáticas y no promueven un espectador contemplativo, la reflexión es crítica y esa crítica que producen desde el discurso debe ser sostenida por el espectador que es un participante. En el caso de *Espacio Disponible* la misma distribución de la obra en el espacio implica un espectador que es participativo, que recorre y trata de reconocer cuál es la obra. Benveniste plantea que hablar es llevar al otro a que saque una conclusión, no hablo sólo porque sí, o por el placer de hacerlo, hablo con una finalidad que es persuasiva.

El sujeto de la enunciación al enunciar su mensaje construye una puesta en escena de lo real que da sentido a su discurso y funciona como una contextualización de este. Tomar la palabra, decir es una puesta en escena. El enunciado es una puesta en escena, una representación de la escena de lo real.

El Ethos del enunciador tiene que ver con su presentación pública e histórica, no indica lo que es sino lo que parece, el modo en que lo hace debe resultar verosímil con el fin de generar un efecto persuasivo. Dominique Maingueneau resalta la concepción aristotélica que se plantea en la Retórica,

... la prueba mediante el ethos consiste en lograr una buena impresión a partir de la forma en que uno construye sus discurso, en dar una imagen en sí capaz de convencer al auditorio ganando su confianza... Este ethos está ligado a la enunciación misma, y no a un saber extradiscursivo sobre el hablante (p. 205).

Aristóteles entiende el discurso como una acción tendiente a una finalidad, que no sucede en el vacío, mi discurso está dirigido a convencer al otro, se ajusta a esa necesidad y funciona en consecuencia buscando estrategias para realizarla. Para Aristóteles esta finalidad es dar una buena impresión, los sofistas lo entenderán como convencer, Maresca busca movilizar y generar una impresión en el espectador aunque no sea positiva. La última parte de la cita es muy significativa por que plantea que la construcción del ethos está ligada al momento del discurso y puede prescindir de todo conocimiento anterior sobre quién enuncia. El lector de la revista *El libertino*, no necesariamente conoce a Maresca (ni como artista ni como prostituta) pero construye una imagen de ella con la información que obtiene en ese momento, de ese primer y único contacto.

Maingueneau explica que su noción de ethos permite articular cuerpo y discurso. La noción de ethos que propone es interesante para el análisis de esta obra ya que permite esta articulación en la que plantea que el discurso es indisoluble de un cuerpo enunciante históricamente especificado. Maresca construye una obra en la que está siempre articula-

do su discurso al cuerpo que lo enuncia, ella siempre aparece y habla en primera persona, asumiendo la responsabilidad de la enunciación de manera completa.

El Ethos se juega en el estereotipo. Simone de Beauvoir nos dice que “la mujer se hace, no nace”, igual que la puta y la artista, estas se construyen con una puesta en escena que permite su rápida identificación y es por esto que su actuar es estereotipado.

En la primer obra Maresca se presenta en escena con el ethos de una artista y sostiene su discurso desde ese lugar de enunciación. Las fotos de la inauguración la muestran sonriente, posando y brindando con cada uno de los amigos y artistas que se acercó a compartir el momento.

*Maresca se entrega...* necesita para funcionar la construcción de un ethos diferente que instale su propio sistema de verosimilitud y juegue con la sospecha o la certidumbre de lo que estamos viendo. En estas dos obras hay una puesta en escena que es mucho más estereotipada en la construcción de una puta que en la construcción de una artista. La puta funciona para el otro no para sí misma por lo que debe ser rápidamente reconocida por ese otro a quien se dirige. Maresca utiliza el cliché de sensualidad y erotismo más artificial y estereotipado posando con un osito en una mezcla de niña mujer. Mostrando y ocultando su cuerpo al mismo tiempo como estrategia para incitar el deseo. La construcción del ethos refuerza el sentido de la oferta, la artista está disponible, se ofrece todo destino. El ethos se construye en la interacción con el destinatario.

Michel Foucault en su Lección Inaugural en el College de France plantea como hipótesis de su trabajo un abordaje político e ideológico en el uso del discurso que se nos muestra como una estrategia de poder. Foucault plantea lo siguiente:

Yo supongo que en toda sociedad la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada, y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (p. 5).

Esta idea de control sobre la producción del discurso puede ser interesante si pensamos que la artista buscará recurrir a un medio de difusión ajeno a lo que tradicionalmente pensamos como dispositivo artístico: para hablar de arte y de la condición artística, Maresca deberá salir a un ámbito diferente y mostrar la obra en una publicación erótica.

La primera obra que sucede en un espacio destinado al arte y pensado para el arte licua el mensaje. Curiosamente los interesados en reflexionar acerca de la propuesta de Maresca son en primera instancia los visitantes a la muestra del Casal de Catalunya y no los lectores de El Libertino. Sobre esto podemos pensar en función de la palabra de Maresca que cuando se refiere al futuro y cómo este mirara su obra ya entiende esta asimilación que el ambiente artístico genera de todas las obras, ya sea las que cumplen los cánones establecidos y se atienen a las reglas o las que no lo hacen nunca,

Va a ser finalmente asimilado, porque si el sistema permite la existencia de algo que se escapa de él, es para inocularlo luego. Actúa como una vacuna. Esto que hoy parece delirante, no convencional, va a ser aceptado y dejará la marginalidad. Pero entonces habrá otra generación que se propondrá modificar las

cosas y encontrará para ello nuevos canales. No puedo decir que carecemos de nihilismo. Leer el diario enfrenta con una actualidad que no ofrece otras alternativas. Pero existe además otra tendencia en nuestro arte, que es la exaltación de la sexualidad –que algunos interpretan equivocadamente como pornografía– y eso no es nihilista en absoluto. Más bien es un grito de vida, o sea que en lo nuestro se combinan los opuestos [...].

Ese control de la palabra está dado por los procesos de exclusión y de prohibición y uno de los principios más fuertes es la sexualidad y la política, el deseo y el poder. Referirse a la violencia sobre el cuerpo femenino y el cuerpo de la artista desde su puesta en escena, tomar el poder de la palabra y del propio cuerpo transformándolo en objeto de deseo, es un acto político de reafirmación del poder.

## Conclusión o cierre

Explorar la posibilidad de analizar la obra como si fuera un texto, si bien no transforma la obra, ni muta sus sentidos si nos permite elaborar una comprensión más profunda de las diversas capas interpretativas que presentan. La obra interpela al espectador desde la distancia en el tiempo y sigue provocando una serie de preguntas que el espectador debe encontrar el modo de responder. Ampliar los marcos teóricos de trabajo es un modo de relacionarnos con una obra profundamente compleja y rica.

Esto implica ampliar los modos de reflexión sobre una artista que se abre múltiple ante nosotros, en uno de sus poemas publicados en *El amor - lo sagrado - el arte*, ella misma plantea todo lo que la conforma, lo bueno y lo malo, todo lo que ha vivido es ella y podríamos agregar su obra.

El sida es una de las cosas que me pasan  
 Que pasa por mí  
 Me da especificidad  
 Soy lo que soy ahora  
 También porque tengo sida  
 Soy esto  
 Una guerrera sedienta

## Bibliografía

- AAVV (2016). *Catálogo, Liliana Maresca*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.  
 Benveniste, E. (1995). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.  
 Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En Sue-Ellen Case (comp), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press.

- Cuellar, C. (2002). Nuevo sexo y nueva carne. Erotismo, pornografía y nueva carne. En *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. España: Valdemar.
- Dahla, A. (1987). “Una escultura underground desgrana el espíritu punk” en diario *La Razón*, Buenos Aires, lunes 12 de enero.
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Letra e.
- Mainqueneau, D. (2010). *El enunciador encarnado. La problemática del ethos*. México: UAM-X.
- Maresca, L. (2006). *El amor - lo sagrado - el arte*. Buenos Aires: Ed. Leviatán, Colección El viaje.
- Sánchez, J. “Una artista se ofreció ‘para todo destino’ en una revista erótica” en revista *La Maga*, N° 99, Buenos Aires, 8 de diciembre.
- Rota, G. (1991). “Liliana Maresca: el placer de romper libros”, en *Cerdos y peces*, N°42, Buenos Aires, septiembre.

**Abstract:** This text think about two works of the Argentinian artist Liliana Maresca: called “Available space” and “Maresca offers all destinations” and tries to establish the lines that connect the two samples. It will also observe how complementary are each other and to establish a dialogue with the viewer generating own reflection and suggest another. The two chosen works will be designed from theoretical frameworks of semiology and the analysis of the discourse in order to cover their complexity. It enquires also about the role of the artist in the local environment, the use of the body and its staging and the links that the artist kept with institutions and the market.

**Keywords:** Liliana Maresca - Contemporary Art - Semiotics - Body - Photography.

**Resumo:** Este texto reflete sobre duas obras da artista argentina Liliana Maresca: *Espaço disponível e Maresca oferece todo o destino*, tentando estabelecer as linhas que unem as duas amostras, e observar como se complementam para atingir um objetivo que podemos traçar em praticamente todas as suas obras : estabelecer um diálogo com o espectador e influenciar sua vida de alguma forma, gerar sua própria reflexão e fazer o outro pensar. Os dois trabalhos escolhidos serão pensados a partir de referenciais teóricos de semiologia e análise do discurso, a fim de abranger a complexidade que ambos propõem na investigação sobre o papel do artista no ambiente local, o uso do corpo e sua encenação, e links que o artista mantém com as instituições e o mercado. Basearemos este trabalho nas informações obtidas em entrevistas, a fim de podermos dar conta da palavra do artista que foi gravada e gravada por diferentes pessoas durante o curso de sua carreira.

**Palavras chave:** Liliana Maresca - Arte Contemporânea - Semiologia - Corpo – Análise do discurso - Fotografia - Arte Argentina.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

**Resumen:** El presente trabajo tiene por objeto dar cuenta de ciertos desplazamientos que están aconteciendo en un espacio de intersección dado por los campos de las artes visuales contemporáneas y del cine. En tal sentido, dicha espacialidad procede como alentadora de una serie de producciones estéticas que fundan su despliegue, por un lado, en la deconstrucción del dispositivo cinematográfico, esto es, en la evidenciación crítica de su lógica productiva y receptiva y, por otro, en la captura de propuestas desarrolladas en el ámbito del arte contemporáneo (instalación, performance). A la vez que ambos campos se retroalimentan, es factible señalar que encuentran en la institucionalidad del arte contemporáneo, en sus circuitos de exhibición (bienales, galerías, museos), un ámbito de recepción privilegiado.

**Palabras claves:** dispositivo - profanación - cine - arte contemporáneo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 267]

---

(\*) Director de la Carrera de Gestión e Historia de las Artes en la Universidad del Salvador. Licenciado en Gestión e Historia (UNTREF). Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Doctorando en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional de La Plata. Es investigador y docente universitario de grado y posgrado en diversas universidades nacionales (USAL, UNTREF y UNA); así como ha prestado servicios docente en la Universidad de Cuenca (Ecuador) y la New York University (EEUU). Ha curado numerosas muestras de arte tecnológico y contemporáneo. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha ejercido la crítica especializada en arte y tecnología. Dirige la colección Pensamientos Inactuales (Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo). Es autor de numerosos libros y compilaciones.

## I.

Tal vez, el campo de la producción cinematográfica y el de las artes visuales tengan más de un punto en común, y este no se encuentre circunscripto a una correlación de similitudes inmanentes a las formas que se develan hacia el interior de la propia imagen (el carácter rectangular de la imagen heredado de la proporcionalidad renacentista, las lógicas de composición del cuadro, el fuerte carácter mimético que portan ambas visualidades, etc.).

Probablemente, cine y pintura puedan converger en un punto que ubica la producción de imágenes, y también de sonido en el caso del primero, en una zona productiva que la teoría ha denominado como *dispositivo*. En ambos casos, la producción de sentido se motoriza en el seno de este último.

Así, la “máquina” que dispone los cuerpos para una operatoria de anclaje de sentido no se despliega solamente por obra y gracia de la formalidad contenida en la superficie de la pantalla o del cuadro, sino que aquella surge a partir de la articulación de una serie de instancias tanto formales como espacio-receptivas que condicionan el modo de configuración de sentido por parte del espectador.

Pero, en primera instancia, sería necesario proponer una respuesta para la siguiente pregunta: ¿qué entendemos por dispositivo?

## II.

Probablemente, la instauración de la noción de dispositivo haya sido planteada de manera insistente en el marco de las concepciones foucaulteanas de poder, en especial, en el contexto de sus desarrollos denominados *genealógicos*, los cuales se presentan como una salida a sus estudios de anclaje discursivo.

En tal sentido, el poder y el saber no sólo aparecen determinando la emergencia de una zona de inteligibilidad epocal, sino que el poder aparece delineado como constructor de subjetividad a partir de mecanismos que operan sobre el cuerpo. El panóptico se convierte, en este contexto, en el paradigma y en un ejemplo de una serie de espacialidades que operan bajo una lógica anatómo-política, como la fábrica y la escuela. Así, el disciplinamiento corporal que regula prácticas, quehaceres, al reticular el espacio y el tiempo es configurador de subjetividad por su propio despliegue.

De este modo y como señala Sergio Albano siguiendo la senda abierta por Foucault:

El dispositivo se refiere al conjunto de todas aquellas instancias extradiscursivas que emergen a partir de un cierto régimen de concomitancia y proximidad con el discurso que las condiciona y de las cuales depende su funcionamiento. El dispositivo puede ser asimilado al concepto de mecanismo, en el sentido de una cierta regularidad de funcionamiento, y asimismo, al concepto de “aparato”, en el sentido de una mediación instrumental necesaria que hace posible la práctica y el ejercicio de un discurso determinado (2007, pp. 83-84).

De la misma manera, para Agamben, la conceptualidad ligada a la máquina se superpone a la de dispositivo y es de carácter estrictamente técnica, como bien señala Edgardo Castro: “Máquina es, en efecto, uno de los sentidos del término dispositivo” (2008, p. 88). De esta manera, se presentan una gran diversidad de máquinas (gubernamental, antropológica, infancia, teológica, biopolítica, etc.) que operan en zonas específicas de la vida humana como productoras de lógicas diferenciadas (la gubernamental de lo político, la antropológica de lo humano).

En tal sentido, y tal como plantea el propio Agamben, las relaciones entre el cuerpo del individuo y el dispositivo son configuradoras de subjetividad, en tanto este último propone la internalización de un determinado orden. De esta manera, en sus propias palabras: “Llamaré dispositivo a la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, y los discursos de los seres vivientes” (2014, p. 18).

Para Castro, habría tres condiciones más que darían forma a este concepto operativo:

[...] La segunda nota que define a las máquinas agambenianas es su bipolaridad. La máquina-dispositivo articula los elementos que, a primera vista al menos, parecen excluirse u oponerse [...] En tercer lugar, el funcionamiento de estas máquinas produce zonas de indiscernibilidad, en las que es imposible distinguir de cuál de los dos componentes articulados se trata. [...] Por último, el centro de esas máquinas está vacío. Para servir de la metáfora mecanicista, el engranaje que articula sus elementos constitutivos, su bipolaridad, no tiene ninguna realidad sustancial. Ellas giran en el vacío y, por ello, solo se definen en términos funcionales. [...] esta es una de las condiciones de su eficacia (Castro, 2008, p. 89).

Por otra parte, la teoría cinematográfica ha abonado un territorio fructífero para la emergencia de una analítica vinculada a la noción de dispositivo.

### III.

Como señala Ismael Xavier en su ensayo *Las aventuras del dispositivo. (1978-2004)*, el campo de la estética y la teoría cinematográfica ha desplegado fecundas discusiones en torno al concepto de dispositivo, en especial a partir de los posicionamientos desarrollados por Jean-Louis Baudry en los años setenta.

Entendiendo esta noción, en primera instancia, como una maquinaria productora de subjetividad cuyo orden aparece cimentado en lo ideológico.

De alguna manera, estos posicionamientos se pueden vincular a ciertas formas productivas espacializadas del arte contemporáneo y de la curaduría en tanto dispositivo. En relación con ello, Xavier sintetiza con claridad los posicionamientos de Metz, cuando sugiere que, el

Dispositivo no es solamente el aparato técnico, sino todo el engranaje que envuelve al filme, el público y la crítica; en fin, todo el proceso de producción y circulación de las imágenes donde se actúan los códigos internalizados por todos los participantes del juego. De este modo, el Dispositivo se ubica como una institución de la modernidad [...] (Xavier, 2008, p. 236).

Si en el contexto francés el término *Dispositivo* acaparó la atención de los teóricos, en el angloamericano lo hizo el de *Apparatus*, cuyas resonancias althusserianas se tornan

evidentes. La relación establecida por Vilém Flusser en *Dispositivo, cine y arte* torno a la etimología de la palabra *aparato* es sugerente para pensar los alcances de la noción de dispositivo. Como señala en *Una filosofía de la fotografía*:

La palabra latina *apparatus* está del verbo *apparare*, que significa “preparar”. Además, existe en latín el verbo *praeappare*, que significa, asimismo, “preparar”. Para ilustrar en alemán la diferencia entre los prefijos “*ad*” y “*prae*”, *apparare* podría traducirse por *paraparar* (*fürbereiten*). Visto así, el “aparato” sería un objeto al acecho de algo, mientras que el “preparado” sería una cosa a la espera paciente de algo. La cámara está al acecho del acto de fotografiar, se le alargan los dientes por él. Apuntemos en este intento de definición etimológica del concepto de aparato “esta disposición félida” (1993, pp. 23-24).

En tal sentido, podemos advertir que todo dispositivo se presenta en ese estado latente que presupone estar al acecho, tendiente a la captura de algo que permite la emergencia de su funcionamiento. Quizá, en el dispositivo curatorial contemporáneo pueda subyacer algo de la lógica del aparato, en vinculación a las dos determinaciones descriptas: como algo que se presenta a la espera paciente del espectador pero que, en el mismo movimiento, captura la atención de este.

La cuestión relativa a la pasividad / actividad del espectador ocupa un espacio central tanto en los debates de las artes visuales como de la teoría cinematográfica. Dentro de esta lógica puede pensarse, aunque no de manera conclusiva, que la labor curatorial tradicional, tiende a acotar las posibilidades de actividad del espectador, en tanto, determina o recorta las variaciones en la relación de los objetos presentados en tanto dicha relacionalidad porta, en su puesta en espacio, un sentido preestablecido que requiere o presupone una suerte de protocolo de recepción que encausa el modo en que esas obras deben ser recepcionadas en dicho contexto. Los textos de salas introductorios establecen el sentido general de la muestra, en tanto que los textos de bloque hacen lo propio en relación con las secciones en que la muestra está compuesta, articulándose como microrrelatos de una totalidad. De manera inversa, la obra artística espacializada alienta el carácter abierto de la experiencia espectral.

#### IV.

En el campo de las artes visuales, también podemos evidenciar un recorrido que va desde la profundización de las lógicas modernista hasta la puesta en crisis de estas en el terreno de la contemporaneidad.

En tal sentido, para Clement Greenberg, lo moderno implica la defensa de una matriz instalada por Kant de manera definitiva: ser moderno es ser crítico. Lo cual implica asumir “los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. [...] con la finalidad de [...] afianzarla más sólidamente en su área de competencia” (2006, p. 111).

Desde esta perspectiva: ¿cuál sería el objeto del arte? ¿Qué determinaría sus búsquedas? El encuentro con la tan ansiada esencia a través de la autocrítica. A partir de ella como guía,

las disciplinas artísticas, el arte todo, desecharía su excedente, aquello que no le pertenece y que ha tomado prestado de otros territorios, iniciando así su camino hacia la pureza.

El camino parecía irreversible, el proceso de autocrítica de la pintura desembocó, de manera ineluctable, en la acentuación del carácter planimétrico del cuadro como condición esencial de lo pictórico. Esta cuestión nos retrotrae al señalamiento de Worringer, en tanto para Greenberg, la emergencia de la abstracción implicó, de manera preeminente, un procedimiento signado por la anulación de toda tridimensionalidad como “garantía” de “pureza” disciplinar.

Lógica productiva abstracta que anuda, como contraparte, al igual que en el cine, un sentido privilegiado: el visual. En cierta medida, captar ópticamente la forma es captar la idea. Esta lógica moderna implicó la prosecución de un modo de ver que Martin Jay ha denominado “ocularcentrista”, la primacía del ojo que se configura como sinónimo de intelección (resuena aquí el legado cartesiano) y que, de alguna manera, anula la corporeidad del receptor centrado identificándolo con un par de ojos incorpóreos.

Pero este movimiento autoconsciente, característico del arte moderno, no significó para Greenberg una ruptura con la tradición, sino una inscripción de dichas prácticas artísticas en el territorio mismo del progreso.

En líneas generales, Michael Fried continuó las directrices trazadas por su maestro, y en su ensayo *Arte y objetualidad* (1967) realizó una fuerte crítica a los postulados del minimalismo, a la vez que el texto dio muestras de que el modo de hacer moderno parecía haber llegado a su fin, abriéndose nuevas perspectivas expresivas que, para el autor, detentaban una profunda negatividad.

Si la pintura abstracta modernista implicaba una neutralización del cuadro en tanto objeto, el minimalismo acentuaba la necesidad de evidenciar la objetualidad del mismo, esta última cuestión se volvió problemática para la definición de lo pictórico en clave modernista. Para Fried, la presencia que manifiesta la obra modernista parecería no tener duración, experimentándose “como una especie de instantaneidad [...] como si un instante único e infinitamente breve fuera lo suficientemente largo como para verlo todo, para experimentar la obra en toda su plenitud y profundidad, y resultar convencido por ella para siempre” (2004, p. 193).

Contrariamente, el minimalismo implicó la instalación de una lógica temporal en la obra, y esta deviene del señalamiento de la obra en tanto objeto que delimita una zona de situación para una experiencia que incluye la totalidad del cuerpo del espectador, en otras palabras, ese cuerpo es un cuerpo en situación de vívida experiencia estética. Esta *teatralidad*, tal la denominación que utiliza Fried, es asumida con la dimensión de una pérdida irreparable, en tanto esta nueva poética (minimalismo) derrumba la pureza que había hecho posible la configuración de un arte estrictamente moderno.

Fried parece erigirse en testigo crítico de una época en donde emerge este sentido disolutorio para el arte moderno, el cual aparece sustentado en una “incorporación de los objetos, imágenes y formas de la ‘vida’ en el ámbito del arte. De este modo, es posible determinar [...] aquellos movimientos estéticos que configuran una *lógica de incorporación irrestricta de la vida en el arte*” (Fragasso, 2002, p. 58).

De esta manera, lo contemporáneo emerge de esta crisis moderna, caracterizada por la tensión entre pureza e hibridación, cuestión que dio lugar, además, y de manera no exclu-

yente, a una perspectiva que alimentará una multiplicidad de posibilidades inauditas en el territorio de las, hasta entonces, denominadas *artes visuales*, durante la segunda mitad del siglo XX.

Esta línea de fuga va a implicar un pasaje desde el volumen escultórico cerrado sobre sí a la obra espacializada; como si, metafóricamente, el volumen estallara y se diseminara, dando lugar a un espacio que contiene y configura la experiencia estética. A la vez que la pintura se vuelve objeto, toma entidad objetual y, por ende, cobra relevancia espacial.

Definir la obra en términos de espacialidad, implicó instaurar una poética de la inmersividad, esto es, presentar el cuerpo del espectador como parte integrante de la obra. Esta cuestión trae como consecuencia la caída de la mirada como única posibilidad de captación de la obra, es decir, esta interpela la totalidad de los sentidos del espectador dando cuenta de la presencia efectiva de su corporeidad, provocando la apertura de un tipo de productividad que desemboca en la actual instalación.

Estas cuestiones ponen en escena un planteo central: el lugar del cuerpo del espectador. De allí que, los conceptos desplegados por Hans Ulrich Gumbrecht son de relevancia para pensar el modo de despliegue del arte espacializado y su tendencia a la *producción de presencia*, tal es el concepto acuñado por el teórico literario. El cual debe entenderse como una puesta en tensión de la idea por la cual “[...] la interpretación, es decir, la atribución de significado, es la práctica central la práctica exclusiva de hecho, de las humanidades” (Gumbrecht, 2005, p. 17). En tal sentido, relacionarse con las cosas del mundo, ponerlas en vinculación con el cuerpo implica siempre una oscilación entre efectos de presencia y efectos de significado. De esta manera, su perspectiva intensifica el deseo de atenuar la mediación del *efecto de significado* por sobre el de *presencia*, a la vez que sostiene que “[...] la ‘producción de presencia’ apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005, p. 11). Para precisar el alcance de su conceptualización, Gumbrecht plantea que

Primero y sobre todo, quería entender la palabra ‘presencia’, en este contexto, como una referencia al o espacial. Lo que está ‘presente’ para nosotros (muy en el sentido latino de la palabra *prae-esse*) está frente a nosotros, al alcance de y tangible para, nuestros cuerpos. Asimismo el autor quiso emplear la palabra ‘producción’ siguiendo las líneas de su significado etimológico. Si *producere* significa, literalmente, ‘sacar a primer plano’, ‘traer hacia delante’, entonces la frase ‘producción de presencia’ enfatizaría que el efecto de tangibilidad que viene de materialidades de la comunicación, es también un efecto en movimiento constante. En otras palabras, hablar de ‘producción de presencia’ implica que el efecto (espacial), de tangibilidad que viene de los medios de comunicación está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menos intensidad (2005, p. 31).

Esta doble posibilidad que deviene de la centralidad del efecto espacial, la dualidad *tangibilidad / intensidad*, será central para rastrear los *efectos de presencia* que subyacen a una multiplicidad de modos de hacer del arte contemporáneo.

## V.

Si la lógica maquina del dispositivo ha establecido una férrea correlación entre espacialidad (configuradora de la experiencia receptiva), objeto artístico (cerrado sobre sí) y mirada a distancia (capturadora de lo subyacente en la obra); no menos cierto es que esta dinámica se suscita bajo el dominio de la transparencia, es decir, bajo un modo que invisibiliza su propio funcionamiento y, así, logra su máximo poder de eficacia y sugestión.

Agamben señala que, ante la desmesurada e imparable proliferación de dispositivos en nuestra contemporaneidad, la anulación absoluta de los mismos ya no sería viable. Por lo tanto, su propuesta es profanarlos. En tal sentido, sugiere que: “La profanación [...] implica una neutralización de lo que se profana. Cuando ha sido profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (citado en Castro, 2008, pp. 153-154).

Sin lugar a dudas, la contemporaneidad artística ha promovido de manera sostenida un sentido profanatorio en relación con este funcionamiento maquina. En el territorio de las Bellas Artes ha operado una desarticulación de aquel sentido modernista anteriormente desarrollado; y esto ocurre en relación con el sostenimiento de la obra como espacio efectivo de la experiencia para el cuerpo del espectador. La pintura y la escultura rompen sus límites convirtiéndose en espacio: la primera hace estallar el marco y la segunda el contorno del volumen cerrado sobre sí.

De esta manera, el cuerpo ingresa en una espacialidad, la de la propia obra, que no lo excluye, que no lo coloca a distancia para contemplarla sino que, ahora, lo contiene en su interioridad. Por lo tanto, el cuerpo experimenta fragmentariamente el objeto artístico y se indistingue de él.

Quizás, en este punto, se produzca el más potente encuentro entre el cine y el arte contemporáneo (y no, como vacuamente se ha señalado en los últimos tiempos, a partir de que la institucionalidad de este último albergó las producciones del primero en exposiciones o bienales internacionales, aunque eso puede verificarse efectivamente).

Cine y arte contemporáneo comparten ese impulso profanador que disloca el dispositivo moderno, tan ligado a la instauración de la lógica biopolítica. En tal sentido y como señala Parente, también en el campo cinematográfico se erige una profanación de la *forma-cine*, o de su pretendida naturalización, la cual se identifica con la proyección de una historia en una sala a oscuras.

Dentro de estas posibilidades profanadoras, al decir de Parente, quizás la de mayor cercanía con las prácticas expansivas y expresivas del arte contemporáneo sea la del denominado *cine expandido*, en donde, además podemos ubicar a ciertas producciones que incorporan las innovaciones abiertas en el campo de la interactividad. Como el propio Parente señala:

A diferencia de lo que piensa Gene Youngblood en el ya clásico *Expanded cinema*, el cine expandido para nosotros se caracteriza por dos vertientes: las instalaciones que reinventan la sala de cine en otros espacios y las instalaciones que radicalizan procesos de hibridación entre diferentes medios. Mientras el cine experimental se restringe a experimentaciones con el cine y el videoarte

se notabiliza por el uso de la imagen electrónica, el cine expandido es el cine ampliado, el cine ambiental, el cine hibridado (Parente, 2010, p. 54).

## VI.

El cine, en sus comienzos, fue considerado como mero entretenimiento de barraca de feria, ágil y desmontable, supo entretener a la vez que pugnaba por obtener cierto reconocimiento intelectual.

En *Exploded Film* (2013)<sup>1</sup>, de Sandy Claes y Daan Wampers, dispositivo cinematográfico, instalación y entretenimiento de feria (montaña rusa) se mimetizan críticamente. En un sentido coincidente, Tony Bennett en su libro *El nacimiento del museo: historia, teoría, políticas*, sostiene una tesis que vincula el desarrollo ordenador de las exhibiciones museísticas, a partir del siglo XIX, con la modernidad científica la cual opera como guía racional del proceso, lo que denomina la racionalidad política del museo. Pero, a su vez, plantea una vinculación con otras “[...] instituciones culturales colaterales, incluyendo las aparentemente ajenas y desconectadas de él” (Bennett, 1999, p. 6); como las ferias de entretenimientos, organizadoras del recorrido y por lo tanto de la experiencia corporal del visitante.

En la obra de Claes y Wampers, una cámara de video montada sobre los rieles va “chocándose” con las distintas fases de animación de movimiento de una silueta, movimiento que es restituído en una pantalla que sirve como fondo del dispositivo. Se hace presente, en alguna de las capas de sentido de la obra, un intenso señalamiento hacia los orígenes del cine. Resulta sugerente el sentido deconstructivo que plantea *Man at Work* (2014)<sup>2</sup>, instalación de Julien Maire, la cual opera evidenciando, a la vez que espacializando, el propio dispositivo cinematográfico.

Maire produce una fuerte ruptura de la ilusión que sostiene la transparencia fílmica, tal como la entendía Bazin. Tal vez, el acrílico transparente adquiera aquí un sentido alegórico. Si la cámara convierte en objeto lo real a la vez que oculta sus mecanismos, en *Man at Work* el dispositivo profanado no convierte al objeto en imagen, sino que el objeto tridimensional se añade a la lógica maquina del cine en la medida en que el objeto de representación es capturado literalmente por el dispositivo. De esta manera, el sentido etimológico para el término aparato, rastreado por Flusser, ya señalado oportunamente, se torna acto: el aparato cinematográfico captura el objeto.

Transparencia del objeto, opacidad de lo real. Paradójicamente, la realidad se torna maqueta a la vez que los objetos “reales” ocupan el lugar de lo fotografiado. La operatoria pareciera suceder en los límites mismos de lo indiscernible. Para que el dispositivo pueda evidenciarse, el objeto debe transparentarse, volverse una especie de *infraleve*.

Pero, además, la obra de Maire es portadora de una lógica remisiva, en la medida en que parece inscribirse y, a la vez evocar, todo un linaje de dispositivos pre-cinematográficos que indagaron en diversas zonas de la imagen proyectada, en la descomposición y recomposición del movimiento y de los soportes materiales de fijación y registro de la imagen. Quizás, la obra también nos señale a aquellos dispositivos del cine embrionario en donde el cuerpo se aproximaba al aparato<sup>3</sup> o bien el propio proyector aparecía cercano a los ojos

del espectador. Irónicamente, la obra de Maire parece estetizar el instante previo a la emergencia del denominado Modo de Representación Institucional.

Por otra parte, y de manera colateral, podría evidenciarse una relación formal entre los muñecos de acrílico animados de Maire y cierta porción de la productividad de la argentina Liliana Porter: objetualidad, industrialidad, conceptualidad, *ready-made*, ironía.

El propio medio cinematográfico, su artefactualidad (proyector-pantalla) y su materialidad efectiva (filmico), se convierten en el eje productivo y reflexivo de la instalación *Éramos esperados (plomo y palo)* (2013)<sup>4</sup> de Andrés Denegri.

Cuestionando la *forma-cine*, una compleja maquinaria establece un rol ambivalente para la propia película de 16 mm en la medida en que esta es el objeto de proyección a la vez que su propia pantalla. “Lo que vemos sobre la pantalla formada por tiras de celuloide son imágenes de represión policial y militar durante movilizaciones obreras y sociales realizadas a lo largo todo el siglo XX” (La Ferla, 2014, p. 57). La violencia del instante registrado y proyectado adquiere un equivalente en la celeridad y fragmentariedad que el nuevo dispositivo, profanado, sostiene.

El andamiaje del cine se transparenta: su violencia silenciada y naturalizada, la cual consiste en proponer la internalización de una determinada discursividad obliterando su maquínico lugar de enunciación.

En tal sentido, pareciera cumplirse el señalamiento de Hito Steyerl cuando sentencia que el cine aparece ligado a una lógica de organización industrial fordista signada por el control temporal y la reclusión de los cuerpos; en tanto que el museo disloca dicha operatividad, al trastocarse el control férreo de la temporalidad, configurando una lógica más abierta que permite la emergencia de la multitud (2014, pp. 70-71).

Convergentemente, de modo crítico, la obra de Denegri deja al descubierto la esencia industrial del cine, su andamiaje procesual y artefactual; a partir de su sentido deconstructivo emerge la idea del cine-fábrica. Pero efectivamente la experiencia con la instalación no es semejante a la propuesta por el cine, aquella no aparece sujeta, subsumida a la lógica temporal de este, por lo tanto, la experiencia se ha abierto.

A propósito de esto último y en relación al espacio de emplazamiento de la obra (ámbito ligado a la institucionalidad del arte contemporáneo), las últimas producciones de Denegri instalan un interrogante crítico en torno a la relación del cine con las instancias de circulación del campo artístico contemporáneo.

Tal vez, uno de los ideales desplegados por la emergencia de internet que impactó fuertemente en el campo artístico fue en torno a la ampliación de posibilidades que el nuevo medio portaba. Posibilidades que abogaban por el cumplimiento de una promesa democratizadora tanto a nivel de circulación como de recepción de las obras, la cual operaban a partir de la negación de la institucionalidad espacial del arte. De esta manera, los artistas podrían exponer sus obras libremente en el ciberespacio y el público podría acceder a las mismas sin mediación alguna.

Si bien este ideal democratizador no logró plasmarse en su totalidad, algunas experiencias artísticas generadas a partir del advenimiento de nuevas tecnologías permiten sostener cierto sentido crítico en el marco del despliegue de dichas producciones.

En tal sentido, Alejandro Schianchi ha desarrollado parte de su producción en el límite mismo de las necesidades de espacialización propuestas desde el dispositivo institucional

de las artes visuales (museos-centros culturales-galerías). Es parte integrante de sus proyectos el elidir dicha espacialidad legitimadora o bien parasitarla<sup>5</sup>.

El propio Schianchi propone nominar dicha productividad como *intervenciones virtuales locativas* las que define de la siguiente manera:

[...] obra artística que se sustenta en la ubicación geográfica (latitud, longitud y en algunos casos altura) de un elemento virtual (tridimensional o bidimensional) observado a través de un sistema de realidad aumentada en un dispositivo móvil. Así mismo, la relación entre el objeto virtual y el entorno físico donde se encuentra emplazado puede ser de tensión, y presentarse como el eje conceptual de la obra, así como simplemente el contexto espacial donde se exhibe. Pero inevitablemente presenta un vínculo directo entre el aquí y ahora del entorno físico y la creación virtual dado que ambos se observan en simultáneo en la pantalla del dispositivo electrónico y responden en tiempo real a los desplazamientos que el portador realice. El contenido virtual descargado de Internet en el momento de visualización (aunque podría ser *off-line*), se pone en relación con la información de localización y angulación del dispositivo móvil, para así crear la ilusión óptica de que ese objeto virtual se encuentra allí, ubicado en el espacio físico, frente a nuestros ojos (Schianchi, 2015, p. 39).

Su obra *Sin Título (video deriva)*<sup>6</sup>, de 2011, se inscribe dentro de los parámetros definidos como *intervención virtual locativa*. La misma se conforma a partir de una serie de clips de video que son geolocalizados en diversos puntos del microcentro porteño, los cuales pueden ser visualizados con dispositivos móviles. Los videos establecen una relación específica con el espacio en donde son visualizados, a veces el punto de vista del video coincide con el punto de vista del espectador y en otros casos tensiona al mismo.

En tal sentido, el recorrido del espectador es tensionado por el recorrido planteado por el video y su disposición espacial. En primer lugar, es necesario señalar el marcado anacronismo entre registro y momento de visualización, en donde existe una superposición temporal entre el pasado del primero que se actualiza en la reproducción y el recorrido corporal en el espacio efectivo, allí donde ese video fue registrado. Juego de diferencias y similitudes enmarcadas por la experiencia urbana y del dispositivo que interpelan al cuerpo.

De esta manera, podríamos tender un puente entre los procedimientos propuestos por Schianchi en sus trabajos y la noción de *deriva*, en tanto esta funciona como disruptiva, proponiendo un tipo de experiencia que tiende a la apropiación creativa del espacio urbano. Como señalara el propio Guy Debord:

El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse

llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas (1999, p. 1).

## VII.

Como se ha planteado en el desarrollo propuesto, la zona de intersección entre el cine y el arte contemporáneo es prolífica y puede rastrearse siguiendo los modos profanatorios que ambos han propuesto para salir de las rígidas estructuras productivas concebidas por el cine y las artes visuales en tanto disciplinas autónomas.

Tal vez, la instalación *The Lux* (2009)<sup>7</sup>, de Rosa Barba, pueda pensarse como paradigma del recorrido planteado. En ella ya no hay film para ver, la luz es la protagonista de la instalación en la medida en que un proyector ilumina al otro con su propia luz y viceversa: aquí el cine, al borrar todo vestigio ilusorio, pone de relieve su propia lógica productiva maquinal. A su vez, la disloca, la profana, al asumir su cercanía con formas de producción contemporánea que tienden a la especialización y, de esta manera, trastocan el lugar del espectador configurado por la tradición ocularcentrista.

## Notas

1. El registro de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/48133460>
2. El registro de la obra puede consultarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=LnhPrV8lccU>
3. Me refiero específicamente a los *juguets filosóficos*. Remito en tal sentido a la lectura de Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
4. El registro de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/163672952>
5. En *Sin título* (site-specific ubicuity), intervención virtual locativa de 2011, Schianchi geolocaliza un objeto virtual generado por código en la espacialidad de instituciones legitimadoras del arte contemporáneo: Galería Arte x Arte (Bs. As., Argentina), Centro Cultural General San Martín (Bs. As., Argentina), MALBA / (Bs. As., Argentina), Galerías Pacífico (Bs. As., Argentina), Guggenheim Museum (N. Y., EEUU), Centre / Pompidou (París, Francia), ZKM (Karlsruhe, Alemania), Paço das Artes (San Pablo, Brasil) y en el Palazzo / Barone Ferrara (Bari, Italia). Objeto que puede visualizarse aun actualmente. El registro y documentación de la obra puede consultarse en: <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-site-specific-ubicuity-2011/>
6. El registro y documentación de la obra puede consultarse en: <http://schianchi.com.ar/sin-titulo-videoderiva-2011/>
7. [http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1425497007/210665909-03042015-rosa\\_barbara\\_05\\_bomb\\_131\\_sm.jpg](http://res.cloudinary.com/bombmagazine/image/upload/v1425497007/210665909-03042015-rosa_barbara_05_bomb_131_sm.jpg)

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora.
- Albano, S. (2007). *Michel Foucault. Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bennet, T. (1999). *The birth of museum. History, theory, politics*. New York: Routledge.
- Castro, E. (2008). *Giorgio Agamben: una arqueología de la potencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones - UNSAM EDITA de Universidad Nacional de Gral. San Martín.
- Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En VVAA. *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. Disponible on-line. En: <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> consulta 30-12-2015
- Duguet, A-M. (1988). "Dispositifs". En revista *Communications*, nro. 48. Disponible on-line en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1728](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728) consulta 23-07-2015
- Fragasso, L. (2012). *Mario Merz*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Madrid: Antonio Machado Editora.
- Flusser, V. (1993). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Editorial Siruela.
- Gumbrecht, H-U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- La Ferla, J. (2014). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac.
- Parente, A. (2010). "La forma cine: variaciones y rupturas". En revista *Arkadin*. Estudios sobre cine y artes audiovisuales, número 3, FBA-UNLP, noviembre.
- Schianchi, A. (2015). *Arte virtual locativo. Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Buenos Aires: ArtexArte.
- Steyerl, H. (2014). "¿Es el museo una fábrica?" En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Xavier, I. (2008). "Las aventuras del dispositivo (1974-2004)" y "El cine –discurso y la deconstrucción". En *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

## Bibliografía

- Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution*. París: L'Harmattan.
- Bishop, C. (2008) "El arte de la instalación y su herencia". En revista *Ramona*, número 78, marzo, Buenos Aires: Fundación Start.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

- Deleuze, G. (1990). “¿Qué es un dispositivo?”. En VVAA. *Michel Foucault filósofo*. España: Gedisa.
- Déotte, J-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- Groys, B. (2014). “Política de la instalación”. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- 

**Abstract:** The present work aims to give in account certain shifts that are happening at the intersection given by the fields of contemporary visual arts and cinema. The deployment, on one hand, is the result of the deconstruction of cinematic device, that is, on the evidence of acid criticism of its productive and receptive logic and, by another, in the capture of proposals developed in the field of contemporary art (installation, performance). There is a feedback within both fields so it can be point out that they find in institutions of contemporary art and in its display circuits (biennial, galleries and museums), a privileged area of reception.

**Keywords:** device - film - contemporary art.

**Resumo:** O presente trabalho visa dar conta de certos deslocamentos que estão ocorrendo em um espaço de intersecção dado pelos campos das artes visuais e filmes contemporâneos. Nesse sentido, a espacialidade é encorajadora de uma série de produções estéticas que baseiam sua implantação, por um lado, na desconstrução do dispositivo cinematográfico, ou seja, na evidência crítica de sua lógica produtiva e receptiva e, de outro, na captura de propostas desenvolvidas no campo da arte contemporânea (instalação, performance). Ao mesmo tempo em que ambos os campos são realimentados, é viável apontar que eles encontram na institucionalidade da arte contemporânea, em seus circuitos expositivos (bienais, galerias, museus), um ambiente de recepção privilegiado.

**Palavras chave:** Dispositivo - profanação - cinema - arte contemporânea.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

### • Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

### • Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

### • Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

#### • **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

#### • **Actas de Diseño**

*Actas de Diseño* es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

#### **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ ISSN 1668-0227 ]**

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición. M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martínez Azaro:** Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe:** La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini:** Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz:** La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández:** Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun:** Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa:** La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar:** Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto:** Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono:** Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm:** A World

in Flux | **S. Faerm:** Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner:** Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr:** China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm:** Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones:** Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla: Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P:** *Libertadores*; bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flester:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluisa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureaux:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedônio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo. N. Aguerre y M. Boivent:**

Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años ‘60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación.** **Laura Vazquez:** Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** *La “Beya” durmiente:* entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro:* el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Aníbal Villordo:** La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eserverri:** Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Design Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle:** Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson:** Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa:** Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño.** **Ivana Mihal:** Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre:** Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello:** El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco:** Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino:** Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini:** Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau:** Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini:** Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre:** Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto:** O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra:** Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg:** Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales.

Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza**: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre**: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino**: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cíbea**: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova**: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini**: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman**: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf**: Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino**: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz**: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito**: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón**: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima**: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli**: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo**: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin**: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer**: Educating smart materials | **Murat Bengisu**: Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia**: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio**: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti**: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi**: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola**: Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro**: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Míchura y Stan Ruecker** | **Anderson Antonio Horta**. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma** | **Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli** | **Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin** | **Simone Abreu** | **Zulma Buendía De Viana** | **Elisangela Batista**. EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale** | **Liliana Durán Bobadilla y Luis**

**Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior.** FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente el autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984.* (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental.** **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Alejandra Niedermaier:** Introducción | **María José Alcalde:** Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia

Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez:** Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio:** *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalko:** La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonieta Clunes:** Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella:** Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez:** Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera:** Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez:** Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo:** Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015].** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández:** Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar:** El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Elicabe:** Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz:** Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doria:** Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini:** Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras:** Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono:** Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella:** El cuerpo como territorio | **V. Stefanini:** La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm:** Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib:** Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm:** Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya:** Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio:** Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby:** "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires:

Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Déborá Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:**

Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi**: Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo**: Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz**: Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell**: Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa**: Prólogo | **Cecilia Iida**: El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko**: Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib**: Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby**: Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta**: Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne**: Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi**: Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño**: Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler**: Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **François Soulages**: Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet**: Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino**: Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta**: La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca**: En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga**: Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier**: La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar**: Hijo de la migración | **Silvia Solas**: Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages**: Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquín Viana**: Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda. P. Doria: Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela.**

**El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine como metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváz y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Va-

nessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoledo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negrreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible vi-**

**sual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topia.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Cœil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojčić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político**

**en Revolución (Ipiña, 2010) | B. Pantović: Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país | V. Trifunović y J. Diković: La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia | S. Sasiain: Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina | M. E. Stella: A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina | A. Stagnaro: Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina | A. Pavićević: El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista | M. Stefanović Banović: Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia (2015).** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales | Pelusa Borthwick: Nuestra inserción en la cadena de producción nacional | Patricia Moreira: FASE La necesidad del encuentro | Graciela Taquini: Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE.** Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas | Emiliano Causa: Cuerpo, Movimiento y Algoritmo | Rosa Chalhko: Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales | Alejandra Marinaro y Romina Flores: Objetos de frontera y arte tecnológico | Enrique Rivera Gallardo: El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil | Mariela Yeregui: Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación | Jorge Zuzulich: ¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación.** Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas.** Catalina Julia Artesi: **Prólogo | Andrea Pontoriero: Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti | Estela Castronuovo: Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad | Catalina Julia Artesi: Representaciones expandidas en puestas actuales | Ezequiel Lozano: La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio | Marcelo Velázquez: Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg | Distribución cultural. Yanina Leandra: **Prólogo | Andrea Hanna: El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más... | Roberto Perinelli: Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables | Leila Barenboim: Gestión Cultural 3.0 | Rosalía Celentano: Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires | Yoska Lazaro: La resignifi-****

**cación del término “producto” en el ámbito cultural | Tesis recomendada para su publicación:** Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji:

**Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derecha. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artillugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración**. S. G. González: **Prólogo**

| A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Considera-**

**ción de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** |

Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes.** Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación.** Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Díos: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de**

**la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina.** **Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustin-gorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad.** **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe**. Manifiesto: **Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad**. Silvia Gago: **Los límites del arte**. María José Herrera: **Arte Precolombino Andino**. Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política**. Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado**. Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña**. Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone: **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados)**. Graciela Taquini: **Ver del video**. Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva**. (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediaticizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finkelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.
- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

## **Síntesis de las instrucciones para autores**

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]  
Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.  
[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

### **Artículos**

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

### **Importante:**

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

### **Consultas**

En caso de necesitar información adicional escribir a [publicacionesdc@palermo.edu](mailto:publicacionesdc@palermo.edu) o ingresar a [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

---





**Facultad de Diseño y Comunicación**

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
C1175 ABT . Argentina . [www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)