

Imágenes, dispositivos y tecnologías: resonancias teóricas en la cultura contemporánea

elenaluce@hotmail.com

por **María Elena Lucero**
profesora en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (compiladoras). Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

Conformado por diversos textos agrupados en seis núcleos temáticos, este volumen ha reunido a un grupo nutrido de investigadores que reflexionan sobre los vínculos entre las artes plásticas, la fotografía, el video, la poesía, los medios de comunicación y los dispositivos (en sus variadas acepciones) que hacen posible la emergencia de las visualidades en la sociedad contemporánea. El énfasis particular sobre el concepto de dispositivo en varios de los artículos proporciona un aporte fundamental del libro para el ámbito cultural en los tiempos que corren, donde las tecnologías han ganado un amplio terreno en la producción, distribución y consumo de lo visual.

Dentro de la primera sección denominada "Conceptos y debates sobre visualidad y dispositivo", Mario Carlón profundiza algunas nociones elementales del lenguaje mediático. Imbuido de un arsenal semiótico a partir del legado de autores como Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Oscar Traversa, Eliseo Verón o Jean-Marie Schaeffer, Carlón elabora un pequeño diccionario donde desmenuza y discute la noción de dispositivo haciendo hincapié en el aspecto indicial del mismo, es decir, el eslabón entre la señal y su materialidad física. Respecto a la emergencia de internet, recalca la envergadura de la transformación que este medio ha producido en la circulación de la información, poniendo en crisis a los medios tradicionales de comunicación como en las "redes de medios" (Facebook o Twitter). Así Carlón nos brinda un panorama sucinto de las mediatizaciones en la era global, donde rige la funcionalidad y permanencia de los dispositivos técnicos. En la encrucijada de términos como cultura visual, historia del arte y teorías de la imagen, María de los Ángeles Rueda desarrolla un exhaustivo itinerario que

establece una *historia a contrapelo* (en el mejor sentido benjaminiano) cuestionando la llamada “narrativa maestra” marcada por la historiografía occidental. Sin duda Aby Warburg y su método de investigación, basado en la interacción morfológica de las imágenes colaboró enormemente con el afianzamiento de una narrativa diferente y alterna dentro del arte, habilitando la indicialidad (mencionada antes por Carlón) en la conformación del campo de la cultura visual. De este modo, Rueda abre un panorama novedoso y estimulante respecto a estas nuevas herramientas para repensar los procesos estéticos contemporáneos.

En el segundo apartado, “Literatura y experimentación en los años sesenta”, Claudia Kozak analiza los procesos de desvanecimiento de la producción literaria donde sucumben los sentidos unilaterales y se tejen relaciones con aspectos visuales o tecnológicos. De este modo, la letra poética se encuentra con la técnica, con los sonidos y los cuerpos en movimiento confluyendo en producciones difíciles de encasillar y superadoras de las categorías normativas, una operatoria visible en el poema *IBM* de Omar Gancedo de 1966, publicado en la revista *Diagonal Cero* dirigida por el artista Edgardo Vigo. Kozak considera *IBM* como un primer acercamiento a la poesía electrónica en Argentina, un rasgo que le otorga a la obra un carácter aleatorio e interdisciplinar. Alejandra Torres propone un diálogo entre la escritura de Julio Cortázar y la obra gráfica de Julio Silva a partir de sus colaboraciones conjuntas, especialmente en *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) y *Último round* (1969). En ambos trabajos se expresa un manejo particular de la narrativa que acompaña a un diseño tipográfico, pictórico y fotográfico dinámico, conformando (acorde a uno de los ejes fundamentales de este volumen) dispositivos de visualidad a partir de la organización, disposición y montaje de textos e imágenes que integran estas producciones, descalzando/disolviendo los límites entre la denominada cultura alta o erudita y la cultura popular. Torres subraya el interés de Cortázar por la fotografía como dispositivo visual, dado que en su narrativa no sólo aparecen imágenes fotográficas (intercaladas en los fragmentos textuales), sino que parte de su escritura se desarrolla en base a la fotografía como punta de lanza.

Bajo el título “Fotografía más allá de la foto” se abre la sección número tres, una de las más elocuentes y emotivas, por el abordaje de una problemática social altamente

sensible como el encierro psiquiátrico, los mecanismos de control y los registros visuales. María Fernanda Piderit Guzmán parte de una concepción de la práctica fotográfica que, al superar las ataduras de la reproducción fidedigna y realista que le era asignada anteriormente, se concibe como una herramienta discursiva que puede establecer discursividades políticas, culturales e ideológicas. Ya Susan Sontag se había referido a la fotografía considerando la noción de *experiencia* pergeñada por Walter Benjamin, y W. J. T. Mitchell abordaría las relaciones entre imagen fotográfica y palabra escrita en el marco de la cultura visual, coadyuvando en un enfoque integrador de la fotografía. En el escrito de Piderit Guzmán, la fotografía es pensada como dispositivo tomando como ejemplo el notable libro *Humanario* de 1976, realizado por Sarah Facio, Alicia D'Amico y Julio Cortázar. Dotado de una enorme densidad semántica por el abordaje visual de las imágenes que retratan a internos psiquiátricos, *Humanario* también es analizado por Paula Bertúa como un ensayo fotográfico que incluye la alteridad, al otro marginado y confinado a la reclusión. En el instante de la captura fotográfica, Facio y D'Amico desafían el régimen escópico propio del sistema hospitalario que, en general, asume lo invisible o socialmente clausurado en términos cientificistas al extirpar toda señal de humanidad o calidez en el registro. Por el contrario, en *Humanario* el drama social es relatado en toda su vehemencia, resaltando aspectos claves que, a nivel estético, inauguraron una línea de trabajo continuada en los años ochenta por fotógrafos como Adriana Lestido o Marcos López.

En la cuarta parte, "Cine y experimentación", el texto de Mario Alberto Guzmán Cerdio reflexiona sobre *Capricho* de Silvestre Byrón. Considerando la dificultad de acceso tanto a los materiales visuales como a la teoría, el cine experimental argentino comienza a ser objeto de estudio detallado en los últimos años. En la variedad de realizaciones fílmicas experimentales (las que conforman un conglomerado de trabajos que se despega del cine de corte político y/o ideológico de las izquierdas) se destaca *Capricho*, un cortometraje del año 1991 que incluye aspectos tales como el MRO ("Modo de Representación Opcional", donde el discurso fuga o evade el sentido habitual) o la creación de una Filmoteca (un laboratorio, taller o espacio de creación/producción). No sólo eso, Byrón propone en su itinerario artístico una articulación con la literatura de un

modo complejo y eficaz, con elementos que enriquecen el desarrollo del *film* e incluyendo símbolos, frases o temas provenientes del campo literario. Esta operatoria se observa con claridad en la cuarta parte de *Capricho*, denominada *El Horla*, donde Byrón recupera el cuento fantástico de Maupassant del mismo nombre mediante la estrategia paratextual. Brenda Salama rastrea, a partir de diversos autores, definiciones-clave que han sido utilizadas para examinar los procesos característicos del cine experimental más radical, que apela al borramiento de los límites o a la exploración de aspectos formales poco frecuentes. En el marco de este debate terminológico surge la palabra *superochista*, aplicada a los cineastas que se inclinaron por el uso del Super 8, un formato que posee una cinta de 8 mm de ancho y de uso doméstico en sus inicios. La labor seminal del Grupo Goethe en Buenos Aires abrió un espacio notable en la experimentación cinematográfica argentina. Estos soportes materiales viabilizaron planteos estéticos inusuales que precedieron a la tecnología del video en la década del ochenta, siendo rescatados por jóvenes cineastas o *superochistas* contemporáneos en razón del valor estratégico y oposicional del concepto.

Posteriormente, en "Archivos: cine documental y museo", Juan Pablo Cremonte menciona las discusiones teóricas en torno al dispositivo, enfatizando el distanciamiento y la temporalidad como rasgos propios que se completan con las imágenes que proyecta el espectador. Enlazado con los distintos saberes y redes de relaciones en el campo social, el dispositivo impulsa la recepción de imágenes y construye modalidades peculiares con cada observador. En los documentales audiovisuales estas señas cobran cuerpo en la transmisión de un saber (por parte del emisor hacia el receptor) a partir de argumentos que persuaden al destinatario y que propagan un saber mediante una comunicación explícita. En ese contexto enunciativo observamos la "imagen-registro" que, si bien se posiciona en el presente de enunciación, tiende un puente con el pasado narrado, la "imagen icónica o de creación" como dibujos, mapas o grabados, los cuales, sin tener un apoyo documental o probatorio, colaboran con el relato general, o la "imagen realista" caracterizada por ficciones realistas. A partir de este herramental, Cremonte analiza algunos documentales argentinos, *Montoneros, una historia* (1994), *Trelew* (2003), *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (2007) y *Eva de la Argentina*

(2011). Por su parte, Flavia Costa retoma a Giorgio Agamben para perfilar dos cuestiones que atraviesan la cultura vigente: la destrucción de la experiencia (dada la exigencia laboral cotidiana que demanda el mercantilismo global y la consecuente merma del tiempo de ocio) y la transformación del mundo en un museo transitado por espectadores-turistas (el museo como un dispositivo del capitalismo). En el primer caso existe una tradición autoral sobre la expropiación de la experiencia: Montaigne, Bataille, Kant, Simmel y Benjamin; en el segundo, el propio Agamben marca una directriz que subraya la petrificación del museo y la necesidad de iluminar aquellos espacios que la dinámica museal deja ocultos. El fenómeno de reactivación se expande a partir de los años ochenta con nuevos museos y se impone un modo peculiar de funcionamiento a partir del interés creciente en obras, registros, documentos, artefactos, etc. Los museos como dispositivos de comunicación transformaron las normativas que caracterizaban a la antigua institución para pasar a ser sitios de innovación, esparcimiento turístico y/o espectáculo, integrando parte de la industria cultural en concomitancia con el aspecto económico.

En la sexta sección, denominada "Otra videodanza: mediatización y transmedialidad", Mariel Leibovich aborda la problemática visual y teatral de *Aniceto* de Leonardo Favio (2008). La videodanza procura salirse de las definiciones estancas por su carácter multidisciplinario, por lo cual Leibovich la direcciona hacia un conjunto de prácticas que incluyen dispositivos visuales, los que derivan en la obra total. Los movimientos son delineados por una coreografía de cuerpos vivos de seres humanos danzantes u objetos, por tanto en algunas producciones no hay bailarines sino experimentación de imágenes, sonidos y desplazamientos rítmicos. La película *Aniceto* es un caso emblemático tanto para la historia del cine como para la danza. Ambas disciplinas interactúan, confluyen los movimientos de la danza y el dispositivo audiovisual en juegos visuales de montajes y sonidos, suscitando un entorno poético que, a diferencia de otros films de Favio marcados por el tenor político peronista, se abre hacia metáforas de la pasión o del sentimiento amoroso. Considerando el rol de la mirada y la corporalidad en los dispositivos, Alejandra Ceriani se pregunta si existe una corporalidad generada por las mediaciones y si, efectivamente, ocurre una transformación o

metamorfosis de las apariencias. Para ello toma como ejemplo *Webcamdanza*, un proyecto de investigación caracterizado por la procesualidad y la interacción de los participantes con los aparatos técnicos de registro donde se investigan ensayos coreográficos y visuales en torno a la danza y frente a una cámara web. Articulando cuerpo, *performance*, movimiento, cámara y pantalla, este ejercicio sonoro y estético desafía la homogeneidad compositiva a la que estamos habituados y explora nuevos encuadres y lógicas formales a través de las mediaciones e interconexiones entre los numerosos elementos intervinientes. En la optimización del vínculo entre sujeto y máquina, cada una de las partes cede en favor del otro (el sujeto/cuerpo restringe el nivel de control, el ojo/máquina abandona la inactividad) mediante la acción del tiempo real, el cual sujeta y cohesiona a los demás componentes para dar espacio a esta experiencia integral, una “coreografía del gesto digital”, como la define Ceriani.

Por último, en “Activismo y dispositivo”, Marina Félix y Magdalena Pérez Balbi examinan cómo los activismos urbanos colindan con las prácticas artísticas y construyen dispositivos visuales. Marina Félix recompone la escena donde el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados), luego de la masacre de Avellaneda en 2002, encarna un nuevo poder medial que erosiona desde diferentes soportes (internet o la ocupación callejera) a la autoridad, cuestionando la política gubernamental que no ofrecía respuestas a la problemática del desempleo y la opresión. El uso del piquete como instrumento de reclamo y protesta implicó la toma del espacio público, hecho que con el tiempo se sistematizó y adoptó formas visuales singulares: el corte de avenidas, la instalación de grupos sociales carenciados en zonas de conflicto, la exhibición de pancartas, etc. La combatividad se prolongó en la red y surgieron sitios que se solidarizaron con estos sucesos, modelando nuevas plataformas digitales con representaciones gráficas que signaron un nuevo uso estético-político de la web, creando una suerte de “narrativa piquetera” con mensajes eficaces y recepción masiva. Magdalena Pérez Balbi retoma el concepto de *activismo artístico* (vía Expósito, Vidal y Vindel) que coloca en primer lugar a la acción política y en segundo al enclave estético-creativo, priorizando el acto de interpelar al público con una problemática social determinada. Tomando el segmento temporal 2005-2011, Pérez Balbi analiza los

activismos artísticos tanto en la web (internet y redes sociales) como en la cultura visual contemporánea (producción y apropiación de imágenes, modos de intervención pública). En 2008, a los seis años de cumplirse la Masacre de Avellaneda, el colectivo *Cienvolando* rediseña el logotipo de Google y reemplaza dos de las conocidas letras del buscador por los rostros de Maxi y Darío, y en 2010-2011 el colectivo *LULI*, ante el segundo aniversario de la desaparición de Jorge Julio López, elabora un juego interactivo que sube a la plataforma Facebook. El trueque iconográfico en ambos casos funciona como una maniobra de contrainformación que subvierte las elecciones frecuentes anteponiendo mensajes de denuncia y requisitoria política (¿Dónde está Julio López?) que refuerzan las acciones ya consabidas de las marchas y las manifestaciones públicas. Otros tres ejemplos, *Posturbano*, *Rastrogero* y *Sincita*, plantean articulaciones entre las plataformas virtuales (foros, blogs y mapas de la web, fotografías en *smartphone*) y la geografía local redimensionando los recorridos urbanos, su arquitectura y exterioridad, los cuales finalmente se convierten en *dispositivos* espaciales y visuales.

En 2001 el crítico de cine Jacques Aumont y el historiador Michel Marie publicaron *Dictionnaire théorique et critique du cinema*, donde describen al *dispositivo* desde diferentes perspectivas: la mecánica, la psíquica y la fílmica, definiéndolo como “la manera en que se disponen las piezas y los órganos de un aparato, y así, el mecanismo mismo”, “la organización mental de la subjetividad en instancias (inconsciente, preconscious, consciente)” o como “una organización material: en una sala oscura, los espectadores perciben sombras proyectadas en una pantalla, producidas por un aparato (...)” (2001: 64-65). Sus lecturas facilitaron nuevos abordajes, miradas y recortes teóricos sobre un mismo concepto, el cual fue revisado y recontextualizado con otras sugerencias, intensidades y variables culturales en el presente volumen: en el mejor sentido rizomático, *Visualidad y dispositivo(s)* constituye un libro dinámico y de múltiples aristas que amplía conceptos fundamentales del lenguaje y del análisis imagético, de lectura ágil y consulta necesaria en momentos actuales, donde las discusiones y los debates sobre la cultura visual están a la orden del día.