



Avilés, Clara María. Reseña bibliográfica: "Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (compiladoras), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, septiembre de 2018, vol. 7, n° 14, pp. 201-205

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



Clara María Avilés<sup>1</sup>

Recibido: 11/04/2018

Aceptado: 10/06/2018

Publicado: 11/09/2018

Los dispositivos son máquinas para hacer ver y para hacer. (...) Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella.

Gilles Deleuze, "¿Qué es un dispositivo?"

¿Qué comparten los textos *IBM* de Omar Gancedo y la primera publicación del *Último round* de Julio Cortázar con la fotografía, el cine experimental, *Aniceto* de Leonardo Fabio y el arte piquetero? Que todos ellos son dispositivos, podrían decir las compiladoras de *Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una*

*perspectiva cultural*, publicado a mediados de 2016 por la editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

El volumen es el resultado del proyecto grupal de investigación "Cultura: arte, técnica y medios" dirigido por Alejandra Torres y reúne las versiones revisadas de las ponencias presentadas en las jornadas de cierre de proyecto, así como colaboraciones de investigadoras invitadas sobre temáticas afines.

*Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una perspectiva cultural* se propone explorar los cruces discursivos entre arte(s) como literatura, fotografía, cine, pintura, artes experimentales, medios técnicos y comunicación masiva, tomando como casos de estudio distintas experiencias de la cultura argentina desde los se-

<sup>1</sup> Profesora en Letras (UNMDP). Estudiante de la Maestría en Letras Hispánicas (UNMDP). Contacto: [avilesclaram@gmail.com](mailto:avilesclaram@gmail.com)



venta hasta comenzados los años dos mil. “(...) La experimentación en la que pueden encuadrarse las prácticas y los casos aquí trabajados parte del intercambio, la convergencia, la contaminación y la hibridación entre lenguajes y dispositivos” (9), adelantan Torres y Pérez Balbi en la presentación.

Con eje en el concepto de *dispositivo*, el libro difunde propuestas que conjugan la interdisciplinariedad a partir de casos de estudios heterogéneos y, en apariencia, disímiles. La perspectiva cultural es el denominador común de los trabajos, como también las herramientas teóricas adoptadas (lecturas de Foucault, Deleuze, Agamben, entre otros), transversales a todos los escritos que componen el texto. Así, echa luz sobre una temática que no ha sido analizada en profundidad por la crítica y se convierte en una máquina de hacer ver, hablar y pensar.

La noción de *dispositivo*, presente desde el título, es retomada en diferentes elaboraciones teóricas y críticas. En la “Parte 1”, llamada “Conceptos y debates sobre visualidad y dispositivo”, Mario Carlón discute las diferentes teorías generales desde el repaso de una serie de nociones afines al dispositivo, como *soporte*, *dispositivo técnico/dispositivo maquinístico*, *lenguaje*, *medio*. Retoma el desarrollo teórico sobre la mediatización, desde el enfoque semiótico –sostenido en Argentina, en sus inicios por Eliseo Verón– y el foucaultiano. La contribución de Carlón es sumamente importante, ya que los debates allí esbozados serán luego recuperados por el resto de los investigadores que colaboran en el volumen. El objetivo del autor no es sólo presentar una serie de definiciones sino interrogarse, además, sobre cómo pueden contribuir a la tesis o los propósitos de su trabajo: existe la necesidad, dirá Carlón, de desarrollar un paradigma teórico no antropocéntrico en el campo de los estudios sobre mediatización, que hoy en día afecta también las clásicas nociones de la era de los medios masivos.

Los aportes de María de los Ángeles Rueda continúan en la misma línea en cuanto se dedica específicamente al orden de lo teórico. Se propone elaborar “una reseña de los principales itinerarios del desarrollo teórico seguido respecto de las teorías de la imagen, la historia del arte y la cultura visual” (25). El trabajo adopta una perspectiva interdisciplinaria al discutir la historia del arte *a contrapelo*: la crítica reconoce la cultura visual como un objeto variado y complejo, un gran marco que comprende, según ella, “una multiplicidad de dispositivos y materialidades” (27).

La “Parte 2” aborda la literatura y experimentación en los años sesenta, desde los enfoques de Claudia Kozak y Alejandra Torres. En sintonía con lo expuesto anteriormente, proponen que la literatura sea pensada desde un paradigma nuevo. Kozak asocia la novedad con el advenimiento de las nuevas tecnologías y evalúa cómo este impacto produce una literatura que ella misma denomina “fuera de sí”. Esto significa para la literatura el borramiento de sus límites y una redefinición del concepto, que incorpore no sólo el cruce entre lenguajes y disciplinas artísticas sino también que implique el desplazamiento de los lenguajes en la cultura globalizada. El resultado será el diálogo entre medios, lenguajes y tecnologías, desde la incorporación de la noción de *transmedialidad*. Específicamente, Kozak estudia, desde esta perspectiva, tres poemas visuales de Omar Gancedo, publicados en la revista *Diagonal Cero* en 1966, bajo el título de *IBM*.

Alejandra Torres analiza el trabajo en conjunto que idearon Julio Cortázar y Julio Silva en las primeras ediciones de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), el primero de ellos como escritor y el segundo como ilustrador, diseñador gráfico, escultor y pintor. Sostiene que estas ediciones dan cuenta de la conciencia de los materiales porque sus formatos “desafían las clasificaciones y proponen revisar las formas de visualidad

que despliegan” (50). La especialista recomienda estos libros como “dispositivos de visualidad”: Torres recupera los debates que han contextualizado otros colaboradores del volumen –especialmente Mario Carlón– y los pone a funcionar en torno a la dupla Cortázar-Silva, puesto que en ellos el libro –podríamos parafrasear a Deleuze– es una máquina que nos hace ver como lectores de lo “inesperado” (50).

En la “Parte 3”, las autoras se ocupan de un nuevo dispositivo. Bajo el título “Fotografía más allá de la foto”, María Fernanda Piderit Guzmán y Paula Bertúa revisan la relación de la fotografía con la palabra escrita. Piderit Guzmán se traslada a los años sesenta para esbozar una respuesta al interrogante sobre la dupla fotopalabra. Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin, W.J.T. Mitchell y Horacio Fernández son retomados con el objeto de delinear una definición del denominado *fotolibro*. Se trata de “un libro en el tradicional sentido del término (60)” –en la dimensión material–, pero además da cuenta de los nuevos usos de la fotografía, adquiridos hacia los insoslayables años sesenta, y que constituyen “una ruptura y una resistencia frente a la fetichización y comercialización del arte” (60). El análisis, como lo señala la autora, se ubica desde la perspectiva de los estudios literarios, en la articulación de la fotografía y la literatura, y se centra en *Humanario*, el fotolibro de Sara Facio, Alicia D’Amico y Julio Cortázar, que retrata a mujeres, hombres y niños de diferentes hospitales psiquiátricos de Buenos Aires.

Paula Bertúa, por su parte, no sólo pone el ojo en la fotografía, desde el dispositivo *fotolibro*, sino que recupera también *Humanario*. Enmarcada en el género de “ensayo fotográfico”, la obra establece un diálogo con la alteridad a partir de un discurso que se traduce y pronuncia desde la imagen. Bertúa sostiene que existe una “retórica de ligera resistencia” entre los lenguajes propios de la imagen y los del

texto, encontrando en ella un gesto ético y político.

Si la tercera parte se centraba en la imagen estática, la cuarta será sobre la imagen en movimiento y se titulará “Cine y experimentación”. Se compone de dos trabajos: “Diálogos entre literatura y cine experimental: *Capricho*, de Silvestre Byrón”, por Mario Alberto Guzmán Cerdio y “Los superochistas: pasado y presente del cine experimental argentino”, de Brenda Salama. Guzmán Cerdio recupera el panorama del cine argentino experimental en su inmensa variedad estética, formal y narrativa. Desde una perspectiva crítica, plantea que “el cine experimental aparece ya no solamente como una actividad contrainstitucional, sino como un campo reflexivo y una herramienta en cuyo terreno será posible elaborar esquemas y concepciones alternativas en el ámbito de la narración fílmica, así como analizar nuevas formas de hacer significar la imagen a partir de la vinculación con otros medios” (81). Posteriormente, revisa relaciones del cine experimental y la literatura presentes en el cortometraje *Capricho* (1991) de Silvestre Byrón, desde una perspectiva *intermedial*, es decir, desde la observación de la interacción entre el cine y la literatura.

Brenda Salama traza un estado de la cuestión sobre dos conceptos claves en su investigación: la noción de *lo experimental* –el cine que tiende a explorar los límites del lenguaje cinematográfico– y el término *superochista* –referido a los cineastas que eligen filmar en formato Súper-8–. Los aportes más significativos de su trabajo serán, sin embargo, los asociados al estudio de este tipo de cine en el mercado nacional. Revisa la historia de los formatos de cine subestándar, desde la noción de formato como desde las categorías de empresas, años y costos, desde el 8 *estándar* al Súper-8, hasta abordar finalmente el uso de los formatos estudiados en el cine experimental a nivel local, elegido tradicionalmente porque ofrecía la posibi-

lidad “de hacer cine personal apartado de las exigencias de la industria” (98).

En la “Parte 5”, “Archivos: cine documental y museo”, los trabajos de Juan Pablo Cremonte y Flavia Costa examinan las imágenes del pasado en función de la reconstrucción de la historia. El primero traza los caminos de la imagen en relación con los documentales audiovisuales argentinos contemporáneos. El dispositivo será vinculado con la experiencia de cada espectador, el distanciamiento y la percepción de la temporalidad. La clave que propone el autor radica en el completamiento del dispositivo desde la participación del componente subjetivo del espectador. Luego recorta un corpus de cinco documentales de los últimos quince años que abordan el peronismo desde diferentes enfoques. Costa plantea en su artículo la novedad de pensar los museos como dispositivos. Recapitula los usos y experiencias del museo. Siguiendo a Giorgio Agamben, hace referencia a la modificación que el *dispositivo-museo* ha sufrido en las últimas décadas en las sociedades occidentales y de qué manera esto afecta la experiencia individual y colectiva.

En la sexta y anteúltima parte, se analizan dos casos de videodanza. El trabajo de Mariel Leibovich trata sobre la interacción entre el dispositivo audiovisual, la danza y el movimiento. Toma como objeto de estudio *Aniceto* (2008) de Leonardo Favio, película emblema en la historia del cine y de la videodanza nacional. Para la autora, resulta notable que esta pieza combine la videodanza con un ámbito social y cultural popular, tomando distancia de los circuitos propios de este tipo de arte que, más allá de lo estético, permite el ingreso de aspectos sociológicos y políticos.

El trabajo de Alejandra Ceriani se propone indagar las mutaciones que atraviesan la mirada y la corporalidad en el proceso de expansión hacia nuevos dispositivos. Analiza el caso particular de un seminario de videodanza denominado *Webcamdanza*, “un proyecto de investiga-

ción artística que explora las posibilidades técnico-expresivas de la cámara web en cuestiones de encuadre, latencia de cuadros y edición sonora, con relación al cuerpo en movimiento y a su producción dentro del género videodanza” (138).

La última parte, denominada “Activismo y dispositivo”, incluye las contribuciones de Marina Félix y Magdalena Pérez Balbi. “Arte piquetero en la convergencia: apropiación artística de las TIC en torno a la masacre de Avellaneda” es el trabajo de la primera de ellas. Como lo plantea en la introducción, el objeto de su investigación consiste en describir el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) que “cimentó un nuevo *poder medial popular* para su lucha tras la masacre de Avellaneda, acontecida en 2002 en la Argentina poscrisis, a partir de la apropiación y resignificación de Internet y la cultura de la convergencia” (155). La autora señala cuatro elementos mediales: la *estrategia territorial virtual piquetera*, los recursos de producción y la circulación y la recepción de una narrativa piquetera acerca de la verdad, la justicia y la memoria, todos ellos contruidos sobre la huella irreparable que dejó la masacre en el movimiento y la configuración de una nueva herramienta de lucha medial popular.

Magdalena Pérez Balbi, también compiladora del volumen, retoma en la línea del trabajo antes expuesto el cruce entre el activismo artístico e Internet en la Argentina de principios del 2000. Propone incorporar en la ecuación arte y técnica, o arte y dispositivos tecnológicos, una variable fundamental: la política. Así introduce una categoría novedosa, denominada *activismo artístico*, y analiza la convergencia de esta propuesta con Internet y la cultura visual a partir de una serie de estudios de caso, entre los que se encuentran páginas web apócrifas y juegos interactivos para Facebook.

Para concluir, *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* ofrece un panorama teórico y

de estudios de caso sobre el cruce de las artes y la articulación entre lenguajes artísticos y técnica, una temática poco analizada en el campo editorial argentino al momento de la publicación.