



Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi (comps.)
Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural
Los Polvorines, Ediciones UNGS –Colección
Comunicación, Artes y Cultura
2016
186 páginas

Cruces discursivos entre artes, medios técnicos y comunicación masiva: un abordaje inter- y transmedial

Mónica Scarano¹

Lejos de pensar en una autonomía del arte, entendemos que 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.

Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi, “Presentación”, p. 9

Como lo anuncia el título, *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* es un libro donde los diálogos discursivos, la mediatización y la inter o transmedialidad son las constantes del abordaje en los trabajos compilados y marcan la postura epistemológica que sustenta el volumen y coloca la experimentación, la imagen y el *dispositivo* técnico y social —enfocado en el espesor y la diversidad de acepciones que esta noción admite (Foucault, Deleuze, Agamben) — como centros del debate y análisis desplegados en sus páginas. Si hay un concepto que funciona como eje transversal articulador de los ensayos reunidos en *Visualidad...*, sin duda es el que anuda el término técnico y social *dispositivo*, decisivo en la estrategia de pensamiento foucaultiana que lo define como “una máquina para hacer ver y hacer hablar”, funcionando “en sintonía con determinados regímenes históricos

¹ Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular de Literatura y Cultura Latinoamericanas I y seminarios del área en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Docente-investigadora del CeLeHis, INHUS, FH, UNMdP. Directora del grupo Latinoamérica: literatura y sociedad. Correo de contacto: mscarano@live.com.ar

de enunciación y visibilidad”, “una red de poder, saber y subjetividad” que, en la acepción más amplia de Agamben, produce “subjetivaciones y desubjetivaciones” (2017: 9).

Resultado de una investigación más amplia, dirigida por Alejandra Torres y financiada por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), el libro atraviesa experiencias muy diferentes de la cultura argentina, desde los años sesenta hasta la actualidad: textos, temáticas y autores contemporáneos (escritores, diseñadores gráficos, cineastas, fotógrafos, artistas como Julio Cortázar, Julio Silva, Omar Gancedo, Sara Facio y Alicia D’Amico, Silvestre Byrón, Leonardo Favio, Florencia Vespignani, entre otros), convertidos en casos de estudios desde miradas específicas pero en diálogo fluido con distintas procedencias disciplinares que se asumen como complementarias —y hasta convergentes— en el planteo general del proyecto.

El plan textual se organiza en siete partes, según los ejes de interés de la investigación, y cada sección contiene dos trabajos. A continuación, presentaré sintéticamente las contribuciones reunidas en el libro y me detendré en las más vinculadas con la literatura y algunos conceptos teóricos de mayor interés.

En la primera sección, “Conceptos y debates sobre visualidad y dispositivo”, se incluyen los textos de las conferencias de dos especialistas que introducen el debate general que promueve el proyecto: “Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneos”, de Mario Carlón, y “Cultura visual, historia del arte y medios”, de María de los Ángeles

de Rueda. Carlón ofrece una descripción indispensable para entender el planteo general del volumen, que esclarece el uso operativo de nociones clave en esta compilación, como la de *dispositivo*, partiendo de su doble sentido: semiótico (Baudry, Metz) y foucaultiano, en su etapa arqueológica y luego genealógica, y los articula al incorporar la dimensión del poder en su análisis del proceso de mediatización. Con vistas a aportar al desarrollo de un nuevo paradigma teórico no antropocéntrico, señala dos clases de dispositivos: técnicos y maquinísticos. A su vez, al revisar los conceptos que considera relevantes para analizar el nuevo escenario mediático, desplaza otros hasta ahora clásicos en el ámbito de los estudios sobre los medios de comunicación masiva. En esta línea destacamos la importancia que Carlón asigna, para el estudio de las producciones de la actual era digital, a la dimensión indicial incorporada al dispositivo (en particular, el *dispositivo fotográfico*) y ligada a la idea de que las máquinas son capaces de producir sentido, es decir: discursividad. Asimismo, el autor actualiza el debate conceptual sobre las nociones básicas de la teoría de la mediatización moderna y contemporánea para situarlo en el campo de los estudios comunicacionales y semióticos en nuestro país y en América Latina, cuya consolidación reconstruye con especial interés.

El segundo trabajo, también de lectura indispensable, se concentra en el entorno disciplinario del otro término destacado en el título del libro, la *visualidad*, y se complementa con el anterior al trazar el marco teórico de los trabajos compilados. Rueda entabla un diálogo interdisciplinario con las teorías de la imagen, la historia del arte y los estudios de la cultura visual, y con la cultura de masas, el campo popular y

Cruces discursivos entre artes, medios técnicos y comunicación masiva: un abordaje inter- y transmedial

los nuevos medios, en suma: con “una historia del arte *a contrapelo*” (Benjamin), interesada en evitar generalizaciones y en reparar en detalles, indicios, síntomas, huellas, así como en el conocimiento técnico, la mediatización y en las redes que entrecruzan la expresión artística con la tecnología y la información. La reflexión apunta aquí a señalar el cambio del estatuto de las artes visuales, historiza el estudio de la visibilidad y configura ese campo de investigación variado y complejo, relativamente reciente: los “estudios visuales”, “audiovisuales” y la “cultura visual” (Nicholas Mirzoeff y Mitchell), cuya conceptualización y camino táctico (en la línea de Warburg, Benjamin, Ramírez, Masotta, Escobar, García Canclini, entre otros teóricos) se encarga de dilucidar. La autora señala que no es posible pensar la modernidad artística sin considerar el encuentro entre las artes, las tecnologías y los medios masivos, un fenómeno localizable desde el surgimiento de la fotografía, el desarrollo de la prensa y la explosión de la gráfica que amplió el universo visual. Tampoco es posible reflexionar sobre las vanguardias históricas —afirma—, sin atender a la compleja relación que establecieron con los medios de comunicación masiva, y los consecuentes choques, préstamos e intervenciones diversas que crearon nuevas formas, géneros y usos de la imagen y la tecnología. Más tarde, las neovanguardias estimuladas por la televisión y la publicidad promovieron el *pop art*, la experimentación y el arte mediático y crearon la espectacularización de la sociedad (Debord), y en los noventa, asistimos a la tecnocultura posmoderna (nuevas interfaces comunicacionales, videoesfera, artes transmediales y pantallas como claves interconectadas,

cultura de redes, hipercomunicación virtual). Finalmente, en el cierre de su colaboración, Rueda incorpora una conclusión iluminadora, al remitir a Jesús Martín Barbero, quien señala que la convergencia tecnológica-digital genera una convergencia tempo-espacial planetaria, que favorece en la sociedad fragmentada latinoamericana el protagonismo de sus comunidades culturales, convertidas en lugares cruciales de reinención de identidades colectivas, lo que la lleva a vislumbrar la posibilidad de potenciar un ecosistema comunicativo y artístico, basado en nuevas formas de comunidades virtuales colaborativas.

En la segunda y tercera parte y en dos trabajos de secciones siguientes, la literatura es abordada en sus cruces con otras artes (cine experimental, fotografía, videodanza), lo que dará lugar a objetos innovadores como el fotolibro *Humanario* (1966-1976), de Sara Facio, Alicia D’Amico y Julio Cortázar, o la tecnoliteratura en los poemas visuales que integran la serie *IBM* (1966) de Omar Gancedo, un caso pionero de las literaturas tecnoexperimentales latinoamericanas y de la poesía electrónica argentina.

La segunda parte se ocupa de la relación entre literatura y experimentación en los sesenta, y expande y derriba las fronteras con que se piensa todavía la literatura desde posiciones rígidas y poco permeables. En “Por una literatura *fuera de sí. IBM, de Omar Gancedo*”, Claudia Kozak reflexiona sobre una nueva ruptura con paradigmas vigentes, esta vez en el ámbito literario. La figura del “desafuero” enuncia el desdibujamiento de los límites de la literatura y los cruces con otros lenguajes, disciplinas artísticas, autores y lectores, arte y no arte, culturas globalizadas con un marcado carácter audiovisual. En suma,

la palabra artística en la literatura experimental “se sale de sí” para entrar en “nuevos tratos” con la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento, como ocurre en las tecnopoéticas contemporáneas. Kozak señala el cambio de función que asume lo técnico en estas tecnoliteraturas, que pasa de ser de medio a modo y proyecto orientado a construir sentidos históricos, socialmente localizados. Al focalizar la experimentación *transmedial* omnipresente en la cultura digital globalizada donde se imbrican medios, tecnologías y dispositivos, desestabilizando sus espacios originarios, recurre a la noción más abarcadora de *transdisciplina* para comprender cómo los lenguajes artísticos construyen un entramado transversal para aprehender el presente. En un segundo momento, analiza en detalle la experiencia tecnopoética de Gancedo en la obra *IBM* (1966), publicada en el número 20 de la revista platense *Diagonal Cero* y señala los efectos políticos perturbadores del cruce entre técnica y literatura en esta obra.

El segundo trabajo de esta sección es “El libro como dispositivo visual: Julio Cortázar y Julio Silva”, de Alejandra Torres, quien analiza con un enfoque singular el trabajo de colaboración creativa que, en los sesenta y setenta, realizaron el escritor y el diseñador gráfico e ilustrador, articulando literatura con diseño, gráfica y medios técnicos. Entre la numerosa y entrañable producción de libros lúdicos de ambos artistas, examina dos casos: las primeras ediciones de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), ambos con formatos provocadores que involucran formas de visualidad innovadoras. Entre ellas destaca “las cuestiones gráficas y tipográficas, las mutaciones, los diálogos y las confrontaciones entre la

palabra y la imagen, tanto fotográfica como pictórica” (50), que los convierten en *dispositivos visuales* que permiten registrar aspectos imperceptibles para el ojo humano y abrirse a una realidad ampliada y a la vez “salvar la distancia entre la cultura alta y la cultura popular”, en una “apuesta artística, ética y política” (50) que promueve la “libertad de lectura y, por lo tanto, de sentido”, en la difusión de temas latinoamericanos (51).

Un nuevo cruce entre palabra escrita e imagen: los usos de la fotografía en los llamados *libros de artista*, es analizado en la tercera parte del libro, “Fotografías más allá de la foto” y compuesta por dos trabajos convergentes que analizan el fotolibro producido a partir de fotografías de internos en instituciones psiquiátricas en Argentina, con textos de Cortázar. En “*Humanario: los recorridos del texto y la imagen fotográfica*”, María Fernanda Piderit Guzmán traza los marcos epistémicos de la fotografía desde la segunda mitad del siglo (Benjamin, Barthes, Sontag) que explican el vuelco hacia el *giro pictórico* o *visual* (Mitchell) y describe los aspectos ideológicos y políticos en relación con la subjetividad que convierte la fotografía en una herramienta discursiva. Luego define el término con el que opta trabajar: *fotolibro*, y la noción afín de *ensayo fotográfico*, en sus diversas acepciones. Finalmente, en el análisis del libro publicado en 1976, poco antes del golpe militar, tras lo cual fue censurado, la autora lo vincula con la fisiognómica, concepto positivista que designa “la clasificación de diferentes tipos de seres humanos a partir de los rasgos externos de la apariencia física” (64), y luego presenta la fotografía, la literatura e incluso la locura como zonas de resistencia y formas de crítica, que cruzan límites

para ingresar en tensiones, errancias y extravíos. Concluye que la articulación verbovisual se convierte en “un testimonio de resistencia y de lucha política” y en “una metáfora que alude a la situación política de nuestras sociedades” (67).

Paula Bertúa indaga las líneas de visibilidad (en el sentido de *hacer ver*) como *zonas de fuga* en las intervenciones de las fotógrafas y el escritor en *Humanario*. Según la autora, en el fotolibro, “el desencadenamiento de esas imágenes diseña toda una *imaginatio* plástica compuesta por sujetos en éxtasis, crucifixiones, actitudes pasionales, todas ellas posturas del delirio” (71). Bertúa explora la trayectoria de Facio y D’Amico en el ensayo fotográfico desde los sesenta y en esa vertiente ubica *Humanario*. Tras contextualizar el desafío a los regímenes históricos de visibilidad y enunciación que acomete ese fotolibro y la politicidad alternativa de ese proyecto durante la dictadura, sin desconocer su carácter catalítico y su rol inaugural de una nueva línea expresiva iniciada en los ochenta, finaliza su artículo con el análisis del modo particular en que se conforma la red o malla del dispositivo textual y visual en *Humanario*, y su funcionamiento como estrategia estética, ética y política que, al complejizar la representación de una alteridad evita cautelosamente la censura.

Otros dos trabajos retoman el cruce entre literatura y otras artes. En “Diálogos entre literatura y cine experimental: *Capricho*, de Silvestre Byrón”, Mario Guzmán Cerdio caracteriza el cine experimental y su trayectoria en la Argentina, desde sus orígenes en los sesenta, como “una vanguardia integradora” (79) que rechaza el cine industrial. Destaca su estratégico potencial narrativo y

reconstruye el contexto de producción del cortometraje *Capricho* (1991), en cuya cuarta y última parte se introduce como referencia el cuento “El horla” de Maupassant (1887). Desde una perspectiva *intermedial*, Guzmán Cerdio analiza el particular cruce entre medios, no como mera trasposición sino como interacción creativa entre la literatura y el cine experimental en la producción de sentido del cortometraje. Por último, en la sexta parte del libro, Mabel Leibovich aborda *Aniceto* (2008), la última obra fílmica de Leonardo Favio, como un caso de *otra* videodanza, categoría flexible e inclusiva que define como “danza para la pantalla”, en la que entran además obras grabadas por otros dispositivos electrónicos como cámaras digitales, celulares, tablets, webcams. Leibovich historiza la videodanza en nuestro país y destaca la excepcionalidad de *Aniceto*, última película del director, un importante referente del cine argentino convencional, con solo unos pocos antecedentes relacionados con esta nueva práctica híbrida. No obstante, entrecruza cultura popular y cultura de elite, y es coherente con el sistema poético y representacional de Favio.²

En las dos partes siguientes hay tres trabajos más que estudian el cine experimental: el trabajo de Guzmán Cerdio se completa en la cuarta sección con el análisis de Brenda Salama de los artistas “superochistas” en el contexto complejo del tratamiento del cine experimental, mientras que en la quinta parte, “Archivos: cine documental y museo”, Juan Pablo Cremonte revisa el tratamiento, los valores y funciones de la imagen del pasado en los

² La película analizada es la última versión de otra anterior del mismo Favio: *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), basada en el cuento “El cenizo” del hermano del director, Jorge Jury.

documentales audiovisuales argentinos contemporáneos, deteniéndose en la “escopofilia” o el exacerbado “amor por la visión” (Metz) en el espectador activada por el dispositivo fílmico, y tipifica las imágenes con funciones diversas en esta modalidad cinematográfica. En “Dispositivo-museo y agencia cultural”, Flavia Costa presenta al museo como “un dispositivo privilegiado del capitalismo espectacular” (118), y desarrolla la idea de una acelerada “museificación del mundo” (Agamben), que relaciona con el devenir imagen de la sociedad del espectáculo (Debord), en una cultura mundializada y transnacional. Finalmente, plantea la encrucijada de esta institución ante “la aceleración tecnológica, social, cultural y perceptiva provocada por las tecnologías audiovisuales e informáticas” (123).

Además del mencionado trabajo de Leibovich, en la sexta parte que se ocupa de la mediatización y transmedialidad en la videodanza, la contribución de Alejandra Ceriani estudia en detalle el dispositivo y la interfaz en la *performance* visual contemporánea, y las mutaciones de la mirada y la corporalidad en entornos informatizados, específicamente en la práctica de la Webcamdanza, “una forma más de videoarte” (Temperley) o “una coreografía del gesto digital” (142), donde los intérpretes interactúan con dispositivos e interfaces de registro del movimiento.

Por último, el volumen se cierra en la parte siete con dos colaboraciones que relacionan activismo artístico y dispositivo en la Argentina postcrisis. Marina Félix repasa la historia reciente de la apropiación de las nuevas tecnologías para la denuncia y el activismo político del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de la llamada “masacre de Avellaneda” (2002), y estudia la formación de un “poder popular medial” (155) que, mediante plataformas, activa artísticamente testimonios, denuncias y recuerdos sobre aquel trágico suceso, para evaluar los alcances y las consecuencias concretas de la apropiación tecnológica de

la militancia en internet y en actos callejeros. En el último trabajo, Magdalena Pérez Balbi investiga los cruces entre activismo artístico e Internet en Argentina (2005-2011), interesada en los alcances artísticos y políticos de las estrategias de intervención que se apropian de las nuevas tecnologías. La autora despliega un enfoque crítico de la relación entre activismo artístico y cultura visual, enmarcándola en relaciones asimétricas de poder. Así, asume un *enfoque medial* (Belting) y, consciente de la complejidad del territorio donde se inscriben estos fenómenos, define cuidadosamente los conceptos utilizados y analiza las posibilidades expresivas y los alcances políticos del uso de los nuevos medios para el activismo estético en varios casos concretos: las programaciones web de dos colectivos artísticos y militantes (*Sienvolando* en Google y *LULI* en Facebook), que buscan reinscribir en el debate público los casos de Kosteki y Santillán y de la desaparición de Jorge Julio López, y los trabajos de intervención del espacio público mediante la web: *Posturbano* y *Rastrogero*, que generan desde la red otras miradas de la ciudad de Rosario.

Lo hasta aquí expuesto basta para poner en evidencia varios aciertos y singularidades de este libro provocativo e innovador, de lectura insoslayable para estudiar la cultura argentina desde los sesenta hasta la actualidad. Sin el propósito de ser exhaustiva, destaco solo algunos con la intención de incentivar su lectura y de iluminar algunas operaciones críticas y creativas que considero saludables y necesarias. El primer acierto, a mi entender, ha sido recortar el objeto heterogéneo, novedoso, difícil de abordar y atravesar en sus múltiples aristas, inasible y en algunos casos escasamente visible para la crítica no especializada: la “visualidad en red” que involucra distintas artes (literatura, fotografía, cine, danza, artes experimentales y medios técnicos y comunicación masiva) y convoca objetos culturales muy diversos, surgidos de colaboraciones complejas y difíciles ente texto verbal e imagen o texto visual, entre otros elementos que intervienen en cada uno de ellos. Otros

logros tal vez tengan que ver con el modo en que se pensó, discutió y articuló el proyecto durante su ejecución, que se replica —presumo— en la disposición del volumen que no promueve simplificaciones, falsas armonías ni lecturas lineales. En este sentido, el libro tiene el mérito de ser el resultado de un proyecto colectivo de investigación y de sus conceptualizaciones, problematizaciones y debates que se advierten constantemente en la lectura de los ensayos: hay nociones que se precisan y que atraviesan transversalmente el volumen —*dispositivo, interface, inter* y *transmedialidad, visualidad*— e ideas-fuerza que se retoman una y otra vez, cuyos sentidos se esclarecen y complementan, y que proponen una forma de lectura dinámica y entramada que siempre reenvía hacia otros textos para ser retomada, completada, matizada. Esto se relaciona con el plan textual dispuesto en eslabones, encadenamientos, entramados. Podría decirse que este modo de ser recorrido que el volumen sugiere tácitamente también se vincula con los cruces disciplinares que lo conforman y la metodología colaborativa de trabajo, en diálogo, que muchos de los objetos abordados reclaman. En síntesis: la lectura de *Visualidad y dispositivo(s)*... abre puertas, difunde, actualiza e interconecta conceptos y se ofrece como un maletín de herramientas útil para ingresar en una constelación de formas, prácticas y objetos culturales que sin duda estarán día a día más presentes en nuestra vida cotidiana.