

GABRIEL F. GUTNISKY

impecable-implacable

Marcas de la contemporaneidad en el arte



Entre laboratorio de disección, morgue o gabinete "gótico" de anatomía patológica, estas bañaderas remitían a la fisicalidad del cuerpo, aunque por supuesto se omitía su presencia directa. Con ello, la artista introducía tanto la idea de la lenta corrupción a la que está sometido todo desecho orgánico, pasando por la irónica referencia que se desprendía de la utilización de una ropa "interior" confeccionada con las entrañas de un animal -algo verdaderamente "interior"- hasta una tácita mención de la conocida frase "somos lo que comemos" y muchas veces comemos cadáveres.

Sería vano nombrar posibles y sucesivas interpretaciones, porque justamente la polisemia condicionaba y justificaba esta muestra; sin embargo, quizás convenga señalar que aquí el hecho cultural -los objetos exhibidos, la cuestión de género y la condición femenina interpuesta por los bordados de las prendas o el líquido que las contenía- diluía la soberanía de lo "humano", permitiendo que en este caso el cuerpo -insisto, ausente pero constantemente evocado- saliese al encuentro de la conciencia del espectador, posibilitando una manera de mencionar a los sujetos y al hueco sin nombre que separa la mente de sus miembros.

De manera ascética y nada espectacular, García Vieyra establecía en esa muestra un discurso tan firme como lo permitían las vísceras transformadas en banales piezas de lencería y, a su vez, redundaba en aspectos profundamente arraigados, por ejemplo en la fe cristiana, en donde la cuestión de la muerte y el rol del alma parecen afirmar -como dice Terry Eagleton- que "*el cielo no se ocupa de mi cuerpo*".

En la búsqueda por hallar una cualidad que distinguiera al indefenso cuerpo humano de cualquier otro "objeto", García Vieyra y otros tantos artistas consustanciados con este mismo fenómeno pautaron los códigos invisibles de lo visible y construyeron sus discursos recordándonos que el cuerpo -en su natural proceso de desintegración- es una entidad que da cuenta tanto de su definitiva unicidad como de su propia caducidad.

Es interesante señalar que la muestra había sido parte de un trabajo guiado por Remo Bianchedi y Pablo González Padilla, y que se exhibía en consonancia con otra similar llevada a cabo en la galería Mario Broderson/Jacques Martínez de Buenos Aires. En el 2002, y luego de obtener la Licenciatura en la U.N.C., la artista fue becada a Holanda -período 2003-2004- en la Rijks Akademi van Beeldende Kunst, beca otorgada con anterioridad a otra relevante egresada de la UNC, Irene Kopelman (fig. 39).



FIGURA N°39 IRENE KOPELMAN -2003 - FOTO DE LA ARTISTA

La tiranía de la intimidad y las nuevas tecnologías

Natalia Blanch

La relación con la corporalidad no solamente fue desarrollada como parte de un proceso de sustitución o de una suerte de "abstracción fetichizada" para eludir al cuerpo mismo -la confección y presentación de enaguas en el caso de Sofía Gracia Vieyra, las sillas de papel aplastadas en el caso de Ruth Gurvich o los recientes vestidos de Celeste Martínez (fig. 40)- sino que formó parte del interés de un considerable número de artistas y operaciones desde finales de los años noventa, que involucró a otros tantos como Alejandra Bredston (fig. 41), Guadalupe Guzmán y Gisela Alegre (fig. 42). Sin embargo, todas se inscriben en lo que caracterizamos como un detonante común, que se constituyó casi siempre alrededor de una aspiración de orden privado o particular. En la sinopsis anterior (Capítulo 9) señalé que el accidente hegemónico casi con exclusividad giró -y sigue girando- alrededor del "yo", manifestando de alguna manera la ausencia de expectativas sociales o discursos integradores y la falta de ideologías compartidas que no sea esta especie de tiranía de la intimidad.



FIGURA N° 40 CELESTE MARTINEZ - S/D FOTO ARCHIVO LA VOZ DEL INTERIOR



FIGURA N° 41 ALEJANDRA BREDESTON - S/D FOTO DE LA ARTISTA

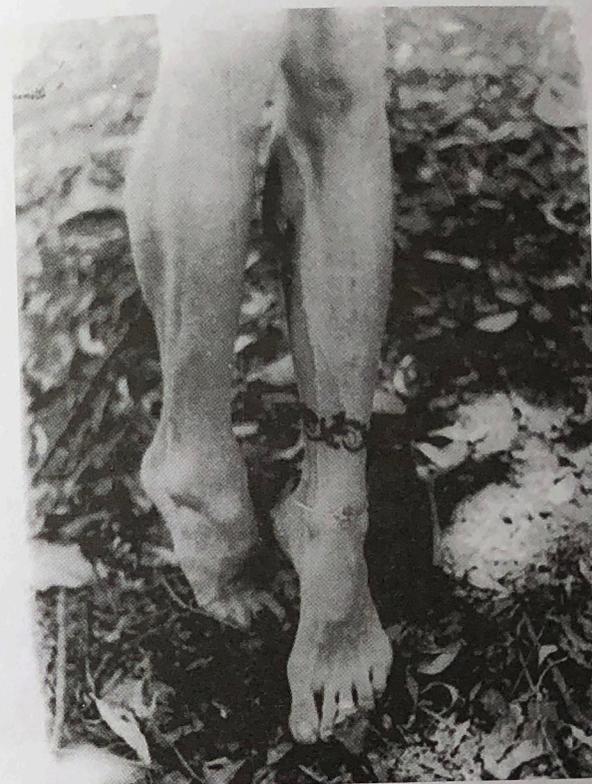


FIGURA N° 42 GISELA ALEGRE - S/D FOTO ARCHIVO LA VOZ DEL INTERIOR

Pero no podemos dejar de mencionar que esa aspiración de orden íntimo-privado halló nuevo asidero en un repertorio que se fue internando -de manera lenta pero segura- en las consecuencias del discurso tecnificado y en la redefinición de las prácticas que permitían considerar el uso poético de los soportes tecnológicos.

Aunque resulte obvio, conviene recordar que los sistemas tecnológicos empezaron a subvertir el orden físico-óptico que había guiado históricamente a las artes plásticas, para sustituirlo en algunos casos por el origen matemático del modelo o matriz técnica. Los artistas locales que se involucraron en esa peripecia enfrentaron una reconversión severa con respecto a los términos en que se habían formado (mayormente en las habilidades de la pintura y del grabado). En gran medida porque la especificidad del medio informático sigue siendo justamente la de no poseer un soporte material específico y puede transferirse o no al papel, a la tela, al video, al sonido, etc. Dentro de sus muchos cultores, sólo mencionaré a Jorge Castro, Lila Pagola, Mónica Jacobo, Azul Ceballos y Erica Naito, pero en realidad la matriz tecnológica atraviesa y condiciona a toda la generación.

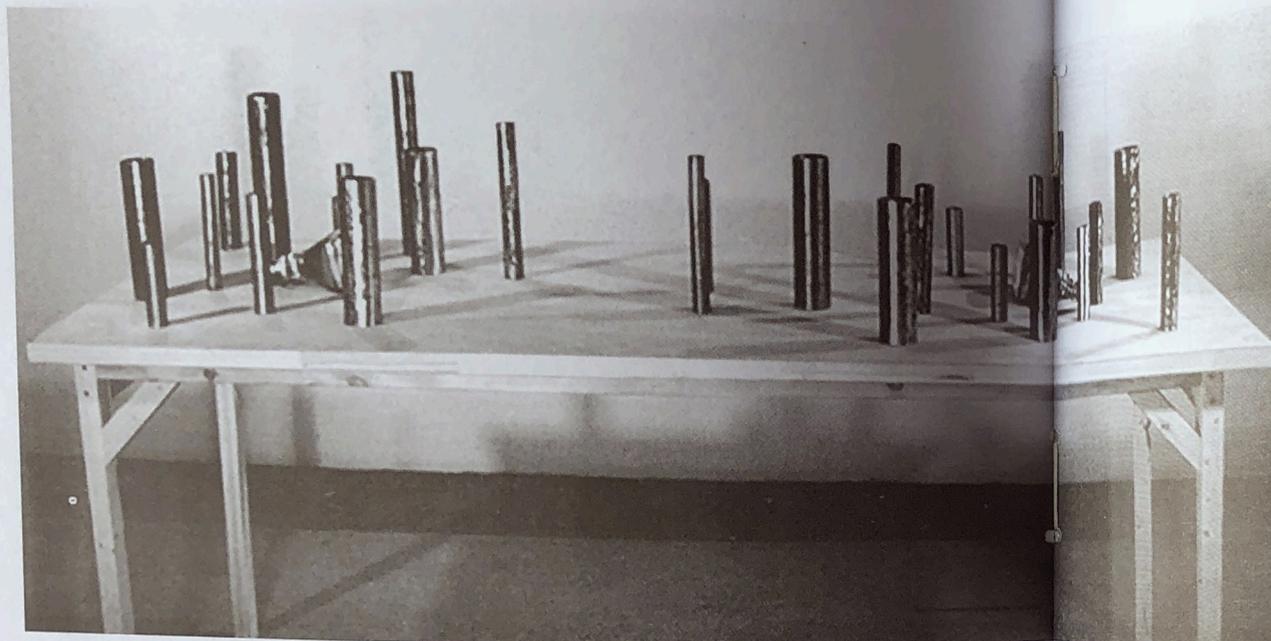
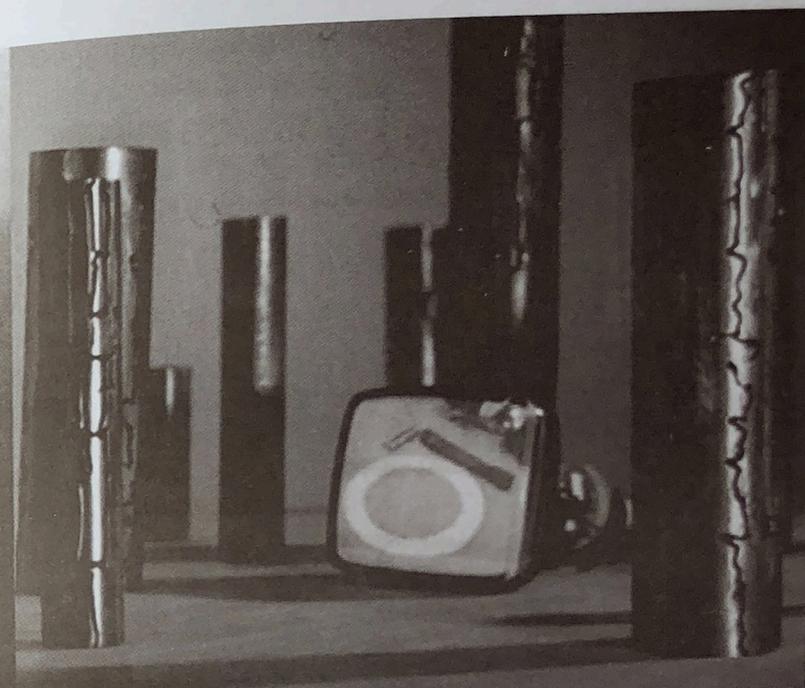


FIGURA Nº 43 NATALIA BLANCH - 1999 - FOTO DE LA ARTISTA

En el difícil reto de tratar de dar cuenta de dos aspectos aparentemente antinómicos, como son la exploración de la intimidad y la búsqueda de "la poética" de los recursos tecnológicos, opté por seleccionar un artículo sobre Natalia Blanch (n. 1971), porque repasa la relación entre imagen y sonido -recuerda las experiencias de Gary Hill como "Soundings" de 1979 y "Meddiations" de 1986- en un intento por recorrer los márgenes en que la tecnología afecta a la sensibilidad.

Esta propuesta potenciaba la "memoria de la especie" como parte una cadena de continuidades que buscaba fijar -aun en la indeterminación- una estructura cultural. La religión, el credo, los textos sagrados, la propia voz de la artista y demás datos involucrados en su historia personal, constituían -como para otros exponentes de su generación- un soporte de la propia identidad y señalaban justamente la tiranía de la intimidad como hipótesis de trabajo casi excluyente en el fin del milenio.

En el año 2001, Natalia Blanch desarrolló un proyecto con estas características en el marco de la Maestría en Arte que estaba llevando a cabo en la Universidad de Maryland, EEUU. Era una propuesta que se fundamentaba en experiencias previas, que tenían su origen en estudios basados en la decodificación gráfica de algún sonido. Como ejemplo vale citar que para referirse al amor desde otro punto de vista, Blanch utilizó en su momento electrocardiogramas que transcribían los latidos de su corazón.



En esa oportunidad ya no eran los sonidos del corazón el pretexto sonoro, sino la propia voz de la artista leyendo frases extraídas de libros religiosos de diferente credo y que, gracias al empleo de un ordenador, traducía luego en dibujos. En un proceso vinculado a la fabricación de matrices para grabado, la artista transfirió esos dibujos a una chapa de metal, con la que luego fabricó unos cilindros. Se asemejan -y no casualmente- a los rollos metálicos de las viejas cajas de música, verificándose, mediante el proceso digital, una transformación del texto en sonido y del sonido en dibujo, con la posibilidad de que estos dibujos nuevamente se transformaran en sonidos por obra y gracia de la tecnología.

Lo que finalmente el espectador tenía en frente suyo era una instalación que reunía los mencionados tubos y dos pequeños monitores que transmitían imágenes de una acción determinada (fig. 43).

Paradójicamente, este desarrollo devela los sofisticados alcances de los procesos digitales, pero también la preocupación de la artista por buscar una adecuación que la contemplase como sujeto (su voz, sus creencias, su presencia). Pero esa intimidad puede llegar a ser más o menos explícita, y en este caso en particular -texto escrito, lectura, decodificación gráfica- estuvieron básicamente concentrados en el signo, en una suerte de permanente reescritura. Un texto que siempre se transformaba en otro texto gracias al diseño de la informática y a la promesa de una superación técnica constante, pero en la que el espectador no tenía participación activa alguna.

Con este tipo de propuestas, los artistas que se habían formado en los géneros tradicionales estaban indicando que el rumbo de las artes visuales consideraba una reformulación total de los lenguajes, pues *"ya no se trataba de disociar las apariencias de la realidad o de la interpretación subjetiva del artista, sino de romper la unidad de percepción del hombre, afectando de forma perdurable su relación con lo real"*³³.

Pero la propuesta de Natalia Blanch, a pesar del uso de programas y computadoras, no renunciaba a la consistencia o la tangibilidad del objeto en sí mismo -de hecho eran instalaciones concretas- y se presentaba más bien como un ejemplo de la necesidad de preservar ciertas cuestiones que pueden ser ahora consideradas como indicadores de una suerte de transición. Transición que deviene, probablemente, de la sospecha que aún inspira el funcionalismo y el modelo numérico escrito y calculable, la "transmedialidad", la interactividad o la desmaterialización que prometen las nuevas tecnologías y la necesidad, finalmente, de readecuarse a un nuevo proceso de producción de sentido.

Medios digitales e interactividad

Azul Ceballos

Según Arlindo Machado³⁴, la informática -de códigos significantes basados en imágenes y sonidos no verbales- tiene hoy un papel constitutivo en la formación del pensamiento. De allí que el autor -por comparación- sugiera que *"el pensamiento, la racionalidad, la imaginación y la afectividad son por naturaleza hipermediáticos"*. La gran novedad de la informática reside -siguiendo a Machado- en la posibilidad de reunir en un único medio y en un único soporte el resto de los otros medios y de atraer a todos los sentidos. Es un conjunto integrado de medios en donde no existe la hegemonía de un código sobre los demás y es también una arquitectura combinatoria que vuelve al acto de pensar en algo mucho más dinámico. La lógica secuencial del relato, la univocidad o linealidad de las frases, el vínculo expresivo de los diversos signos verbales, visuales, sonoros, establecen la necesidad de generar relaciones cada vez más abiertas, que se modifican sin cesar en estructuras o proposiciones "polifónicas", propias del pensamiento complejo. Un modelo raramente definitivo que expresa la particular experiencia del desarrollo temporal y del lenguaje-objeto.

Sin embargo, aún es difícil encontrar ejemplos en la plástica local que den

³³ Paul Virilio, *El Arte del Motor*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

³⁴ Arlindo Machado, *El Paisaje Mediático*, Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA), 2000.

cuenta del aprovechamiento de estas posibilidades, y muchas veces el tan mentado objetivo de la interacción -para dar sólo un ejemplo- se reduce a un limitado y tedioso juego de opciones. Seleccioné una instalación interactiva que Azul Ceballos (n. 1979) presentó en 2002 en el Centro de Producción e Investigación en Arte (CePIA) de la Escuela de Artes de la U.N.C., no tanto para justificar el análisis de casos semejantes, sino especialmente para poner de manifiesto la complejidad y variedad de recursos que poseen los artistas digitales actuales.

Ceballos buscaba -previo a unas experiencias que le valieron el Premio Internacional de Sony, la invitación a participar en el Salón Prodaltec de arte digital, de muestras en el Centro Cultural Borges, etc.- interferir sobre los rumbos del espectador con la incorporación de sonidos, múltiples imágenes en movimiento y dispositivos de búsqueda interactivos, en donde la fotografía -citando a Flusser- transformaba conceptos en escenas.

Para mantener la objetiva descripción de la experiencia, transcribo textualmente algunos párrafos de tipo operativo o técnicos de la propia autora y me concentro en la parte realmente interactiva de la propuesta. En la amplia y despojada sala del CePIA, el espectador o participante se encontraba con dos pedestales que contenían sendos huevos de gallina a la altura de su boca: *"Los huevos nos hablan, nos dicen que les hablemos. Si el espectador se ubica en frente del pequeño micrófono y habla (input) los huevos les responden series de oraciones (frases) que "hilan" distintos discursos. Estos inputs generados por el espectador a través del micrófono son transmitidos por un sistema de radio frecuencia que envía los inputs a una tarjeta de interfase múltiple, ésta recoge distintos archivos de sonido en formato de compresión mp3 y lo relaciona aleatoriamente enviando una nueva señal hacia los parlantes dentro de los huevos. Esta señal es captada por un modulador de frecuencia y transmitida al espectador con un ritmo continuo, formando los discursos. Las frases enunciadas corresponden a distintas fuentes, han sido procesadas y grabadas utilizando distintos softwares. Al final de la sala vemos una pantalla y frente a ella cuatro almohadones blancos. La ubicación de los almohadones copia la forma de los asientos de la sala. En la pantalla se ven transiciones de una fotografía a otras de pechos y espaldas de distintas personas. El espectador puede tomar asiento, de esta manera será él el que al sentarse "empolle", engendre una imagen nueva en la pantalla. Los cinco almohadones blancos poseen un sistema analógico que envía señal por medio de un sistema de radio frecuencia hacia una computadora. La computadora (plataforma PC) posee una tarjeta de interfaz múltiple que cada quince milisegundos realiza un barrido comprobando si alguno de los puertos (entradas analógicas y salidas digitales) tiene algún cambio o valor. De acuerdo a esa información es que el software (Visual Basic) realiza distintas acciones. Los espectadores participan al mismo tiempo, esto quiere decir que al sentarse uno u otro y al pararse uno u otro las señales influyen (son variables entre sí) sobre lo que se está proyectando. En la pantalla se*

impecable-implacable

Gabriel Gutnisky ejerce una tarea sostenida de divulgación de las artes visuales y sus contenidos, escribió durante muchos años sobre el arte en cartelera desde un medio gráfico y continúa haciéndolo desde otros espacios. En un contexto donde el mercado está ausente, el valor de sus palabras como crítico de arte tiene resonancias particulares. Su interlocución es ya una marca cultural debido a una lectura inteligente y generosa de obras y artistas que es tan inquietante como necesaria.

Este libro surge del material producido en esas instancias pero las trasciende ampliamente. Lejos ya de la nota periodística, propone una serie de ensayos que sobre una base historiográfica, ofrecen un análisis conceptual original, porque las obras se plantean como un conjunto de enigmas relacionados, en los cuales se integran aspectos políticos, socioculturales y estéticos. Gutnisky invita a estudiar procesos concretos locales en los que se señala cómo el espacio-tiempo mundializado no es uniforme, sino que está dotado de texturas y densidades diferenciales. Las palabras del crítico trasuntan su experiencia poética al dejar entrever la tensión propia de quien ha sido tocado como receptor; y revelan así aquello que lo incita a su tarea.

ISBN 987-591-022-8



9 789875 910225