



Facultad de Artes, Diseño
y Ciencias de la Cultura

Investigación en artes

DETIENE EL GESTO Y NO ES

Una instalación audiovisual como gesto subversivo

ante los sistemas de control sobre los cuerpos

Tesista: Agustina Mary Wischnivetzky

Dirección: Zacarías 2235. Resistencia, Chaco.

Teléfono: 362 4335128

Email: agustinawisch@gmail.com

Directora: Mgter. Bradford, Maia.

Profesora Adjunta a cargo de la cátedra *Literatura y Cine*. Facultad de Artes, Diseño y

Ciencias de la Cultura. UNNE.

ÍNDICE

	Primera parte
Tema de investigación	4
Objetivos	6
Justificación	7
Antecedentes artísticos	9
Antecedentes artísticos	13
Marco conceptual	17
El dispositivo de control: escáner	21
Imagen-spam vs. Imagen pobre	23
Formas de resistencia	26
La metáfora como gesto de resistencia	28
La instalación	32
Hipótesis	33
Metodología	34
	Segunda parte
La obra	37
Un gesto de subversión: Detiene el gesto y no es	37
Diseño de montaje	37
Procesos de investigación y producción	40
Planilla de producción	41

Aspectos técnicos	42
Aspectos poéticos	48
Proceso de producción de obra	49
La inauguración	52
 Tercera parte	
Conclusiones	57
Bibliografía	60
Anexo	63

a quienes estuvieron cerca

a los destellos

a nina

*un apagón luminoso*¹

¹ Fragmento del texto curatorial de la instalación *Detiene el gesto y no es.*

TEMA DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo de investigación propone la producción de una instalación audiovisual que aborda las nociones de *metáfora* y *hackeo* en torno a la *corporalidad* a partir de un archivo de auto-escanografías, es decir, imágenes generadas con un escáner portátil sobre el propio cuerpo, como gesto de subversión ante el sistema de control sobre los cuerpos.

Las escanografías que comprende la obra resultante de esta investigación metaforizan visualmente un distanciamiento de los mencionados sistemas de control sobre los cuerpos pues se asume el escáner como *máquina de visión*², que refiere al control de la forma, el estado, la representación corporal y la estética, operando en diferentes ámbitos mediante el registro, el conocimiento, el diagnóstico y la regulación directa o indirecta de los cuerpos sobre los aspectos mencionados anteriormente. Es decir, se trata de un control que se gesta y se traduce desde sistemas sociales, políticos y culturales que datan desde el inicio de la conformación de los Estados modernos y se reproducen y consolidan desde entonces. Las imágenes generadas por el escáner manual utilizado producen metáforas visuales a través de características estéticas que posibilitan la ausencia de huellas descifrables de la propia imagen y, por lo tanto, escapan transitoria y fugazmente de los sistemas de control contemporáneos. En otros términos, se produce un “modo de escapatoria al asedio de la ciber-vigilancia” (López Gabrielidis, 2015) al salir de la lógica de la transparencia y la absoluta visibilidad³. A rasgos generales, el conjunto de las connotaciones que se producen por lo descrito anteriormente, y también el uso de la metáfora como recurso contenido en cada imagen y en

² Máquinas que actúan como prótesis de la visión (cámaras, microscopios, drones, satélites, escáner, etc.) industrializadas y proliferadas en el siglo XXI, conceptualizadas por Paul Virilio (1998) en *Máquina de visión*.

³ Concepto que trata Hito Steyerl (2013) en su video *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational*, relevante para este proyecto ya que trata el régimen de visibilidad y vigilancia junto con lecciones para evadirlo.

los demás elementos de la instalación, remiten al concepto de *distanciamiento* asociado al de *control* de los cuerpos.

De este modo, se produce el hackeo en dos dimensiones: por un lado, en el empleo de un artefacto correspondiente a un sistema de usos ajeno al de la producción artística, generando un proceso de resemantización de la imagen y, por otro, en el plano estético, donde, con dicho artefacto, se construyen metáforas de distanciamiento sobre los sistemas de control sobre los cuerpos.

Estas escanografías son el punto de partida pero también parte de los elementos compositivos de la producción artística que trata esta tesina. El formato de la misma es una instalación audiovisual, donde en un ambiente oscuro pueden observarse las escanografías proyectadas a gran escala, en diferentes sectores de la sala. Estas imágenes generadas con un escáner, por ende, en principio fijas pero luego intervenidas con un editor de video, recorren a un ritmo casi imperceptible diferentes graduaciones de luminosidad, yendo desde la total oscuridad hacia una mayor luminosidad y viceversa, generando una intermitencia de apariciones y desapariciones visuales. El montaje sonoro tiene disposición cuadrafónica, a partir de una serie de sonidos corporales intervenidos con efectos de reverberación y eco, variando sus niveles de volumen.

La preguntas que guían esta investigación son: ¿cómo opera la subversión en la producción artística? ¿Cuáles son los parámetros para percibir una obra como subversiva? ¿Qué niveles de explicitud de controversias requiere esa percepción subversiva? En cuanto a eso, ¿cómo se construyen metáforas a partir de elementos visuales, sonoros y espaciales? ¿cómo operan esas metáforas subversivamente? ¿Qué relaciones surgen entre los procedimientos complementarios del gesto de hackear la técnica y el de metaforizar la imagen? ¿Cómo se construye la metáfora visual, sonora, espacial, desde la producción que hackea una técnica? ¿Qué metáforas se presentan en la estética de las escanografías, con

características tales como sus grados de nitidez, fragmentación, difuminados, claros y oscuros, acercamientos y distanciamientos de la barra focal de registro? ¿Qué efectos pueden producir?

OBJETIVOS

Generales:

- Producir una instalación audiovisual a partir del traslado de imágenes generadas con el uso de un escáner portátil sobre el propio cuerpo.
- Visibilizar, a través de las metáforas visuales, sonoras y espaciales generadas en la instalación, la denuncia y el cuestionamiento hacia el sistema de control y regulación sobre los cuerpos imperante en el mundo contemporáneo.

Particulares:

- Reflexionar sobre este proceso de producción y su carácter performático en relación al sistema de usos convencionales del dispositivo utilizado (escáner), en sus dimensiones social, cultural y política.
- Indagar en las poéticas que generan los elementos compositivos de la instalación, explorando su estética en relación con la hipótesis planteada.

JUSTIFICACIÓN

Los sistemas de ortopedia social (Foucault, 1975) se reproducen y se transforman constantemente, variando sus manifestaciones y aplicaciones según los tiempos y contextos sociales, culturales y políticos. En esta investigación, los mecanismos de control traducidos y ejercidos en diferentes escalas de un sistema se enfocan en las corporalidades. Algunos de los que se destacan son, por un lado, los aparatos que requieren de un contacto directo con el cuerpo, y aquí cabe mencionar la introducción y constante avance de la tecnología en el ámbito de la medicina y las fuerzas de seguridad para un mayor conocimiento, registro y diagnóstico del cuerpo humano; junto con aspectos que devienen consecuentemente como la regulación y control directo e indirecto sobre el mismo. Es preciso pensar este análisis en relación con el funcionamiento de otras máquinas de escaneo en el ámbito de la medicina y las fuerzas de seguridad, con las que se aspira a lograr precisión, semejanza con la realidad y, en términos de Le Breton (2002), un mayor *desvelamiento del interior*⁴ mediante la imagen. Por otro lado, se tiene en cuenta la representación visual de la imagen corporal, su despliegue masivo y cotidiano en los centros de poder, medios de comunicación y redes sociales, junto con el impacto que esto provoca social y culturalmente, delimitando una estética normativa y hegemónica.

Esta investigación propone, entonces, un posicionamiento subversivo en dos sentidos. En primer lugar, en el uso del escáner pensado desde la noción de hackeo la subversión es ante las máquinas de control y sus funcionamientos operando sobre el cuerpo. Por eso se plantea este uso no normativo del escáner como un gesto subversivo de hackeo donde el propio cuerpo toma el dispositivo para generar una representación errónea para dicho dispositivo, a través de diversas operaciones con el mismo; el error como aviso de alerta del escáner, posterior al registro de cada escanografía realizada y, a la vez, el error desde

⁴ Concepto utilizado por Le Breton (2002) en su libro *Antropología del cuerpo y la modernidad* aplicado específicamente al campo de la medicina y su tecnología de diagnóstico y visualización del interior del cuerpo.

características visuales, para el visor de control y sus registros dentro parámetros estéticos nítidos y reconocibles. Estas operaciones, si bien significan un proceso de distorsión de la norma, de reconfiguración y reorganización de la propia imagen, encuentran su potencia en el gesto de autorrepresentación con el uso de este dispositivo en particular. El cuerpo en escena es el mismo que escanea, que interactúa con el aparato, que dispone de su modo de uso y lo recrea como si la barra escaneadora fuera metáfora del *dispositivo panóptico*, al cual refiere Foucault (1975) en su texto *Vigilar y Castigar*, como visor en un sistema social disciplinario. En este proceso, apenas unos segundos entre el gesto de presionar el botón *iniciar* y el de *finalizar* escaneado, el cuerpo transpone este sistema de control al escáner; entonces lo mira fijo o no lo mira, se aleja al punto de perderse en la oscuridad o se acerca logrando una máxima nitidez en la imagen. Esta percepción es retomada y sostenida en la totalidad de esta tesina.

En segundo lugar, el gesto subversivo se encuentra en las metáforas contenidas en la instalación, puntualmente en las metáforas visuales de las escanografías proyectadas que manifiestan un distanciamiento y una contraposición a la representación visual normativa y hegemónica del cuerpo, a partir de características como la fragmentación, la reorganización de las partes, las variaciones de luminosidad, los grados de nitidez, el difuminado de los bordes y sectores, los claroscuros, los acercamientos y distanciamientos entre el cuerpo escaneado y la barra focal de registro, entre otros.

Con respecto a algunas de estas características, cabe destacar su vinculación directamente proporcional con los aspectos técnicos del escáner y su interacción con el cuerpo, en este caso. Por ejemplo, cuanto mayor sea la distancia en la que se ubique el objeto escaneado de la barra escaneadora, mayor será el oscurecimiento de la imagen y el desenfoque.

Así, se pretende en este desarrollo teórico y en la instalación realizada, una experimentación práctica y teórica para la profundización del pensamiento crítico respecto de las corporalidades y sus manifestaciones.

ANTECEDENTES TEÓRICOS

En relación con los conceptos centrales de esta investigación y sus correspondientes antecedentes resulta fundamental referir a la noción de hackeo, la cual está ligada convencionalmente al área de la informática. En principio, el término *hacker* proviene del verbo “hack” que significa “cortar” o “alterar” algún objeto de forma irregular.

Esta investigación desplaza dicho concepto hacia áreas de experimentación artística. En este sentido, desde el uso del escáner en la producción de obra es preciso mencionar como antecedente al estudio realizado por Luis Castelo Sardina (2013) que forma parte de *Estéticas del Media Art*, libro que reúne varios autores que trabajan la temática y es coordinado por José Luis Crespo Fajardo (2013). Para contextualizar el dispositivo en relación a su sistema de usos, Sardina afirma que “la aparición de los escáneres en el panorama doméstico hace ya 20 años no supuso, a priori, ninguna revolución estética, pero su posterior desarrollo y abaratamiento ha sido clave para que determinados artistas hayan logrado ver las posibilidades y usos creativos de esta herramienta” (p.37). Parafraseando al autor, esta exploración que aleja a la herramienta de su habitual funcionamiento refleja cómo desde el uso no normativo del escáner se pueden obtener diferentes elementos plásticos que reconfiguran la herramienta con una estética y lenguaje propio y/o característico.

Se trata entonces, tanto desde la perspectiva del autor como desde las escanografías que componen la instalación producida en el marco de esta tesina, de un adentramiento en el sistema técnico de funcionamiento del escáner y su ejecución performática siendo, en este caso, el cuerpo el soporte del mismo. Tal es así que, a partir de su manipulación desde esta

perspectiva, es decir, del hackeo planteado en la hipótesis, se producen diferentes manifestaciones visuales. Estas se logran a partir del formato de captura de la imagen que posee el escáner, que consiste en un barrido sobre la superficie a digitalizar, realizado por fotosensores lineales propios del aparato. En este aspecto el factor *tiempo* en el uso del escáner resulta significativo ya que determina y amplía el campo de posibilidades en cuanto a la experimentación con la imagen. Por ende, “es precisamente el tiempo que tarda en barrer toda la superficie el que genera unos ‘ruidos’ tecnológicos nuevos en el ámbito fotográfico ya que, al contrario de lo que sucede con materiales tradicionales que se exponen de una sola vez durante mucho tiempo, aquí se va ‘exponiendo’ línea a línea durante un tiempo que dependerá de la resolución deseada (a más resolución más tiempo)” (Sardina, 2013, p.43). Las formas y los ritmos de los barridos ejecutados, entonces, serán también claves fundamentales para la construcción de posibles metáforas y significaciones visuales dentro de la producción de la obra.

En cuanto al cuerpo como soporte de experimentación escanográfica, la investigación “Escanografía fragmentada de la imagen” de Bárbara Oettinger Searle (2011) resulta otro antecedente decisivo. La misma aborda la desarticulación visual de un cuerpo en movimiento al momento de ser capturado desde el escáner. La autora investiga sobre su propia producción escanográfica y describe cómo “por medio del barrido de luz del escáner que se va digitalizado cada movimiento del cuerpo en un período de tiempo determinado por este mismo, obteniendo las imágenes de un cuerpo fragmentado y distorsionado” (p.3). Por lo tanto, en su producción desplaza el dispositivo de su función digitalizadora de documentos estáticos, otorgándole la posibilidad de generar un espacio de exploración en movimiento. Tal es así que, en ambos procesos, el de la artista y el propio que aquí se plantea, las variables *movimiento* y *tiempo*, son determinantes durante el procedimiento de generación de imagen.

En cuanto a sus primeras experimentaciones con el escáner utilizando sus manos como soporte, la autora describe:

En relación al movimiento de mi mano, se puede apreciar la desarticulación y deformación de la imagen de la mano a medida que ésta va cambiando de posición, ya que, en la medida que el escáner avanza, la ubico en diferentes lugares dentro de los límites del vidrio del escáner. Es así como se obtiene una imagen que acusa su movimiento durante la captura, denotando un aspecto temporal y espacial acontecido durante el registro, y, en consecuencia, connotando la propia desarticulación del cuerpo como concepto unitario de representación e identidad. (Oettinger, 2011, p.8)

El recorrido visual generativo del dispositivo sobre el cuerpo en movimiento a través del tiempo potencia el carácter performático del gesto, incluso con referencias a prácticas teatrales y rituales, a las cuales remite la autora. Sobre esto, Oettinger (2011) describe que su trabajo “establece un ritual corporal en cada una de las capturas, una suerte de micro coreografía basada en la improvisación del movimiento en relación con un espacio y un tiempo determinado, y desde las características tecnológicas del escáner, con la idea o intento de lograr la construcción total de (mis) imágenes del cuerpo en permanente inestabilidad” (p.36). En relación con esto, destacando la particularidad y los significantes que posee la autorrepresentación visual a través de un escáner, adhiero y comparto esta percepción desde la propia experiencia de producción escanográfica que da origen a la instalación audiovisual realizada.

Sobre los antecedentes de la técnica, la autora se remonta a las pinturas rupestres de la antigüedad, tratándose de la noción de *huella*, la cual puede ser vinculada directamente con el escáner. Esta relación se presenta en el contacto físico entre el cuerpo y la superficie que imprime la imagen, ya sea analógica o digitalmente. Es desde la huella, afirma Oettinger (2011) y a lo cual adhiere esta tesina, “donde se origina uno de los principios básicos que

forma parte de mi investigación: el traspaso del cuerpo tridimensional a la imagen, o la huella bidimensional de éste” (p.11). Sobre las impresiones digitales que se fueron sucediendo a través del tiempo, siendo el cuerpo soporte e imagen de representación, la autora se refiere a su propia obra escanográfica a partir del contacto de la piel con la superficie plana de cristal para describir lo que da origen a una imagen poco convencional del desnudo de un cuerpo, “una nueva imagen de la realidad, la cual es denotada de un peso, de una densidad y de una forma de volumen que son inéditas” (Oettinger 2011, p.14). Posteriormente, la artista somete estas imágenes a un proceso de fotomontaje generando otras visualidades formales y estéticas.

Siguiendo estas nociones y teniendo en cuenta la crítica que plantea esta investigación en relación al control sobre las corporalidades, a través de la acción de hackear, es importante referir al manifiesto *trans hack feminista* formulado por PachblendaLAB (2013), un laboratorio de experimentación bio-electro-química y hardware libre surgido en Barcelona, del cual recupero el siguiente fragmento que remite al trasfondo que incentiva esta tesina: “Desde la expansión informativa hasta la mutación dispositiva, deseamos hackear y recodificar todo aquello que se encuentra estática y estrictamente programado, social y tecnológicamente impuesto”. Esta relación parte de la fundamentación del gesto subversivo puesto en la acción de hackear el funcionamiento habitual del dispositivo y, a la vez, en la representación corporal, hackear la norma y, como mencionó la autora, lo estrictamente programado.

ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

Esta investigación parte de un proceso propio de producción y ensayo previo en torno a la *corporalidad*, una búsqueda y experimentación de transposiciones desde la escritura poética, hacia lo performático y lo visual.

La escritura mencionada se condensa en un poemario llamado *Querido cuerpo*, de mi autoría, que expone un conjunto de poemas, desde cartas o decires al cuerpo, propios y de otras personas, recolectados entre 2015 y 2017.

También cabe mencionar *Cuerpxs que no importan*, una instalación performática e interactiva que realizamos junto a Katharina Saporitti en el marco del Festival Lumínica (Resistencia, 2017), luego de forma independiente en el Museo de Medios de Comunicación "Raul D. Berneri" (Resistencia, 2017) y por último en el cierre de la muestra Distrofia Digital de Florencia Aquino (Centro Cultural Universitario, Corrientes, 2018). Allí se propuso evidenciar la noción y el recurso de *instalar un cuerpo* y utilizarlo como soporte de dispositivos electrónicos.

Se tiene en cuenta también como antecedente de producción un trabajo de xilografía y bordado sobre lienzo que realicé en el 2018 llamado *Entropía das linguas*, pensando la técnica xilográfica como método de escaneo analógico, de registro físico directo, en esa ocasión utilizando la lengua como soporte. Encuentro esta vinculación en el proceso de producción siendo este, en primer lugar, una fotografía ampliada sobre la lengua, luego llevada a la matriz (linóleo) para imprimir sobre lienzo, mediante una prensa.

Y por último, *Depósitos*, performance en la que presenté al poemario *Querido cuerpo*, mencionado anteriormente. La performance fue realizada en marco de la muestra colectiva "Realidades Diversas" en el Centro Cultural Universitario (Corrientes, 2019). Aquí puede verse un traspaso de la escritura poética al cuerpo de forma explícita, en una interacción

directa entre las palabras impresas y el cuerpo, como también la intención de visibilizar el cuestionamiento hacia un sistema de control sobre los cuerpos.

Tomo estos trabajos como antecedentes y parte del recorrido procesual directamente vinculado a la producción de esta tesis.

Teniendo en cuenta la relevancia que tienen los diferentes formatos de electrografías artísticas, hago especial mención de la experimentación con fotocopiadoras como antecedente de la escanografía para fines artísticos. Una de ellas fue la obra “*La tour de pise*” realizada por el artista Abdenour Ammal (1982), creada mediante la técnica de la fotocopiadora, donde se puede apreciar claramente el registro de las zonas de contacto del cuerpo sobre la superficie de la máquina, logrando una distorsión de su imagen realista.

Jaime Ruas Ruiz de Infante (2013) en su tesis doctoral “*Procesos y métodos digitales aplicables a la gráfica contemporánea. Escanografía: arte a través del escáner*” realiza un relevamiento de artistas que trabajan con el escáner a partir de un estudio sobre la inserción de este dispositivo en el campo artístico. Muchos de ellxs pertenecientes a *Scannography*, grupo y página web creada en 2008 por el francés Christian Staebler, donde se reúne el trabajo de escanógrafos de diferentes lugares del mundo. A continuación, menciono algunos artistas y obras que comparten esta técnica.

Al igual que algunas de las escanografías de esta propuesta, Liz Atkin (s.f) en su trabajo escanográfico, se centra en una serie de autorretratos donde utiliza su rostro para explorar las diferentes posibilidades expresivas que aporta el retrato. “Cada escanografía es el resultado de 15 segundos de performance donde la artista investiga en torno a las distorsiones de su propia imagen” (Ruiz de Infante 2013, p.162).

Andrew Davidhazy (1941) es un artista húngaro que experimentó escanear imágenes habiendo intervenido previamente el dispositivo, es decir, “eliminó el sensor del escáner, y en su lugar colocó a modo de lente captadora de la información, una vieja cámara Canon cuyo

obturador había bloqueado en la posición abierta. De esta manera, consiguió obtener imágenes más nítidas que con el sensor original del escáner, pensado para obtener imágenes de objetos a muy corta distancia” (Ruiz de Infante 2013, p.181). Se puede ver, entonces, otra acción de hackear el dispositivo mediante la reconfiguración de su funcionamiento.

Luna Frank (s.f.), es una escanógrafo que ha encontrado en el escáner plano “una manera de representar una serie de retratos y autorretratos de una forma tan cercana al lector del escáner y con tanto detalle que terminan siendo imágenes abstractas. En sus escanografías se pueden apreciar los poros de la piel y todos sus más diminutos detalles, llegando a resultar casi obsceno” (Ruiz de Infante 2013, p. 203). Algunas imágenes de la obra que comprende esta investigación comparten este resultado visual ya que se generan nuevas formas a partir de un fragmento de la piel, su repetición, fragmentación y reorganización con otras zonas de la imagen.

En cuanto al hackeo en la producción artística, refiero el proyecto *Máquina aleatoria de hackeo* del artista e investigador brasileño Fred Paulino (s.f), realizado para la residencia *Interactivos 18* de Medialab-Prado, sitio del cual extraigo la siguiente descripción:

Este proyecto incluye una metodología de operación, planificación y puesta en práctica consolidada desde la experiencia de Fed Paulino en su proyecto de gobiología. A partir de esto, se plantea una obra escultórica *MAD hackeo*, en función al concepto de mercado informal en la ciudad de Madrid donde estéticamente se representa mediante un carro de supermercado. A este se le acoplan objetos hackeados creativamente y elementos hallados mediante la recolección urbana y el trueque.

Fred Paulino (s.f.) define al hackeo en relación a la producción artística como “el proceso de modificar, personalizar o subvertir productos de uso diario como juguetes, motores, joystick, LEDs, etc., para alterar sus funciones y combinarlas en un acto artístico”.

Otro antecedente es la obra *Scapes epidérmicos* de la artista brasileña Vera Chaves Barcellos (1977) que consiste en imágenes de su propia piel y la piel de otras personas, ampliadas hasta tal punto que adquieren una apariencia más abstracta. Creó cada imagen aplicando tinta negra en diferentes partes de su cuerpo, sobre la cual frotó un trozo de papel de calco, creando efectivamente un negativo que luego se amplió. Desde el principio, su intención era mostrar las huellas en el suelo de una manera monumental que sugiriera paisajes terrestres.

Desde su potencia performática, otra obra antecedente es *Glass on body* (1972) de la artista cubana Ana Mendieta, donde presiona distintas zonas de su cuerpo contra un cristal para mostrarlo deformado y generar diferentes impresiones efímeras. Esta obra, en relación con la estética de las imágenes logradas al comienzo de este proceso de producción artística, plantea un registro del cuerpo, siendo este un soporte tridimensional, llevado a una representación bidimensional. En este caso, el vidrio y el escáner, funcionan como generadores de imágenes planas, bidimensionales, a partir de un cuerpo tridimensional.

En cuanto al formato instalación, considero como antecedente la obra *Since Time Is Distance in Space* de la artista francesa Mame-Diarra Niang (1982) sobre la cual extraigo el siguiente fragmento de su sitio web:

El proyecto es una composición de recuerdos, videos y collages; exploran y generan sus propias narrativas, presentando escenas en infinitas posibilidades, proposiciones, repeticiones a través de reconfiguraciones del tiempo e instalaciones en evolución.

Cada instalación presenta elementos de audio y visuales multicanal. Las habitaciones están sumergidas en la oscuridad, siendo la luminiscencia de los proyectores las únicas fuentes de luz, creando un ambiente inmersivo. Los diversos componentes, incluido el sonido y las imágenes producidas por el artista, reflejan el 'Cuerpo

'metafórico' de Niang, un espacio o templo sagrado donde se pide a las personas que se quiten los zapatos. (Mame-Diarra Niag)

Me interesa la experiencia de la obra mencionada anteriormente por su carácter inmersivo y sus posibilidades en cuanto a la corporalidad de lxs espectadorxs, su impacto, disposición, interacción y recorrido en la obra

MARCO CONCEPTUAL

Esta investigación considera tres aspectos que organizan su estructura: el uso del dispositivo escáner, las escanografías logradas y el formato de instalación utilizado.

Para describir estos procedimientos en el apartado sobre metodología es preciso antes definir los conceptos y categorías centrales que motivan y orientan la investigación: los escáneres y su uso sobre los cuerpos en el ámbito de la medicina y de fuerzas de seguridad (Le Breton, 2002); los sistemas de ortopedia social (Foucault, 1975); la imagen pobre (Steyerl, 2012) y la metáfora visual (Oliveras, 2013), entre los principales.

En primer lugar, es preciso referenciar el uso del dispositivo generador de imagen: un escáner portátil. El escáner es un dispositivo que transforma una imagen analógica en una digital convirtiendo la luz reflejada en un objeto, en una señal digital que puede ser editada, mostrada y almacenada⁵. Para describir el diseño del dispositivo, Castelo Sardina (2013) realiza una diferenciación entre el escáner y las cámaras fotográficas ya que “su diseño en forma de caja aplastada necesita de sistemas de reflexión internos (espejos) que transmitan la luz hasta un sistema óptico (objetivo) diseñado especialmente para enfocar sobre un fotosensor lineal. Esta característica alargada del sensor provoca la aparición de una perspectiva bastante peculiar cuando se trabaja con objetos tridimensionales (para los que no está fabricado el escáner)” (Castelo Sardina, 2013, p.45). Estos aspectos se vuelven

⁵ Información obtenida del sitio Desarrolloweb.com

significativos para el desarrollo y análisis conceptual de la obra que planteamos debido a que su uso y funcionamiento aloja ciertos puntos y connotaciones a focalizar.

El origen del escáner se remonta a 1975 cuando, según data y describe Ruas Ruiz de Infante (2013):

El norteamericano Ray Kurzweil inventó el escáner plano, nadie imaginó que este dispositivo, con un sensor que se trasladaba lentamente hacia adelante y hacia atrás a través del cristal aportaría un nuevo medio de expresión artística. Kurzweil abrió un nuevo camino a explorar, una ruta diferente al inventar un escáner de superficie plana y horizontal. El ojo se convirtió en un sensor alargado que flotaba a lo largo del objeto que se colocaba sobre el cristal. El escáner plano fue concebido para la reproducción de libros o documentos en papel. (p. 127).

Por lo planteado en la cita se sobreentiende que al dispositivo escáner le corresponde un sistema de usos ajeno al soporte corporal. Esta investigación, desde el primer contacto con el dispositivo, propone una resemantización del mismo, como punto de partida para el desarrollo de la noción de *hackeo* en su uso. Para fundamentar esto se hace referencia a diferentes tipos de escáneres, puntualmente a los que su funcionamiento corriente se corresponde con el contacto del cuerpo humano. Asociando estas máquinas al concepto de *control*, esta investigación tiene presente el uso de escáneres en el ámbito de la medicina para, por ejemplo, la realización de tomografías computarizadas, resonancias magnéticas, radiografías, ecografías, entre otros; y también los utilizados por las fuerzas de seguridad como los arcos o paletas detectoras de metales y los escáneres de cuerpo humano frecuentes en aeropuertos y fronteras. Cabe aclarar que la mayoría de estos artefactos operan sobre los cuerpos mediante rayos X con diferentes niveles de radiación.

Las sociedades de control y la ortopedia social

En su texto *Antropología del cuerpo y la modernidad*, David Le Breton (2002) establece relaciones entre la imagen y el cuerpo. Específicamente en el apartado llamado “La depuración del imaginario de lo interno” trata sobre los aparatos que surgen cronológicamente dentro del ámbito de la medicina, la cual posee un fuerte “deseo de ver: atravesar el interior invisible del cuerpo, registrar sus imágenes, no dejar nada en la sombra” (p. 200). En este camino hacia la depuración del imaginario corporal, en 1895 Roentgen descubre con los rayos X, “una fuente de energía que es capaz de atravesar la piel para iluminar el contenido ciego del cuerpo” (p. 200). En esa experimentación de fotografiar diferentes objetos formula el principio de la radiografía donde “la luminosidad es proporcional a la absorción de rayos X. Un juego de luz y sombras dibuja en la placa la imagen de los órganos. No hay suplemento imaginario en el claroscuro de esta escritura” (p.200). En adelante, los aparatos tecnológicos de diagnósticos médicos fueron variando y perfeccionando los métodos de visualización sobre el cuerpo. Como afirma el autor, “el cuerpo está hoy, virtualmente saturado de miradas analíticas que provienen de aparatos. Todo proceso orgánico puede ser aprehendido por medio de un ojo analógico o numérico” (p. 201).

En tal sentido, esta tesina adjudica a los dispositivos de escaneo el ejercicio de control sobre los cuerpos, inserto en lo que Foucault (1975) denomina sistema de ortopedia social, en diferentes niveles y sectores. Le Breton (2002) describe el funcionamiento de esos aparatos como “el paso del cuerpo a la imagen, de la carne a la pantalla de la terminal de computación, es una transposición sin distanciamiento, sin adiciones” (p. 205). Este proyecto opera a partir de la idea opuesta a la de la cita, ya que se indaga en una transposición desde el distanciamiento de la imagen realista del cuerpo, visualizado en la estética generada.

En cuanto a la noción de control, se parte de la obra *Vigilar y castigar* del filósofo Michel Foucault (1975) quien analiza el modelo de una sociedad disciplinaria estudiando el

dispositivo panóptico de vigilancia ideado por el filósofo Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII. Este fue una estructura arquitectónica diseñada para prisiones, la cual suponía una disposición circular de las celdas en torno a un punto central, sin comunicación entre ellas y pudiendo ser el recluso observado desde el exterior. En el centro de la estructura se alzaría una torre de vigilancia donde una persona podía visualizar todas las celdas. Sin embargo, aunque estos no podían comprobar visualmente la presencia del vigilante, se generaba una especie de autocontrol sobre sí mismos.

Foucault (1975) expone el desarrollo cronológico de diferentes modelos carcelarios, métodos de castigo y control sobre las personas a través de la historia, es decir:

Un verdadero conjunto de procedimientos para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez "dóciles y útiles". Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido - la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo. (p.5)

Estos procedimientos y experimentaciones de poder sobre la sociedad impuestos directa e indirectamente sobre las corporalidades construyen hasta la actualidad lo que el autor denomina una “verdadera empresa de ortopedia social” (p. 5) donde en esta cronología de métodos “el castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insopportables a una economía de los derechos suspendidos” (p.18).

El dispositivo de control: escáner

Cabe destacar que esta investigación percibe al dispositivo escáner como metáfora del dispositivo panóptico. Por lo tanto, al tratarse de un hackeo de la técnica, se propone un gesto de hackeo que intenta señalar y denunciar el control y la regulación de los cuerpos en el marco de un sistema de vigilancia. Pero antes de profundizar en esos aspectos, y haciendo foco en la herramienta de generación de imagen, es necesario detenerse en el texto *¿Qué es un dispositivo?* de Giorgio Agamben (2007) en el que el autor manifiesta que “la palabra dispositivo es un término decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault” (p. 249), el cual ha utilizado a partir de los años setenta, al ocuparse de cuestiones en torno a la gubernamentalidad.

Agamben (2007) traza una genealogía sobre el término dispositivo, el cual aparece más bien como un acercamiento o un presagio en la obra de Foucault, quien de todas formas en una entrevista de 1977 enuncia: “Por dispositivo entiendo una suerte diríamos de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante” (Agamben, 2007. p. 250).

Ahora bien, Agamben (2007) define su metodología de estudio más específicamente como “genealogía teológica de la economía y del gobierno” (p. 254). En esta retrospectiva etimológica, el autor llega al término latino *dispositio* del cual deriva nuestro término “dispositivo”. De cierta manera, entonces, los dispositivos a los que refiere Foucault están articulados fuertemente en una herencia teológica, a partir de la cual el autor ha mostrado cómo en una sociedad disciplinaria “los dispositivos aluden, a través de una serie de prácticas y de discursos, de saberes y de ejercicios, a la creación de cuerpos dóciles pero libres, que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su subjetivación” (p.261). Esto lo deduce a partir de la idea de que todo dispositivo implica un proceso de

subjetivación, es decir, de producir sujeto. Entonces, desde una perspectiva más abarcativa, Agamben (2007) condensa la noción de dispositivo en el siguiente fragmento:

Todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo. (p. 258)

Existe una amplia variedad de estrategias vinculadas a los sistemas de control sobre los cuerpos. Se manifiestan desde modos y métodos explícitos, donde el contacto con el cuerpo es directo, hasta otros donde el ejercicio de control se presenta en un plano más implícito. Considerando esto último, Foucault pregunta ¿qué sería un castigo no corporal? a lo cual responde poniendo foco en “un fondo ‘suplicante’ en los mecanismos modernos de la justicia criminal, un fondo que no está por completo dominado, sino que se halla envuelto, cada vez más ampliamente, por una penalidad de lo no corporal” (p 23).

Teniendo en cuenta estas transformaciones y cierta sutileza con que, en algunos ámbitos como la medicina y las fuerzas de seguridad, operan los modelos de control social en los últimos tiempos y en algunos sectores, puntualmente respecto al uso de todos los tipos de escáneres, resulta pertinente la descripción que realiza el autor sobre sistemas de control más acordes a la actualidad como “un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones” (p.24), cuando se refiere a modos consecuentes y posteriores a los de un castigo que causaba estragos directamente sobre el cuerpo, sucedidos a lo largo de la historia. Si bien no corresponden en su totalidad al pasado y aún se siguen

repitiendo en diferentes medidas y sectores, esta investigación retoma el estudio cronológico trazado por el autor sobre los modelos carcelarios, para detenerse en la noción de *control* y sus operaciones sobre los cuerpos. Esta idea se inscribe en la manifestación artística que comprende esta tesis, al relacionar estos sistemas de vigilancia con el escáner utilizado para generar las imágenes que forman parte de la instalación audiovisual.

Imagen-spam vs. Imagen pobre

Para pensar la representación corporal es pertinente el ensayo *Los Spam de la Tierra: Desertar de la Representación* de Hito Steyerl (2012) que forma parte de su libro *Los condenados de la pantalla*. La autora presenta a las imágenes-spam como materias que intentan evitar ser detectadas por los filtros a partir de configurar su mensaje como un archivo de imagen. El mismo contiene configuraciones corporales que se alejan de nuestra apariencia, donde las personas son potencialmente mejoradas e “ideales”. Steyerl (2012) describe esta idea como “un retrato cabal de lo que la humanidad en realidad no es. Es su imagen en negativo” (p.170).

La autora menciona dos posibles comportamientos de la gente real frente a la imagen-spam que se expande constantemente al punto de superar ampliamente las cifras de la población humana: la imitación y la deserción. Por un lado, cierta necesidad de convertirse en productos representados y, por otro lado, Steyerl (2012) se pregunta si la gente real no habrá decidido desertar de ese tipo de retrato, convirtiendo la imagen-spam en “el documento de un extendido rechazo, de una retirada de la representación” (p.171). En cuanto a esto último afirma que “la gente ha empezado a rechazar –de manera activa y pasiva- el ser vigilada, grabada, identificada, fotografiada, escaneada y registrada” (p.171).

Hasta acá pareciera que el procedimiento que desencadena esta investigación en artes, es decir escanear el propio cuerpo, no es más que otra repetición entre las prácticas de

registro que refuerzan la reproducción de los cuerpos. Sin embargo, es allí donde se encuentra la posibilidad de hackear un ejercicio que refiere a modos de registro escanográfico que vigilan los cuerpos en diferentes circuitos.

A partir del avasallamiento de la representación corporativa y hegemónica de los cuerpos que se cuela en los medios de comunicación dominantes, así como también en la realidad, Steyerl (2012) advierte una gradual desaparición del *pueblo* como consecuencia de la amenaza y exposición constante de este territorio tan visual. Sin embargo, entre los modos de vigilancia, además de los sistemas de control urbanos como las cámaras de videovigilancia, el rastreo por GPS, el *software* de reconocimiento facial, las redes sociales y la telefonía celular dotada de cámaras, la autora manifiesta que “las personas se vigilan ahora rutinariamente las unas a las otras tomando incontables fotografías y publicándolas en tiempo real” (p. 173). A esto último adhiere López Gabrielidis (2015) en su artículo *Régimen de visibilidad y vigilancia*, donde aborda el vínculo entre un régimen de hipervisibilidad en el que se encuentra inscripto el sujeto contemporáneo y las nuevas formas de vigilancia; más precisamente afirma que “el sujeto asume hoy en día un rol activo en los mecanismos de vigilancia y por lo tanto es corresponsable del control que se ejerce sobre él” (p. 474). La autora analiza la obra audiovisual de Hito Steyerl “How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File” (2013) donde la artista pone de manifiesto que la identidad digital implica un exceso de visibilidad que nos hace vulnerables, y a partir de esta idea, enseña una serie de técnicas de camuflaje, confusión y de usos de la baja resolución para poder ser más invisibles ante los ojos del poder.

A través de una serie de prácticas generadas por una suerte de exigencia impuesta por los diseños y usos de las redes sociales, el individuo es empujado a “reducir su presencia a imagen, a autocaptarse (*selfies*) y captar su entorno próximo, a exteriorizar constantemente sus pensamientos, inclinaciones políticas, gustos musicales y compartirlo en línea” (p. 480).

Así, en este proceso de transformación del sujeto en imagen-dato, se distribuye su presencia en la red. Con respecto al video de Hito Steyerl, López Gabrielidis (2015) plantea que se trata de un documento educativo que intenta instruir al espectador con formas de controlar su visibilidad, dando cuenta de que las imágenes que sube a Internet delimitarán hasta dónde podrá ser vigilado y en ese sentido, hasta dónde será susceptible de ser o no objeto de control. Sin embargo, esto nos pone en una situación desventajosa y ventajosa a la vez, es decir, de peligro y de poder. A esto se refiere cuando sugiere, al igual que el video de Steyerl, que podemos tomar las riendas del poder que le entregamos al poder. Sobre esto, López Gabrielidis (2015) argumenta:

La vigilancia ya está allí, instaurada en el régimen de hipervisibilidad que ha fundado la industria de máquinas de visión y los procesos de *datificación*. Para protegernos, debemos confundirla y contrariarla aprendiendo a gestionar nuestra visibilidad. Esta obra pone de manifiesto la necesidad de informar y educar a las personas para que sean capaces de defenderse de los modos de vigilancia y control actuales. (p. 487).

Además, la autora considera que estamos en la época de la “alta resolución”, es decir susceptible a ser vista y analizada en mayor o menor detalle. Ya anteriormente, y en relación a esta caracterización, Steyerl (2012) afirmaba que “entramos en una era de paparazzi masivos y de voyeurismo exhibicionista” (p. 174) pero que al mismo tiempo muchas personas abandonan la representación visual ya que perciben a las imágenes fotográficas como peligrosos dispositivos de captura. Y es en esta producción visual de los cuerpos que se genera el malentendido que plantea Steyerl (2020) sobre pensar las cámaras como herramientas de representación cuando en realidad, siguiendo con lo planteado, se acercan más a ser herramientas de desaparición. “Cuando más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad” (p. 176) afirma Steyerl.

Formas de resistencia

Existe una vinculación entre los procesos de edición que recibieron las escanografías que formaron parte de la instalación audiovisual en cuestión, con el ensayo de Steyerl (2020) denominado *En defensa de la imagen pobre*. Esta imagen “tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen.” (p. 33) Ahora bien, con los procesos mencionados me refiero específicamente a la materialidad utilizada como soporte de las proyecciones en la instalación audiovisual sobre la que se basa esta investigación. La resolución de estas escanografías era en principio considerablemente alta, pero fue descendiendo durante los procesos de edición. Sumado a esto, cabe mencionar que un resultado visual característico de la composición técnica del escáner utilizado es que a mayor distancia que se coloque el cuerpo registrado, menor será la resolución de la imagen. Finalmente, estas escanografías fueron llevadas al formato de instalación audiovisual, y los cuatro videos resultantes se proyectaron en pantallas translúcidas de tul billone. Este material, al ser un tejido de estructura abierta, posibilitó que la imagen perdiera toda su nitidez lográndose un efecto pixelado.

Por otro lado, la disposición de las pantallas translúcidas formando cuatro filas en cruz, de cuatro y cinco pantallas cada una, ubicadas paralelamente entre sí, daba lugar a que las proyecciones traspasaran las pantallas, llegando hasta la última y perdiendo progresivamente intensidad de luz y color. Sumando a esto, una sutil elevación entre cada una de las pantallas, desde la primera hasta la última en perspectiva con la altura del proyector generaba que la imagen proyectada se elevara y se agrandara a medida que llegaba a la última pantalla. Como manifiesta Steyerl (2020) “la imagen pobre es una copia en movimiento” (p. 33) y al replicarse estas imágenes en favor del efecto translúcido de las pantallas, a medida que se alejaba del foco del proyector perdían aún más su resolución; esto lograba también que las imágenes desbordaran la delimitación de la pantalla y por lo tanto se recortaran.

Parafraseando a Steyerl (2020) las tecnologías ofrecen esta posibilidad de degradar las imágenes creativamente (p. 37). Hubo desde el inicio cierto descuido por la resolución de la imagen inicial, en este sentido, "su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento" (Steyerl, 2020. p. 40). Por estas cuestiones, me parece pertinente adherir esta noción de *imagen pobre* al resultado visual en la instalación.

Sin embargo, además de esta resistencia con que opera la imagen pobre en contra del fetichismo de la alta resolución y por ende de la huella descifrable ante los ojos del poder, Steyerl (2020) destaca lo siguiente:

Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales. (p. 44-45)

Se trata entonces de un gesto de resistencia mediante la construcción de una instalación audiovisual que alude a la estructura del dispositivo panóptico, que en este caso, reproduce imágenes donde la configuración del cuerpo se construye fuera de una estética nítida y terminada, encontrándose más bien inscriptas en una estética huidiza, espectral y de baja resolución; donde aun siendo registros de un cuerpo, este no se alcanza a distinguir claramente. Se asemejan por estas características a la categoría de *imagen pobre* de Steyerl (2020) mencionada anteriormente, y a la cual se le contrapone la noción de *imagen-spam* planteada por la autora. Se genera, de esta forma, un distanciamiento de las imágenes-spam y de las imágenes de representación corporal hegemónica que circulan constantemente por las redes sociales y los medios de comunicación.

En cuanto a las escanografías que comprende esta investigación y que fueron el punto de partida antes de devenir en instalación audiovisual, cabe destacar que uno de los procedimientos de "degradación creativa" como llama Steyerl (2020) a ciertas intervenciones

tecnológicas sobre la imagen, fue a través del uso de la herramienta de edición “extraer” aplicada a la imagen fija de manera progresiva, logrando imágenes en movimiento, en las que se podía vislumbrar, a través de una pasaje lento, los diferentes estados y niveles de iluminación y de oscuridad que proporcionaba cada una de estas imágenes. Desde una perspectiva poética puede entenderse este recorrido de la imagen como un distanciamiento procesual del rango visual que nos posibilita percibir una imagen y distinguir o entender su configuración corporal en este caso.

La metáfora como gesto de resistencia

Podemos pensar también en una analogía poética entre estas imágenes pobres emanadas por un conjunto de proyectores ubicados en el centro de la sala aludiendo al dispositivo panóptico, en relación con la cuestión de las luciérnagas que plantea Didi-Huberman (2009) en *Supervivencia de las Luciérnagas*. El autor explica cómo a través de sus escritos y películas Pier Paolo Pasolini pensó una relación entre las potentes luces del poder y los resplandores supervivientes de los contrapoderes, metaforizando estos últimos en la existencia y los comportamientos de las luciérnagas.

La desesperación política de Pasolini en plena Italia fascista de 1975 lo llevó a afirmar la desaparición de las luciérnagas. Esto suponía, en palabras de Didi-Huberman (2009), que “las criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión” (p. 44). Tal es así que desde la perspectiva de Pasolini, en las sociedades de control ya esbozadas por Michel Foucault (1975) y Gilles Deleuze (2006), no existen los seres humanos ni la comunidad viva. Este punto de vista desesperanzado de Pasolini es retomado por Didi-Huberman (2009) quien contrasta esta postura dando cuenta de que no es en la noche que estas luces vivientes han desaparecido, sino que sucede que “las

luciérnagas han desaparecido en la cegadora claridad de los feroz reflectores: reflectores de los miradores y torres de observación, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de televisión” (p. 22). Y si bien es cierto que estos reflectores, tanto como todos los dispositivos de vigilancia mencionados anteriormente, insertos en estos sistemas de hipervisibilidad modernos, han acaparado todo el espacio social; quizás, como sugiere el autor cuando trata el gesto de *ser* contemporáneo, aún se pueden generar ciertos medios para “ver *aparecer las luciérnagas* en el espacio sobreexpuesto, feroz, excesivamente luminoso, de nuestra historia presente” (Didi-Huberman, 2009. p. 53). A esto me refiero al plantear, en el marco de las teorías desarrolladas, formas de resistencia partiendo del uso del escáner para generar imágenes donde puede entreverse un cuerpo que experimenta otro modo de ser registrado. Es decir, uno que no presente huellas descifrables y acordes a las lógicas de vigilancia de las máquinas de control, a las cuales hace referencia el escáner portátil, por un lado, y por otro, la disposición de la instalación audiovisual a la cual se aboca esta investigación. En cuanto al formato instalación, la metáfora como gesto de resistencia vinculado a la cuestión de las luciérnagas y a las imágenes pobres que plantea Steyerl (2020) se configura en la aparición y desaparición constante de destellos frente a los cuatro proyectores, ubicados en el centro de la sala, que reproducen en *loop* los videos realizados a partir de las escanografías.

Ahora bien, para considerar estas perspectivas en relación con la estética lograda en las escanografías es preciso también conjugar las características técnicas del escáner con las visuales que estas generan, para explorar sus poéticas posibles. Se destaca en este aspecto la potencia y significación que recae en el uso de este dispositivo para el desarrollo conceptual de la obra, junto con la visibilización y denuncia de los sistemas de control propuestos por esta investigación.

Algunas de las características propias de la representación espacial del escáner son “las deformaciones en diferentes planos, los múltiples planos de enfoque y la mínima profundidad de campo que tenemos, los barridos que aparecen si lo que estamos escaneando se mueve, la caída y la disminución de la iluminación según nos alejamos del plano del cristal”. (Sardina, 2013, p.45). Para ahondar en este diálogo entre características técnicas y estéticas, el autor señala algunos aspectos que también están presentes en las escanografías de este proyecto:

Son dos los efectos provocados y suelen ir a la par. Por un lado, la deformación de los objetos en función de la dirección del movimiento que realizan (en el mismo sentido o diferente del sentido de barrido) y, por otro, la separación cromática de los objetos en movimiento, dejando franjas coloreadas amarillas, magentas y cianas (complementarios de los sensores rojo, verde y azul). Dichos efectos son nuevos en el panorama fotográfico e imposibles de conseguir con materiales tradicionales, por lo que podemos considerarlos como un uso no normativo del escáner. (p.43)

El resultado estético del registro de un cuerpo tridimensional desde una perspectiva bidimensional, para lo cual no está fabricado el escáner, se justifica en la característica alargada del sensor del dispositivo. Sobre esto el autor dice que “en vez de obtener líneas de fuga que convergen en un punto nos vamos a encontrar con la paradoja de que dichas líneas divergen, (...) por otro lado, si nos alejamos del centro que divide longitudinalmente al escáner, llamado punto dulce, nos encontraremos con una convergencia de los objetos hacia ese centro” (p. 45).

Esta tesina propone la construcción de metáforas a partir de cada elemento compositivo del montaje, es decir, en aspectos de disposición espacial, iluminación, ambiente sonoro, proyección, escala de las imágenes, entre otros. Por consiguiente, desarrolla y analiza las metáforas contenidas en estos elementos, que se presentan y construyen la producción.

Por eso, para hablar de metáforas es necesario profundizar en su conceptualización desde *La metáfora en el arte* de Elena Oliveras (2013). Para una vinculación directa con las imágenes de la instalación me centraré en el capítulo X “¿Qué es la metáfora plástica?” donde la autora realiza un estudio sobre diferentes tipos de metáforas, junto con diferenciaciones de elementos y signos visuales que la componen, como el signo plástico y el signo icónico, los cuales serán relevantes para el análisis de las metáforas construidas en las imágenes. Menciona, en principio, que “la metáfora plástica resulta, a su vez, un modelo perceptivo visual de la metáfora en general y, en tanto tal, permite captar con claridad la especificidad de su mecanismo semiótico” (p.105). Y agrega, que “la metáfora plástica es una forma de conocimiento más ‘objetiva’ que no sólo hace que aparezcan más imágenes en la mente del receptor; ella es imagen” (p. 105). En estas imágenes existe una amplia gama de variantes, de libertad de asociación y creación de las mismas. Por ello, el uso de la metáfora en esta producción tiene directa relación con la búsqueda de distanciamiento del control, ya que la manifestación y el impacto de la metáfora no es caracterizada esencialmente por dicho concepto.

Siguiendo con este análisis, en el marco del estudio de las metáforas visuales contenidas en la obra, se tiene en cuenta la estéticapectral de algunas de las imágenes, en contraposición al sistema de usos correspondiente al escáner, en su búsqueda de transparencia, exactitud, similitud con la realidad mencionada anteriormente.

En cuanto al uso de la proyección como medio de manifestación de la imagen, cabe mencionar el origen de esta decisión proveniente de su posible diálogo con dos conceptos claves en la obra: el *espectro* y la *metáfora*. Sobre el primero, retomo un artículo de Julia Amarger, (s.f) en el cual analiza la proyección como imagen espectral en un sentido vinculado a la física y a las propiedades de la luz, lo cual “permite desplazar la imagen y cambiar su soporte, su tamaño y será visible solamente cuando el proyector esté encendido”

(p.2). Sobre el segundo concepto, la autora sostiene que “el transporte luminoso de la proyección está puesto en analogía con la metáfora ya que ambos implican un desplazamiento de imagen y una trayectoria, sea ésta física o mental.” (p.4). Por lo tanto, los aspectos mencionados potencian la estética que parte de las escanografías en la obra. Además, este desplazamiento, propio del funcionamiento de la metáfora, resulta de carácter intangible e incontrolable lo cual refuerza su sentido de resistencia y el del propuesto en esta investigación.

La instalación

En relación con el formato de presentación de obra elegido en este proyecto, cabe mencionar lo propuesto por Boris Groys (2014) en el capítulo llamado “Políticas de la instalación” de su libro *Volverse público*, en el cual realiza una diferenciación desde la noción de espacialidad entre los conceptos exhibición e instalación. Sobre el primero afirma que “el espacio de la exhibición se concibe como un lugar vacío, neutral y público, una propiedad simbólica del público. La única función de tal espacio es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante” (p. 51). Por otro lado, la instalación “opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición” (p. 54).

Como ya se ha mencionado, esta investigación comprende la producción de una instalación, por lo tanto, la espacialidad se vuelve un elemento compositivo cargado de significancia junto con los demás. Groys (2014) se refiere a este formato postulando que “el soporte material del medio instalación es el espacio mismo. Esto no significa, sin embargo, que la instalación sea de algún modo, ‘inmaterial’” (p. 54). Parafraseando a Groys, la instalación es lo material en su totalidad, ya que es espacial y su *ser* en el espacio es la definición más general del ser material:

La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. Aquí la distinción entre el objeto de arte y el objeto ordinario se vuelve insignificante. (Groys, 2014. p. 54).

Resulta relevante, entonces, el uso de este formato y su carácter inmersivo ya que se fundamenta en vinculación con las corporalidades como eje de este proyecto. En este sentido, la conjunción de la corporalidad manifestada en las imágenes junto con la interacción e inmersión de lxs espectadorxs en la obra, es parte esencial de la conformación de su potencialidad poética.

HIPÓTESIS

El uso del escáner portátil como técnica para la producción de metáforas visuales, sonoras y espaciales de una instalación produce el hackeo de su sistema de uso convencional vinculado a la noción de control, ya que supone la subversión de su habitual sistema de uso social y cultural. Así, la obra artística propuesta en este proyecto construye metáforas que visibilizan, denuncian y cuestionan la ortopedia social de control sobre los cuerpos.

Desde este planteamiento, el hackeo del sistema de usos del dispositivo se produce en dos sentidos; por un lado, se genera un distanciamiento del mismo al ser utilizado, en este caso, para la producción artística. Por otro, se subvierte el concepto de control sobre los cuerpos con el gesto performático del proceso creativo, es decir, con el modo de uso, que supone el contacto directo del dispositivo con el cuerpo, cuestionando simultáneamente la opresión social sobre el mismo.

METODOLOGÍA

Esta investigación en artes supone la creación de una producción personal con formato de instalación audiovisual junto con el desarrollo teórico de este proyecto. El acercamiento entre ambos procedimientos y su constitución en conjunto según Borgdorff (2007) deviene de la perspectiva de la acción y “está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes.” (p.10).

Puntualmente, este proceso de producción consta de tres etapas, la producción de imágenes a partir del escáner, la experimentación para la creación y disposición de los demás elementos compositivos de la instalación; y, por último, la conjugación de todos los componentes en el montaje de la instalación.

Estos procedimientos son producto de otros de carácter reflexivo y experimental basados en la escritura poética propia, donde se documenta y se manifiesta el desarrollo de nociones en torno a las corporalidades en general. Destaco esto último como punto de partida de cuestionamientos y problemáticas que se fueron desarrollando hasta verse reflejadas, mediante la producción artística, en la denuncia y la crítica sobre un sistema de control y regulación de los cuerpos, planteado en esta investigación. Por consiguiente, la misma posee un enfoque crítico ya que “parte del análisis de los fenómenos sociales con el objetivo de aplicar el conocimiento resultante a la transformación de los mismos” (Lorente, 2015, p. 101). Se aplica conjuntamente un paradigma hermenéutico-interpretativo el cual “responde al interés por la comprensión del significado de las acciones y prácticas humanas, sin una expectativa determinante de predicción y control de las mismas” (Lorente, 2015, p.100). Este paradigma toma como base la interpretación tanto de la instalación en su totalidad como de las partes que la componen, yendo desde características técnicas y disposiciones de montaje hasta aspectos del origen de esta producción, como el procedimiento de escanear el cuerpo, y de allí la generación de metáforas y componentes semióticos en las imágenes. A partir de este

conjunto y su constante interacción con los textos bibliográficos, se fue desarrollando un planteo teórico-conceptual en torno a la propuesta de investigación.

Las imágenes fueron tomadas a partir de un escáner portátil en contacto directo sobre el propio cuerpo. Este procedimiento consiste en diversas disposiciones del dispositivo en relación al cuerpo, sucedidas en un lapso de tiempo muy breve, transcurrido entre un *iniciar* y *finalizar* escaneado. Estas disposiciones técnicas definen características estéticas de la imagen. Por ejemplo, la distancia entre la piel y la barra focal al momento de escanear es proporcional al nivel de luminosidad y de nitidez que presenta la imagen. Además, al tratarse de un recorrido de captación de la imagen y no de una toma instantánea, hubo decisiones de ubicación y movimiento del dispositivo en el cuerpo que lograron variaciones de la imagen “real” representada. Este conjunto de procedimientos de carácter experimental fue el punto de partida para el desarrollo del proyecto que deviene en la producción de una instalación.

En cuanto al desarrollo y otras especificaciones técnicas de la producción, la instalación fue realizada en un espacio cerrado, de considerable amplitud, logrando un ambiente oscuro de carácter inmersivo. La única iluminación presente tuvo su fuente en las proyecciones de las imágenes, las cuales se aparecían de forma intermitente manteniendo un ritmo muy lento y gradual. En este sentido, hubo momentos en los que se podía visualizar solo una de las proyecciones, otros dos o tres, y así esporádicamente, ocurriendo incluso breves momentos de ausencia visual. Este aparecer y desaparecer de las mismas condice con el concepto de distanciamiento, el cual es eje del proyecto refiriéndose a su interacción con el sistema de control de sobre los cuerpos. Este aspecto mencionado se logró a partir de una intervención previa en las imágenes fijas, con un editor de video que genera un recorrido desde un nivel de oscuridad total hacia uno de luminosidad bastante mayor, luego volviendo al de oscuridad y así repetidamente.

El montaje sonoro consistió en dos altavoces conectados a una consola y ubicados en dos esquinas enfrentadas de la sala, reproduciendo sonidos estereofónicos, es decir, grabados y reproducidos en dos canales. Esta pieza sonora estuvo compuesta por grabaciones realizadas de sonidos corporales como respiraciones guturales, roces de piel, entre otros, recibiendo posteriormente un tratamiento de edición utilizando recursos de eco y reverberación, variando sus niveles de volumen, haciendo referencia nuevamente al concepto de distanciamiento mencionado anteriormente y dando al espectador cierta ilusión de movimiento en relación a los elementos compositivos de la instalación.

Por último, se llevó a cabo la finalización de esta tesina mediante la elaboración de las conclusiones resultantes de todo el proceso de investigación y producción de obra, es decir, las lecturas realizadas, los planteamientos teóricos vinculados al proceso de producción de obra y su exposición final.

LA OBRA

Un gesto de subversión: *Detiene el gesto y no es*

Diseño de montaje

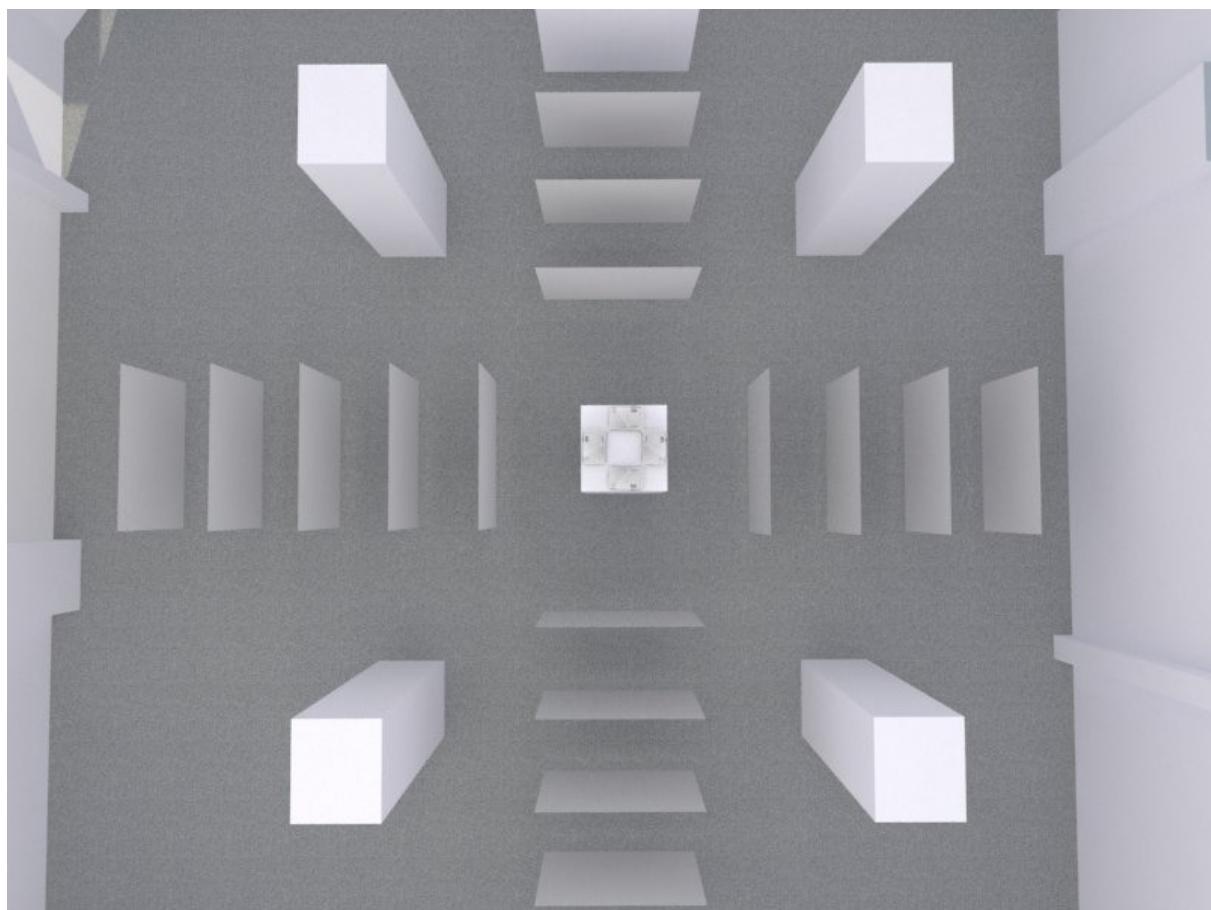


Imagen 1. Plano cenital.

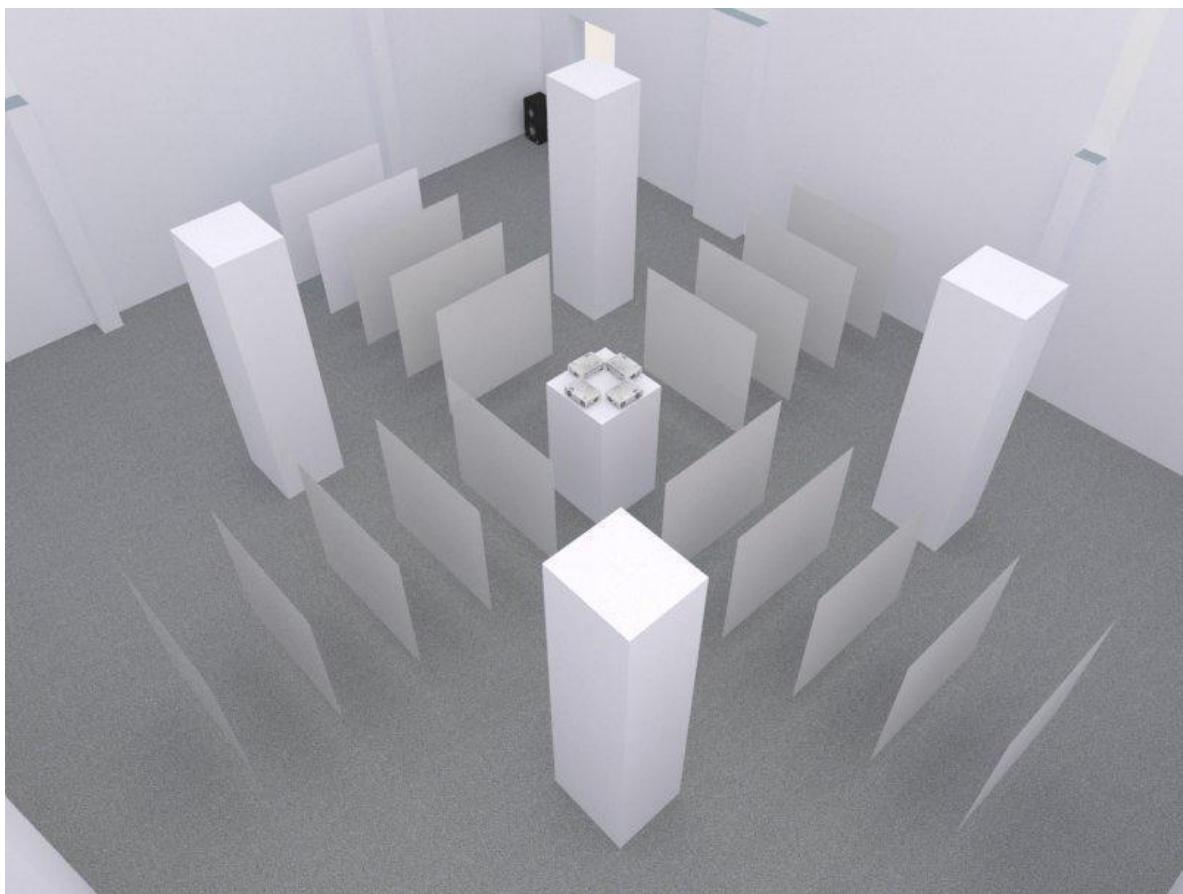


Imagen 2. Plano general.

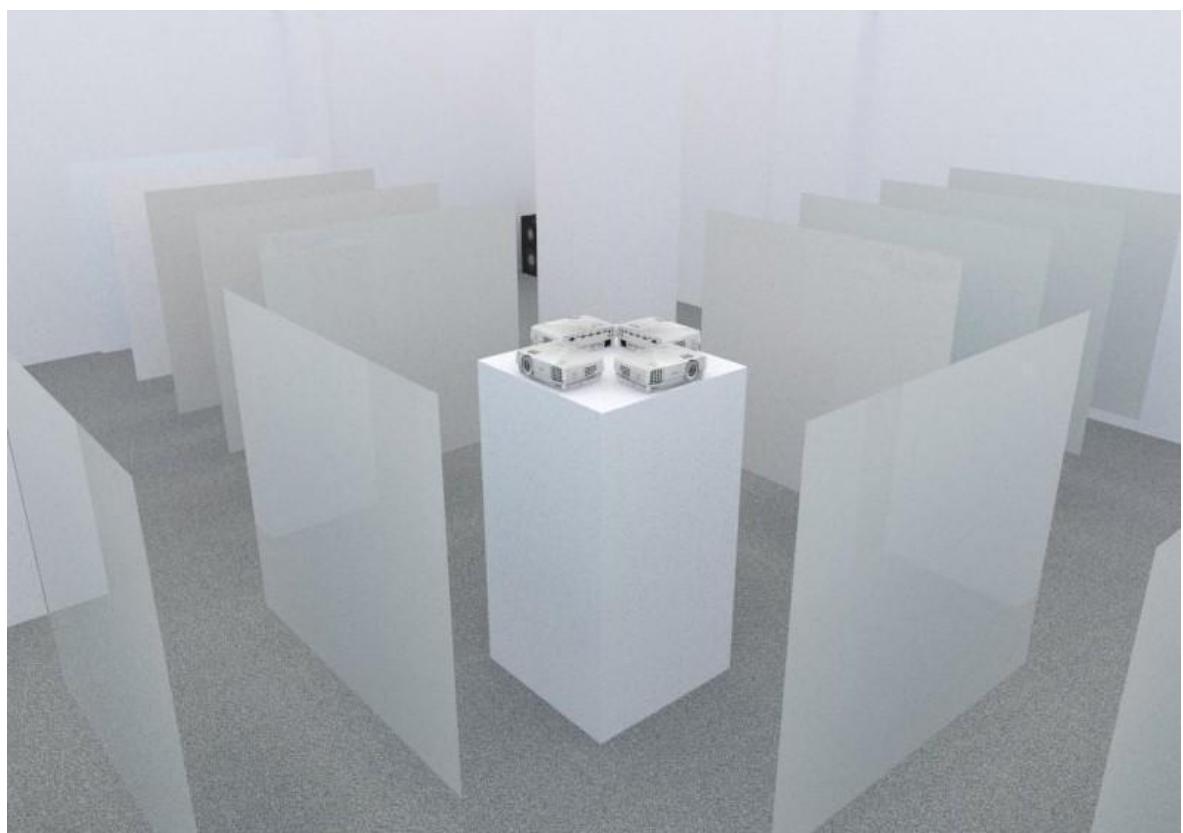


Imagen 3. Plano general.

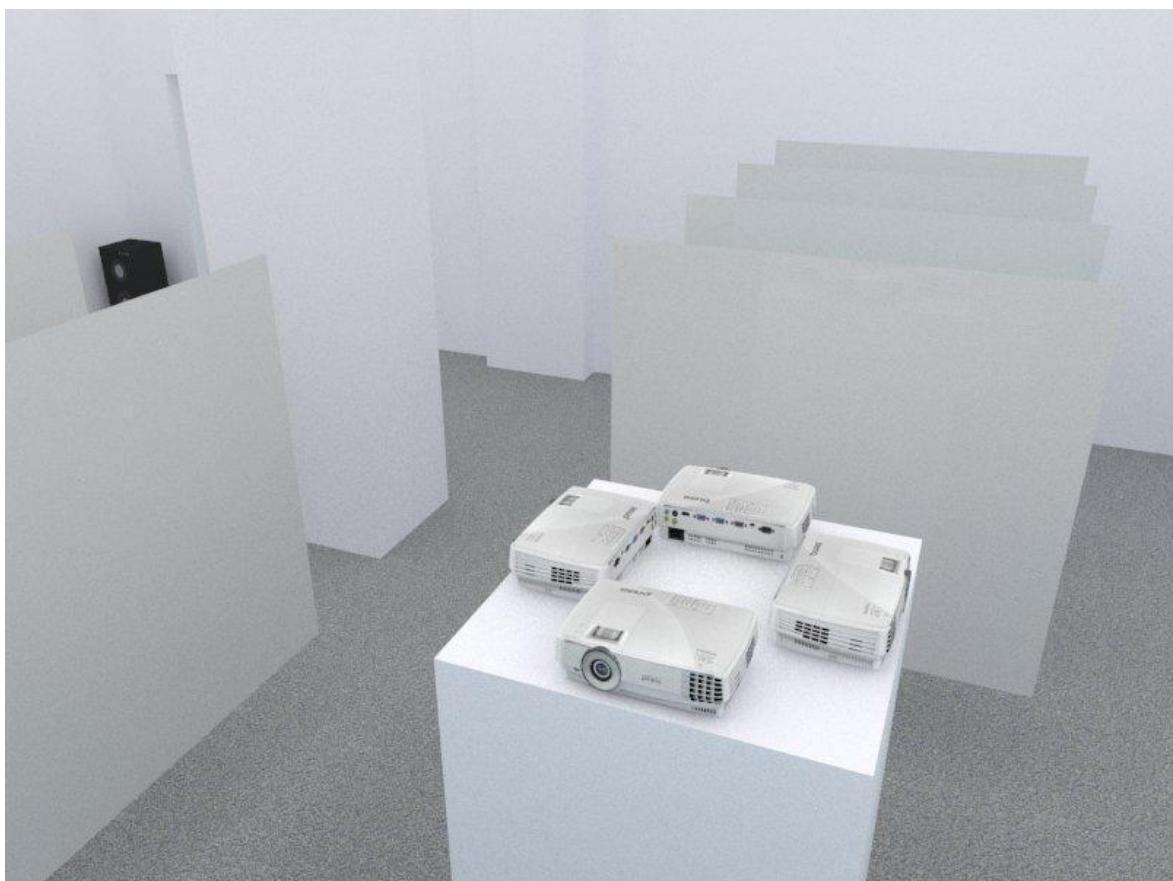


Imagen 4. Primer plano de los proyectores en el centro de la sala.

DETIENE EL GESTO Y NO ES

de Agustina Wischnivetzky

Curaduría Agustina Wetzel

Una fila de cuerpos ejercita el mismo ritmo. Aceleran, se detienen, avanzan. Una danza calculada atraviesa la sala de los cuerpos. Una luz -que no es de luciernagas- subraya, alumbría: tiene el poder de medir que le atribuye esta especie. Extracción: los cuerpos iluminados dan mas de lo que saben. La fila sigue, acelera, se deliene, avanza. En el medio una migración de luciernagas provoca un apagón luminoso.

Título de la muestra y texto de sala. Centro Cultural Universitario. Corrientes.

Procesos de investigación y producción

El proceso de esta investigación se inició en marzo de 2019 con las primeras experimentaciones con el escáner portátil sobre el cuerpo y las imágenes generadas, a partir de las cuales devendría esta investigación en artes. Con respecto a la investigación teórica y el desarrollo creativo en conjunto, participé del Programa de Acompañamiento a Egresados propuesto por la FADYCC en 2019, lo cual fue de gran importancia para el desarrollo del proyecto. Desde este contexto comenzamos a trabajar con mi directora de tesis, Maia Bradford. Cuando el proyecto de obra se encontraba bastante avanzado, comencé a gestionar locación para la exposición, con la entrega de notas y reuniones con diferentes centros culturales de Resistencia y Corrientes. Finalmente, Fernanda Toccalino, profesora de la

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) y directora del Centro Cultural Nordeste de la UNNE, ubicado en Corrientes Capital, me brindó autorización para el uso de la Sala del Sol para llevar a cabo la exposición.

Paralelamente, realicé una pasantía en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET-UNNE), para la cual presenté un proyecto a fin de desarrollar los apartados correspondientes a los antecedentes y marco teórico de esta tesina de la Licenciatura en Artes Combinadas. En el transcurso de la pasantía llevé a cabo la lectura y procesamiento de libros, tesis de grado y doctorado, artículos periodísticos, etc. que fueron necesarios para la realización de los apartados antes mencionados.

Finalmente, la muestra llamada *Detiene el gesto y no es* fue inaugurada el día 28 de febrero del 2020 siendo abierta al público hasta el 16 de marzo del mismo año, teniendo acceso a la sala cinco días previos a la inauguración para la realización del montaje.

Planilla de producción

Realización:

Agustina Wischnivetzky

Texto curatorial:

Agustina Wetzel

Edición de sonido:

Nicolás Ojeda

Equipo de Montaje:

Personal del Centro Cultural Universitario: Claudio, Débora y Mario.

Agustina Wetzel

Maia Bradford

Registro fotográfico:

Valeria Glibota

Ana Pereyra Coímbra

Registro audiovisual:

Lucía Bogado Espinoza

Aspectos técnicos*Dimensiones*

18 pantallas de 1,50 x 1,40 mts.

1 cortina de flecos de 1,40 cm de ancho y 2 mts. de alto.

Componentes de la obra

Tul billone blanco, Cuerina negra, 4 proyectores, 2 pedestales, 2 notebooks, 1 Matrox TripleHead2Go Digital SE, 2 parlantes, 1 consola.

Descripción general

Se trata de 18 pantallas translúcidas distribuidas en 4 filas (2 filas de 5 de pantallas ubicadas paralelamente entre ellas y 2 filas de 4 pantallas, también ubicadas de esta manera). La sala posee 4 columnas que forman un cuadrado en el centro de la sala. En relación a esta particularidad propia de la sala, cada fila de pantallas se encuentra en medio de 2 de estas columnas. Por otro lado, en medio de la sala, y por ende de las 4 columnas de la sala, se ubican 2 pedestales blancos unidos de 1,10 cm de alto, que sostienen 4 proyectores, 2 computadoras y 1 adaptador externo de múltiples pantallas. Cada fila de pantallas se encuentra direccionada a un proyector, encontrándose la distancia de 1 metro entre el proyector y la primera pantalla que recibe las proyecciones.

La disposición sonora consiste en dos parlantes ubicados en dos extremos enfrentados de la sala y una consola junto a uno de ellos. De esta forma, mediante el uso de dos canales independientes a través de dos altavoces, se reproduce el sonido estéreo.



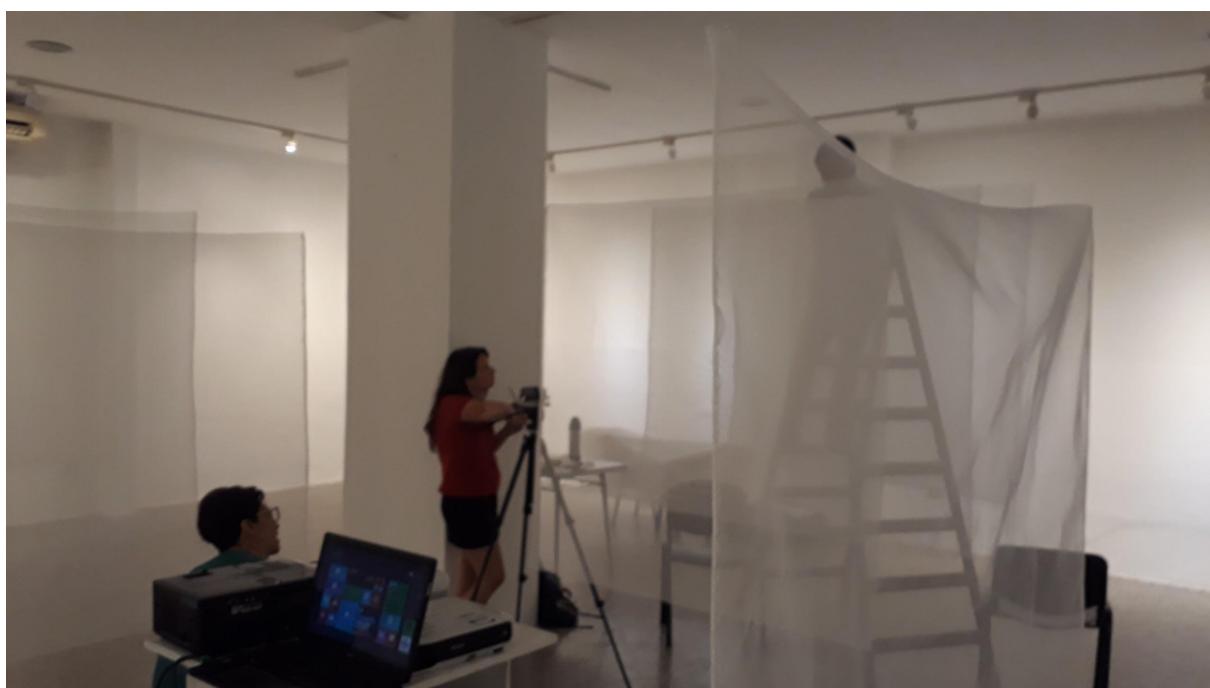
Registro de montaje de las pantallas translúcidas con Claudio, personal del CCU.



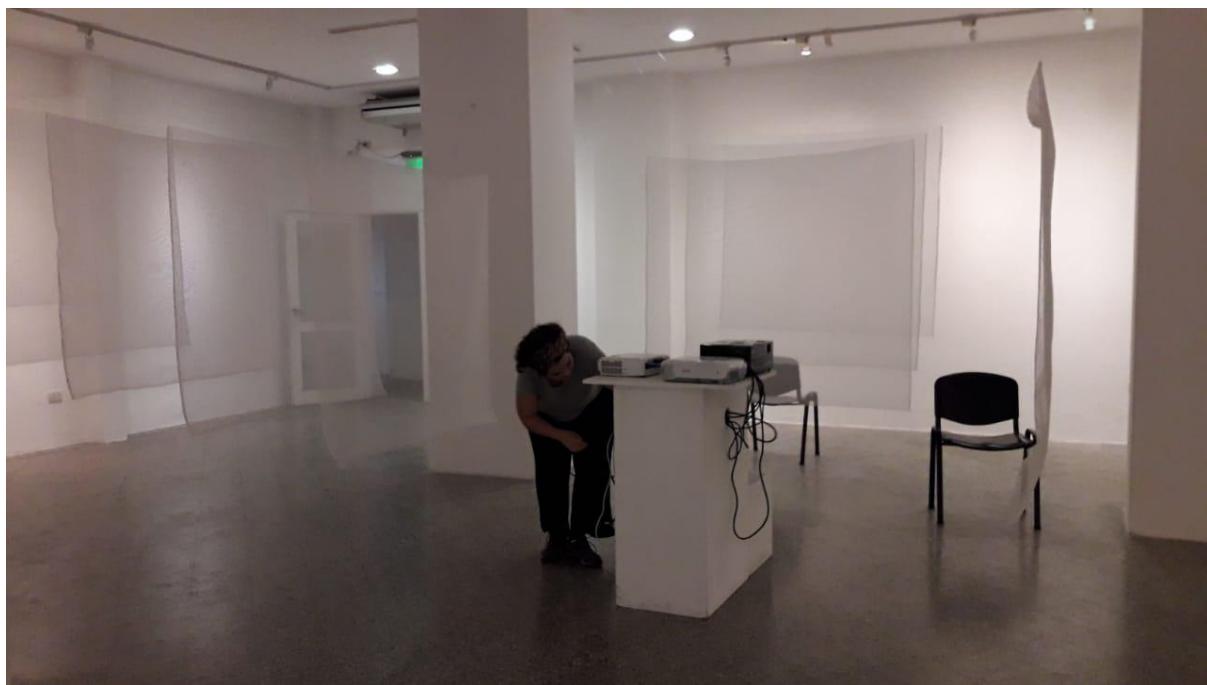
Registro de montaje de las pantallas translúcidas con Agustina Wetzel.



Registro de montaje y visión panorámica de la Sala del Sol.



Registro de montaje con Débora, Agustina y Claudio.



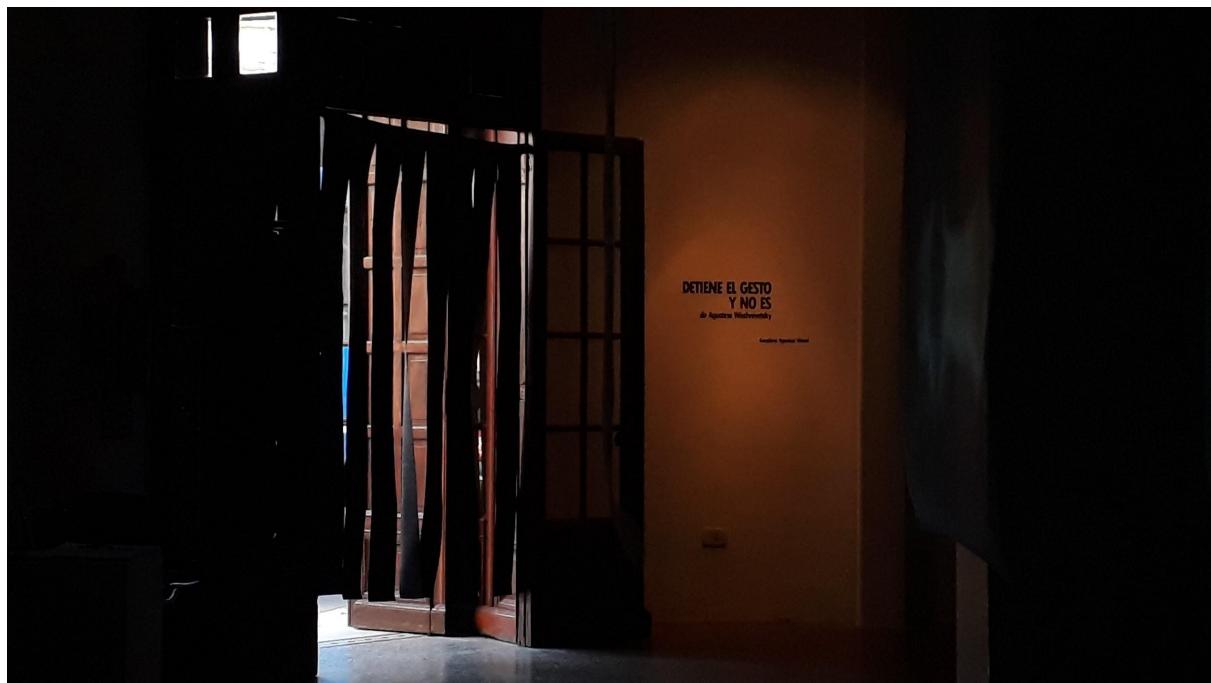
Registro de montaje de los dispositivos tecnológicos.

Funcionamiento de la obra

Al ingresar a la sala, lxs espectadorxs atraviesan una cortina negra de flecos, la cual refiere a las cortinas de los escáneres de equipajes de los aeropuertos, posibilitando la sensación de estar ingresando a uno de esos aparatos. Ya dentro de la sala se puede recorrer la instalación audiovisual por los laterales pero también ingresando entre las pantallas dispuestas paralelamente en cuatro filas, con espacio suficiente entre ellas para la circulación e interacción de lxs presentes. Cada proyector emite un video diferente de aproximadamente 10 minutos cada uno, reproducido en *loop*.

El funcionamiento específico de proyecciones, que combina todos los dispositivos concentrados en el centro de la sala, se trata de un video reproducido en una de las computadoras la cual se conecta al proyector para ampliar su emisión. Los otros tres videos se reproducen a través del software Resolume Arena programado previamente en relación a un adaptador externo de múltiples pantallas conectado a la computadora, desde el cual

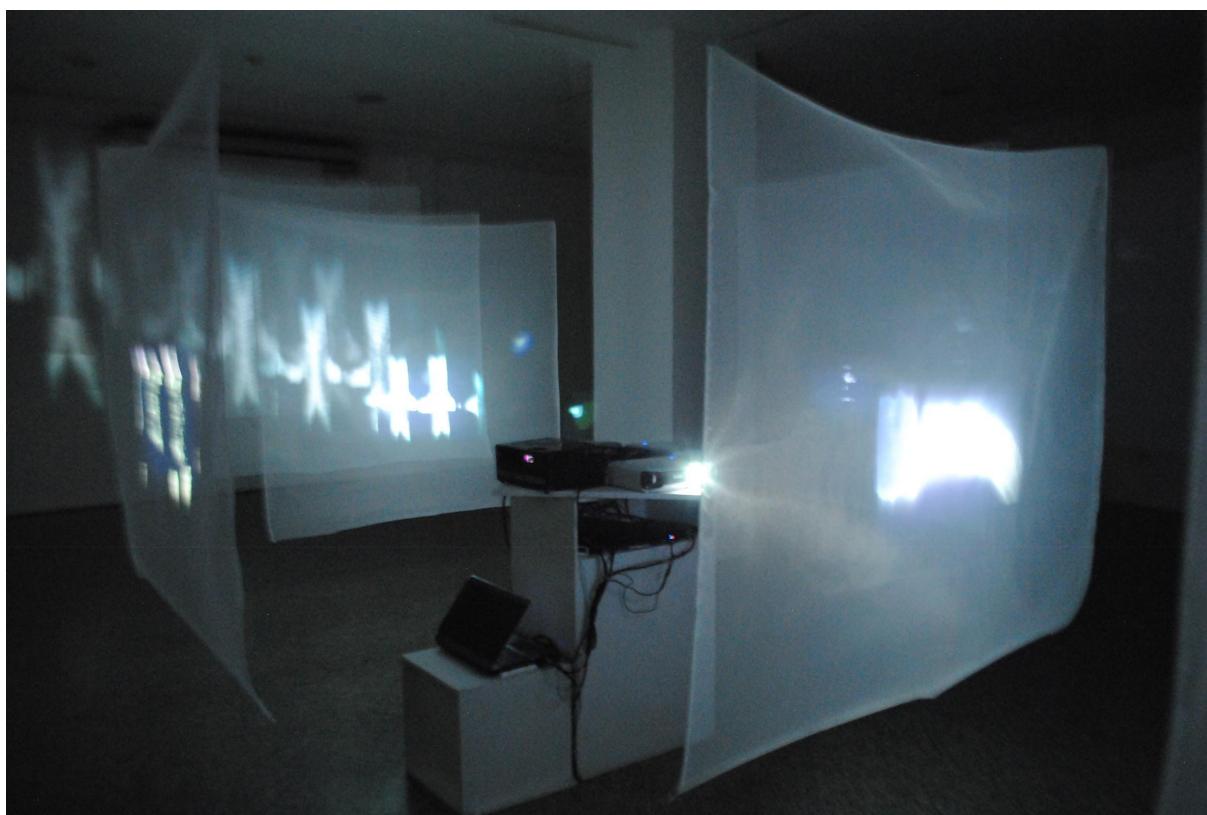
también se conectan los 3 proyectores restantes. Este sistema permite que desde una computadora se reproduzcan y se proyecten, respectivamente, tres videos diferentes.



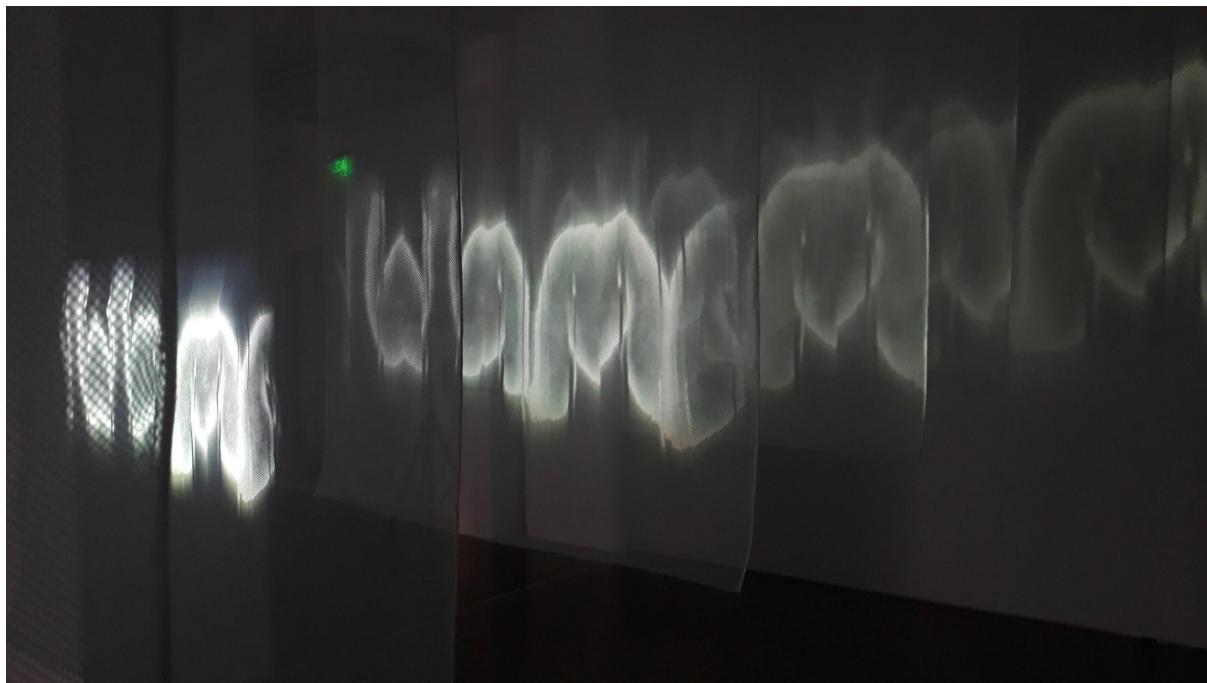
Entrada a la Sala del Sol antes de la inauguración.



Plano general de la instalación.



Plano general de la instalación.



Primer plano de una de las proyecciones.

Aspectos poéticos

Un registro progresivo del escáner. Una captura que genera una lenta desaparición, como dice Steyerl (2020). El terror del registro. ¿Algo se revierte ahora? ¿Es posible a través del mismo gesto, generar un hackeo poético? En estas imágenes el cuerpo se encuentra yéndose. Como si fueran retratos de la huida. Registros de la retirada. Solo algunos vestigios se dejan entrever en la oscuridad de estas imágenes. Pero se trata, en este caso, de dos comportamientos consecuentes. En primer lugar, el distanciamiento del cuerpo ante el lente focal de registro desde donde surge cada escanografía. Y luego, en la postproducción, mediante la herramienta de edición “extraer”, se alumbra en su totalidad este vestigio corporal. Es decir, se extrae la luz y también la oscuridad de la imagen. Cuando parece que encandila, vuelve a donde intuimos la ausencia: lo oscuro. La pregunta es ¿por qué alumbrar los restos, es decir, por qué extraerle todo signo vital y saturarlo de luz? ¿Por qué no dejarlo irse, desaparecer del reflector como las luciérnagas?⁶

La idea de hackeo se produce entonces, mediante lo que López Gabrielidis (2015) denomina como proceso de autocaptación y autodifusión, cuando lo aplica a las nuevas formas de vigilancia. Esto parece contradictorio, ya que de todas formas se emite un registro corporal ,y por lo tanto, datos para su identificación; sin embargo la noción de hackeo parece funcionar ya que, utilizando el mismo procedimiento que se quiere hackear, se filtra otra caracterización de la imagen construida desde la búsqueda de metaforizar el cuerpo visualmente evidenciando algunos aspectos de su procedimiento. Es decir, partiendo desde el proceso de escaneado hay una intención de metaforizar el vínculo entre el cuerpo y la barra focal del escáner, lo cual se refleja en el resultado visual. Esto permite que las imágenes produzcan metáfora visual sugiriendo posibles impresiones y significados, tales como la noción de que un cuerpo se retira del rango focal de nitidez que posee el dispositivo. O, por

⁶ Referencia a *Supervivencia de las Luciérnagas* de Didi-Huberman (2009).

ejemplo, un cuerpo se desconfigura de su representación real o manifiesta un movimiento que impide su identificación. Son estas algunas de las posibles ideas que pueden surgir, aunque pueden resultar tan diversas como inabarcables, teniendo en cuenta quién las visualiza y en qué contexto espacio temporal.

Proceso de producción de obra

El proceso comenzó con la producción de imágenes a partir del uso de un escáner portátil sobre el propio cuerpo, es decir, entre una orden de iniciar y de finalizar escaneado mediante el dispositivo teniendo en cuenta las variaciones de distancia entre la barra de registro y el soporte corporal, el ritmo de desplazamiento del escáner sobre el cuerpo, la posibilidad de desviar o interrumpir estos recorridos, de realizar cortes en la imagen, entre otras formas de la práctica. Esta exploración duró varios días y se retomó luego de un tiempo en paralelo a la formulación de planteos sobre el uso del dispositivo elegido en relación con los resultados visuales y a los conceptos teóricos que fueron derivando de la lectura del material bibliográfico seleccionado.

Desde el comienzo percibí a las escanografías seleccionadas como imágenes en serie y a lo visual como primer formato para la experimentación de otros que luego se verían reflejados en la exposición. Esto comenzó trabajando cada imagen con un software de edición de video (Adobe Pro Premiere) indagando en los componentes visuales que cada una contenía en su individualidad. Por ejemplo, un aspecto que tuvo bastante relevancia en cuanto a una búsqueda estética y conceptual fue la luminosidad. A raíz de esto, la intervención que realicé fue desde un recurso de edición llamado “extraer”. Esta extracción de luz y de oscuridad de la imagen sería luego uno de los factores principales para seguir pensando la investigación teórica de la obra. Al lograr un recorrido por el espectro de luz que proporcionaba cada imagen generé su extensión en el tiempo, por lo cual devino en videos en

stop motion. De esta forma, la imagen partía del negro en su totalidad e iba adquiriendo mayor luminosidad hasta llegar al blanco. Las imágenes fueron agrupadas en serie a partir de ciertas características de similitud. El resultado fueron 4 videos en *stop motion* de 10 minutos cada uno, aproximadamente. Esta reflexión y decisión de pasar de imagen fija a imagen en movimiento fue clave para pensar también el montaje de una instalación audiovisual, es decir, pensar el espacio, la materialidad, los soportes y las disposiciones de todos los elementos compositivos.

En cuanto al sonido, fue una coproducción con Nicolás Ojeda, quien trabajó puntualmente en la edición del material sonoro que grabamos en conjunto previamente. Las grabaciones fueron de origen corporal: principalmente sonidos de respiraciones guturales y saliva. Luego serían parte de una composición sonora junto con otros sonidos puramente digitales pertenecientes al software de edición de sonido (Adobe Audition). Se produjo entonces, así como en las escanografías proyectadas, un contraste y un diálogo entre lo orgánico y lo digital en torno al cuerpo. En paralelo a esto, sucedía el proceso de buscar y gestionar una locación para la muestra. Finalmente, como ya se mencionó, fue la Sala del Sol del Centro Cultural Nordeste perteneciente a la UNNE, ubicada en Corrientes capital.

Ya teniendo fecha de inauguración, comencé a diseñar digitalmente las posibilidades de montaje en la sala. En paralelo a ello, realicé pruebas con diferentes soportes para la proyección de los videos. Dado que la búsqueda era que la proyección repercutiera en varias capas de telas, la indicada por su translucidez y liviandad, fue una variedad de tul llamada billone.

Se resolvió que las pantallas estarían dispuestas en cuatro hileras de capas apuntando hacia los proyectores ubicados en el centro. Esta disposición, junto con las cuatro columnas formando un cuadrado que la sala posee en su centro, potenciaban el concepto de dispositivo panóptico, central en esta investigación.

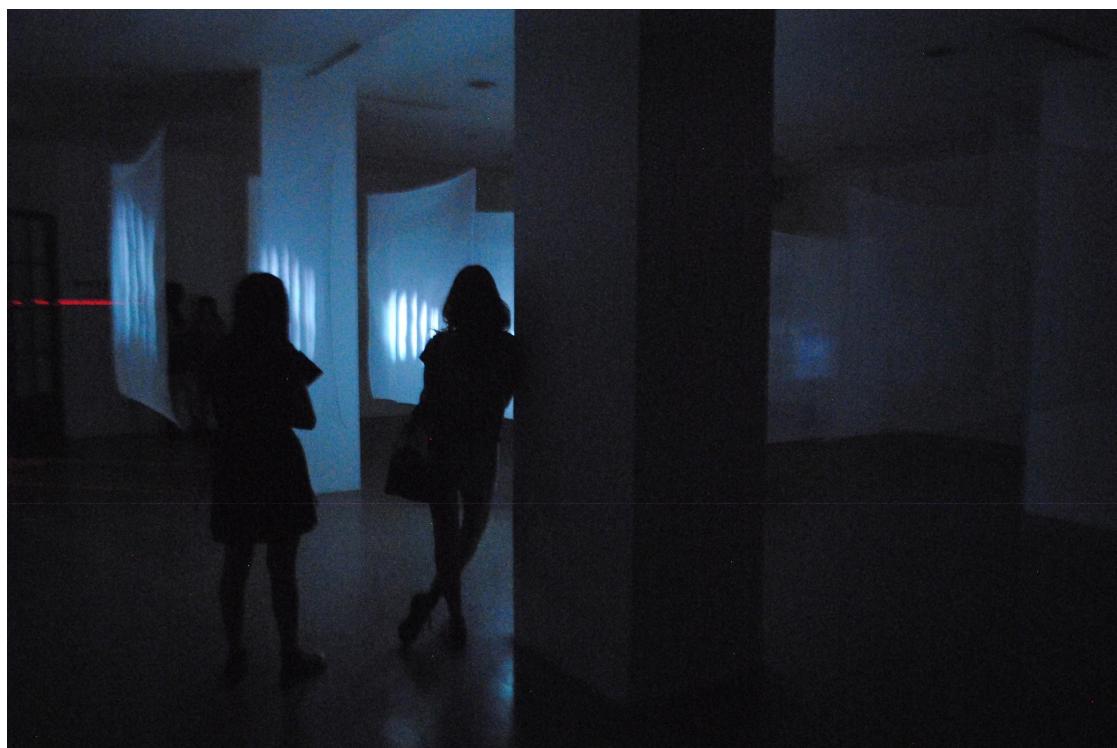
Las pruebas siguieron, esta vez ya con los cuatro videos finalizados. Una decisión que se agregó al diseño de montaje fue colocar en la entrada de la sala una cortina de tiras, de material cuerina negra, simulando la entrada a un escáner de aeropuerto, una experiencia sugerida para el espectador que condice con la propuesta conceptual. Esto, además, da cuenta de la relevancia que mantuvo el uso del dispositivo escáner utilizado desde el momento inicial para la generación de imagen.

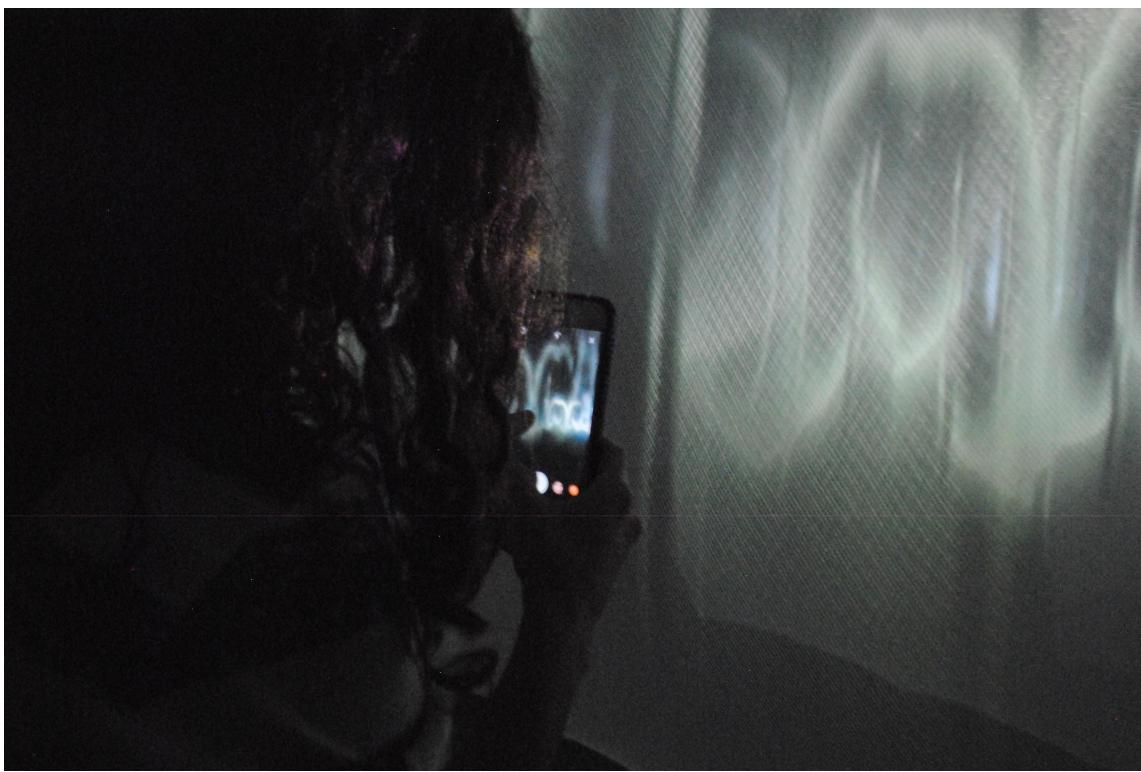
La muestra contó con un texto curatorial, ubicado en la entrada de la sala, escrito por Agustina Wetzel, artista e investigadora que siguió y realizó aportes durante el proceso creativo de la obra. La decisión de considerar la presencia de un texto en la sala tiene que ver con la posibilidad de que este signifique un componente potenciador para la instalación audiovisual y, también, otro punto de contacto entre lxs presentes y la obra. Desde mi percepción, y teniendo en cuenta que una de las categorías principales de esta investigación en artes es la de *metáfora*, la particularidad de que el texto curatorial tenga cierto tono poético y elementos puramente metafóricos en relación a la obra logró acompañar de forma adecuada y compositiva al resto de la exposición.

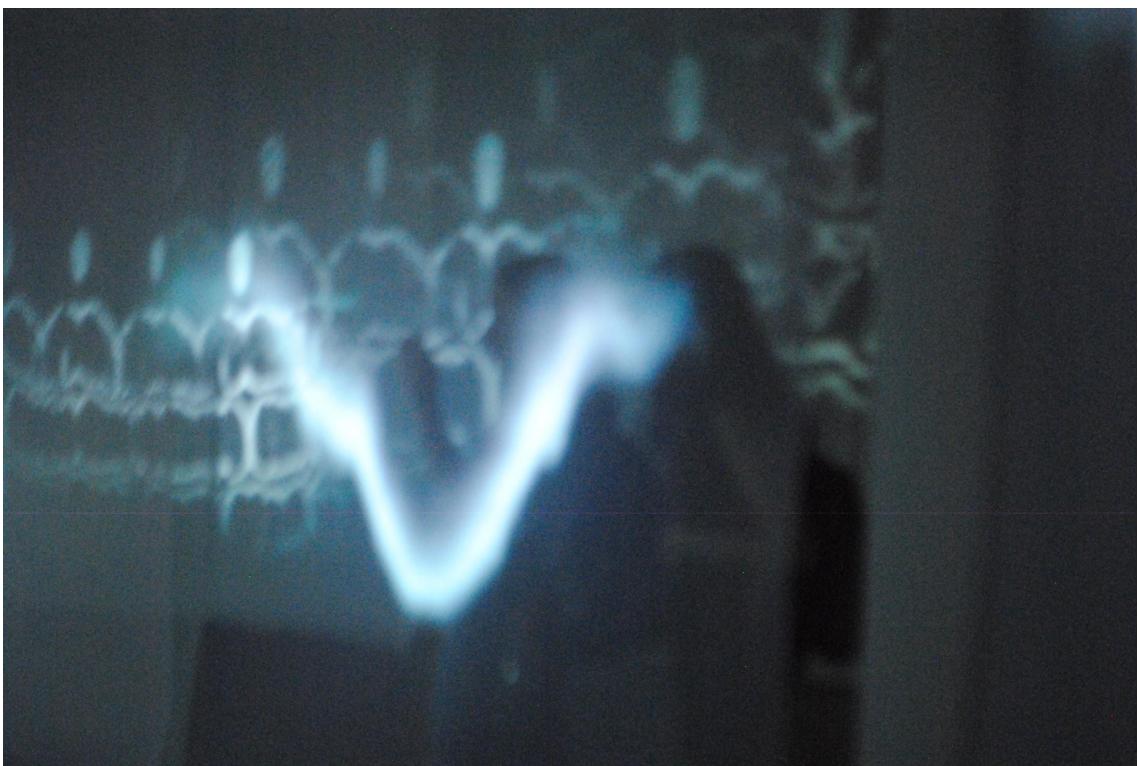
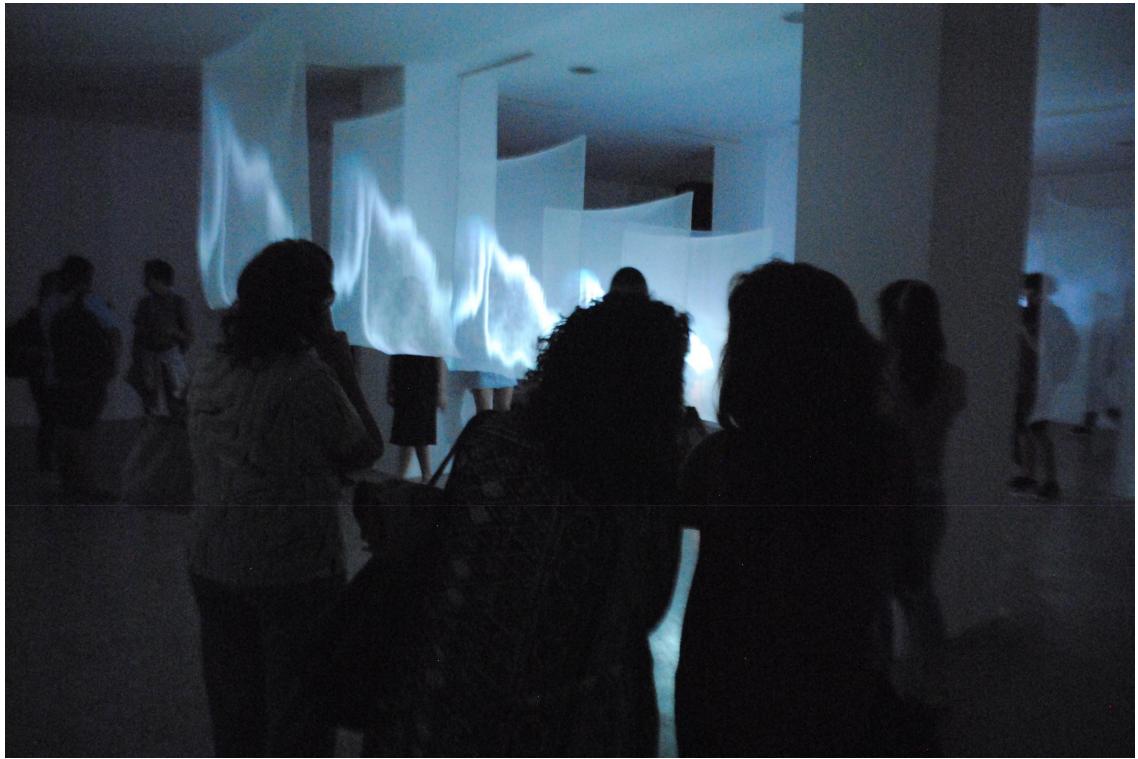
Finalmente, luego de una semana de montaje, el 28 de febrero de 2020 se inauguró la exposición llamada *Detiene el gesto y no es*, que mantuvo su apertura hasta el 16 de marzo.

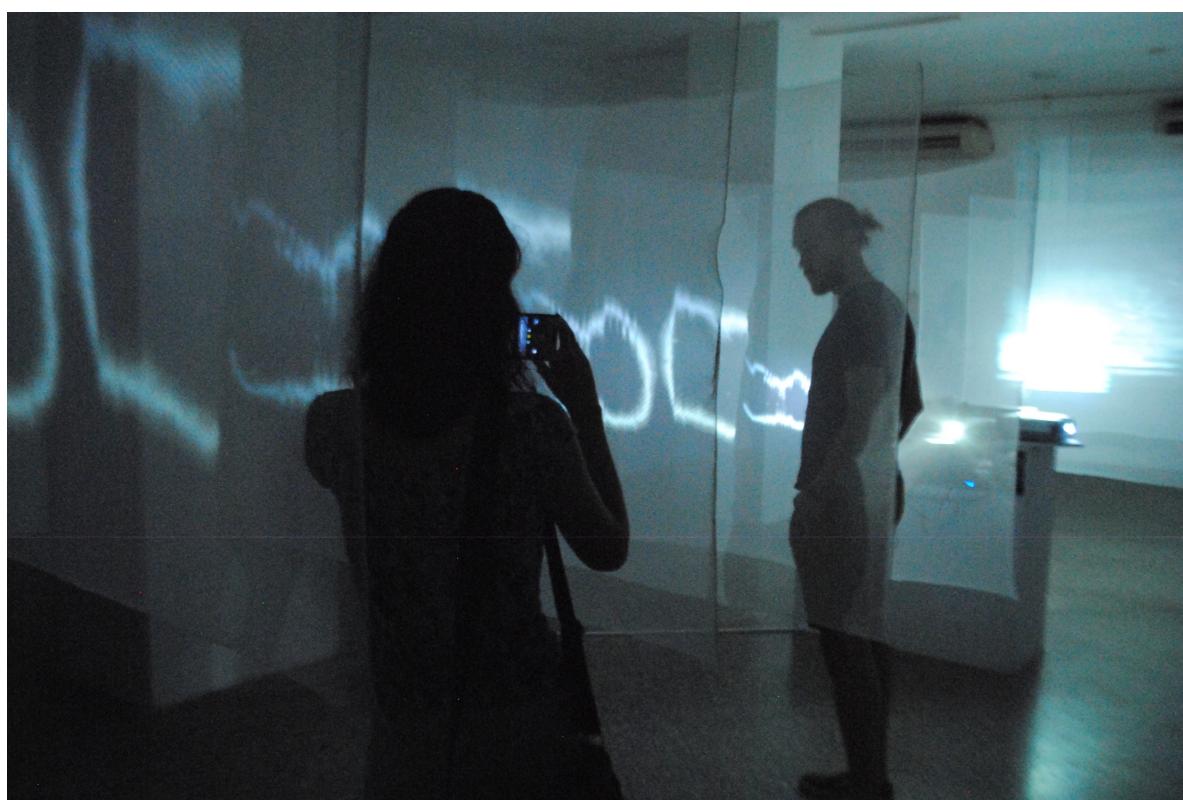
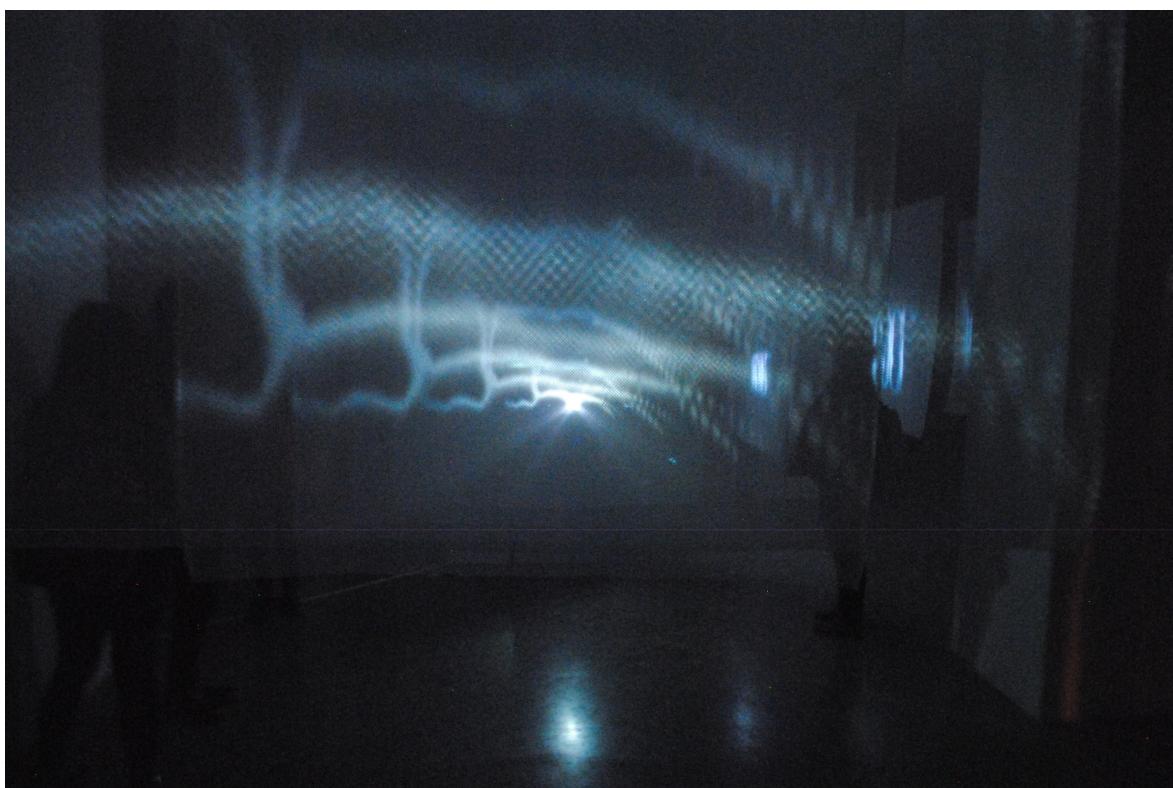
La inauguración

La inauguración de la muestra transcurrió el 28 de febrero de 2020 a las 20 horas y se extendió hasta las 22. La asistencia del público fue numerosa y de participación activa con algunas devoluciones verbales y otras plasmadas en el libro de actas de la sala.









Flyer de la exposición



CONCLUSIONES

La muestra ***Detiene el gesto y no es*** expuso una instalación audiovisual en la “Sala del Sol” del Centro Cultural Universitario ubicado en una esquina muy transitada de Corrientes capital. Los comentarios recibidos de lxs visitantes en cuanto a su experiencia daban cuenta de un primer impacto generado por el notorio contraste con el exterior en cuanto a los aspectos visuales y sonoros. La sala presentaba luces tenues provenientes de las imágenes proyectadas que aparecían y desaparecían progresivamente. El ambiente sonoro se configuraba dentro de un rango de sonidos graves, tanto corporales como digitales. Estos aspectos de la composición generaban un ambiente tenue, calmo pero tenso a la vez.

La noción de subversión, central en esta investigación, se pudo manifestar en todo el proceso de producción mediante la exploración teórica y práctica en torno a las nociones de hackeo y de metáfora.

Finalmente, se pudo evidenciar que el gesto de hackear la técnica derivó en la metaforización de la imagen. Más específicamente, el uso que se le adjudica al dispositivo escáner en esta práctica artística hackea su técnica y su uso convencional, produciendo imágenes que en su caracterización permiten entrever el modo de escaneado, como ser la distancia, la velocidad de registro, la continuidad o la fragmentación en el registro del cuerpo. Además, este desplazamiento del uso habitual y de la representación hegemónica del cuerpo se potencia cuando en la investigación teórica se piensa al escáner utilizado en diálogo con los escáneres de la medicina, las fuerzas de seguridad, y los regímenes de autocaptación y autovigilancia.

Siguiendo esta idea, la producción de las escanografías fue una indagación hacia otro discurso en la imagen, un discurso metafórico visual, valiéndose de las mismas características

técnicas que convencionalmente se utilizan para otras representaciones visuales correspondientes a las sociedades de control que investigan, estudian y generan imágenes corporales reconocibles y hegemónicas.

Los parámetros que dieron lugar a la producción escanográfica inicial se trasladaron a la instalación audiovisual, ya que se pudo referenciar un sistema de control, tanto por su disposición como por la connotación de sus elementos compositivos. Por ejemplo, la cortina de la entrada a la sala era similar a la de los escáneres de aeropuertos lo cual daba lugar a la sensación de estar ingresando a un escáner de gran escala. Otro aspecto en relación a la disposición mencionada es la referencia a un dispositivo panóptico de control. Además, al proporcionar un espacio considerable entre las pantallas ubicadas paralelamente entre sí, los cuerpos visitantes conseguían pasar entre ellas y funcionaban también como soporte de las proyecciones emitidas. Es decir, su paso por delante de los proyectores potenciaba la vinculación entre estas máquinas de control y los cuerpos, idea desarrollada en esta tesina.

Consideramos que la metáfora siempre ha sido un gesto de subversión en los diferentes lenguajes, ya que no configura información visual ni conceptual de carácter cerrado y preciso. La instalación *Detiene el gesto y no es* evidencia un gesto subversivo con cierta sutileza a través del uso de la metáfora visual. Esta evoca una imagen que no está, propone un velo, dilucida rasgos y vestigios que dan lugar a referencias e imágenes mentales construidas por lxs espectadores y participantes de la instalación. Es decir, la imagen o el concepto exceden la visualidad de la obra. Algo más se manifiesta sin estar. Este componente, en medio de tanta hipervisibilidad y en relación al funcionamiento de las máquinas de visión y control aquí trabajados, se vuelve subversivo. Se trata de un enunciado visual de la retirada de un cuerpo ante la cámara. Es el registro del gesto. La instalación detiene el gesto y no es lo que busca la cámara de control. Cuando aparece el cuerpo, la proyección detiene el gesto antes de que desaparezca, antes de extraerle su luz y su

oscuridad, y no es: no le sirve un vestigio corporal no configurado hegemónicamente, no definido, no delimitado. No se identifica la huella, la identidad.

Cierto es que los parámetros para percibir un gesto o una obra como subversiva pueden variar rotundamente dependiendo del contexto social e histórico en que se encuentre. Por esto, me parece oportuno mencionar que la obra se llevó a cabo en un momento histórico particular a nivel mundial, tal es así que la obra tuvo que desmontarse un día antes al previsto debido al día siguiente comenzaban a regir las primeras medidas estrictas de bioseguridad a raíz de la pandemia por COVID-19. Esto consistía en el aislamiento social preventivo y obligatorio, que duró todo el 2020 y hasta la actualidad. Destaco esto ya que se genera un diálogo inevitable entre la propuesta conceptual de la obra y los mecanismos de control que surgieron posteriormente y que se fueron aplicando sobre los cuerpos para evitar la circulación viral, muchos de los cuales derivaron en casos de abuso de poder por parte de las fuerzas policiales, en su mayoría hacia cuerpos que habitan las periferias de las ciudades.

Cabe destacar que la obra dio lugar a una producción posterior llamada *Mantos de invisibilidad*. Esto da cuenta de la potencialidad que tuvo la obra y su proceso de investigación ya que se pudo continuar la exploración de este recorrido y de esta instalación sin agotar su poética. Se trata de tres mantos de 70 x 80 cm, donde pueden verse tres escanografías sublimadas sobre tela. Tanto su título como su materialidad volátil y liviana permiten que la obra pueda volverse un objeto de uso, ya sea para su traslado, para cubrir, esconder, o volver metafóricamente invisible un cuerpo o un objeto.

Por lo dicho, destaco la potencialidad de esta investigación para continuar con futuros trabajos teóricos y artísticos. Y considero que esta tesina supone un aporte al campo de los estudios en Artes Combinadas de la región.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, F. (2018). *Posfotografía. Cambios al paradigma fotográfico en la era digital.* Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
- Agamben, G. (2011) *Qué es un dispositivo.* Revista Sociológica, año 26 N° 73. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Amarger, J. (sin fecha). *El otro retrato: estéticas efímeras de la desaparición en la creación artística contemporánea.* Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_8/amarger_mesa_8.pdf
- Borgdorff, H. (2007). “El debate sobre la investigación en las artes.” Dutch Journal of Music Theory, Amsterdam School of the Arts. [En línea] N° 12, 1 pp. 1-17. Recuperado de: http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf
- Castelo Sardina, L. (2013). *Estéticas del Media Art* (varios autores) coordinado por Fajardo, José L. Crespo. Eumed.net.
- Deleuze, Gilles. (2006) «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis* [En línea], 13 | 2006, Publicado el 14 agosto 2012. URL: <http://journals.openedition.org/polis/5509>
- Desarrolloweb.com (2005) *Definimos el escáner, los elementos que lo forman y su modo de utilización.* Obtenido de <https://desarrolloweb.com/articulos/1836.php>
- Didi-Huberman, G. (2009) *Supervivencia de las Luciérnagas.* Traducido por Juan Calatrava. Abada Editores.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión.* Siglo XXI.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad.* Nueva Visión.

López Gabrielidis, A. (2015). *Régimen de visibilidad y vigilancia en la era de la Identidad Digital*. Revista Teknokultura, Vol. 12(3), 473-499.

Lorente, J. (2015). *Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas*. Revista d'Innovació Docent Universitària. Recuperado de: revistes.ub.edu/index.php/RIDU/article/download/RIDU2015.7.10/14093

Medialab-Prado (Sin fecha). *Proyecto MAD HACKEO*. Recuperado de: <https://www.medialab-prado.es/sites/default/files/2018-05/MADHACKEO%20Memoria%20etapa-1-2.pdf>

Niag, M. (Sin fecha). *Sitio Web de la artista*. Recuperado de: <https://www.mamediarrianiang.com/>

Oliveras, E. (2013). *La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen*. Emecé.
Oettinger Searle, B. (2011). *Escanografía fragmentada de la imagen*. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pachblenda LAB (2013). *Primer Manifiesto Trans-Hack-Feminista*. Recuperado de: <https://network23.org/pechblendalab/trans-hack-feminista/>

Peñalba A. y López-Cano R. (2018). *Hackeo ontológico y entornos Metatopía: performance motora, sistemas interactivos y experiencia subjetiva*. Resonancias: Revista de Investigación Musical. Vol. 22 (nº43). Recuperado de: http://resonancias.uc.cl/images/N43/Separatas/Pe%C3%B1alba_y_L%C3%B3pezCano.pdf

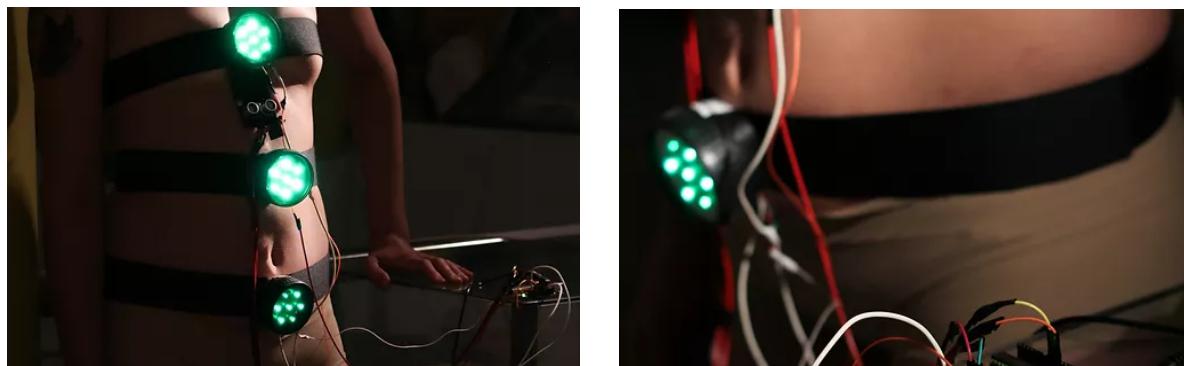
Ruas Ruiz De Infante, J. (2013). *Procesos y métodos digitales aplicables a la gráfica contemporánea. Escanografía: arte a través del escáner*. Universidad Complutense de Madrid.

Steyerl, H. (2013). *Personas representado píxeles*. [Captura de pantalla de How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File]. Recuperado de: <http://rhizome.org/editorial/2013/may/31/hito-steyerl-how-not-to-be-seen/>

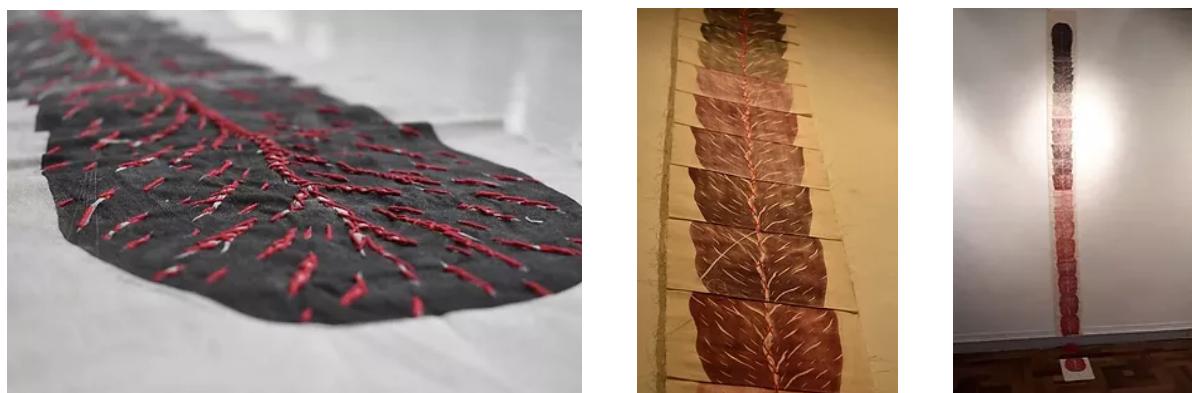
- Steyerl, H. (2020) *Los condenados de la pantalla*. Traducido por Marcelo Expósito. Caja Negra.
- Valesini, M. (2014). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. Universidad Nacional de la Plata.
- Virilio, P. (1998). *Máquina de visión*. (Traductor Mariano Antolín Rato). Madrid. Ediciones Cátedra.

Anexo

“Cuerpxs que no importan” (2017) Instalación performática e interactiva por Katharina Saporitti y Agustina Wischnivetzky.



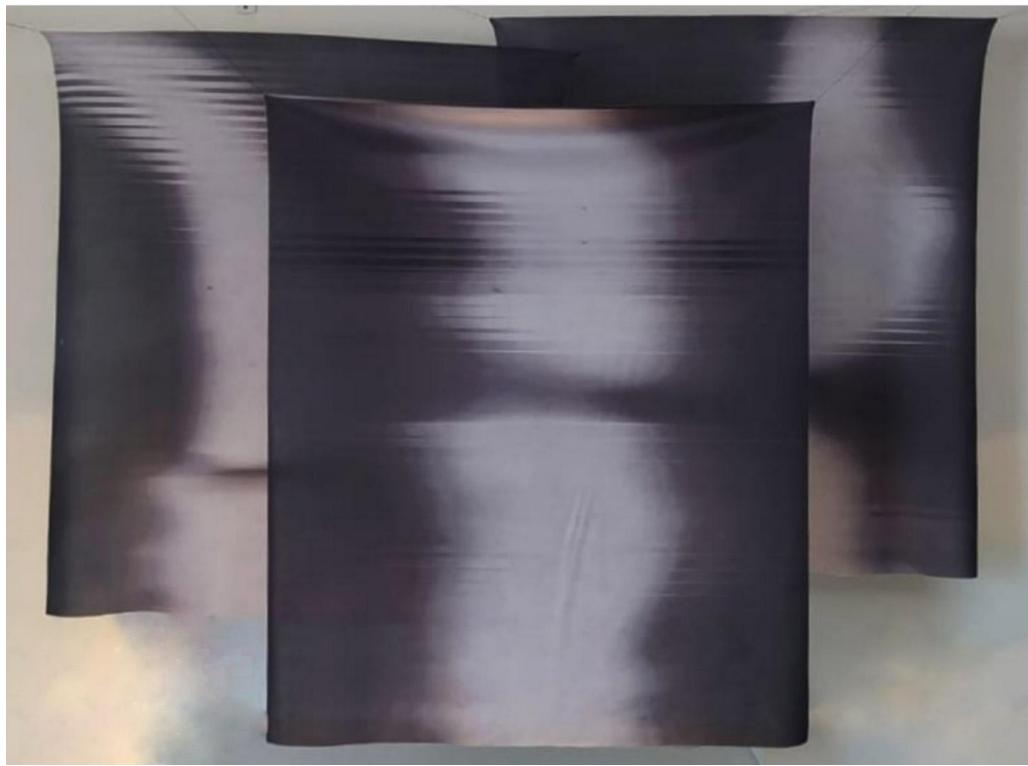
“Entropía das linguas” (2018) Xilografía y bordado sobre lienzo



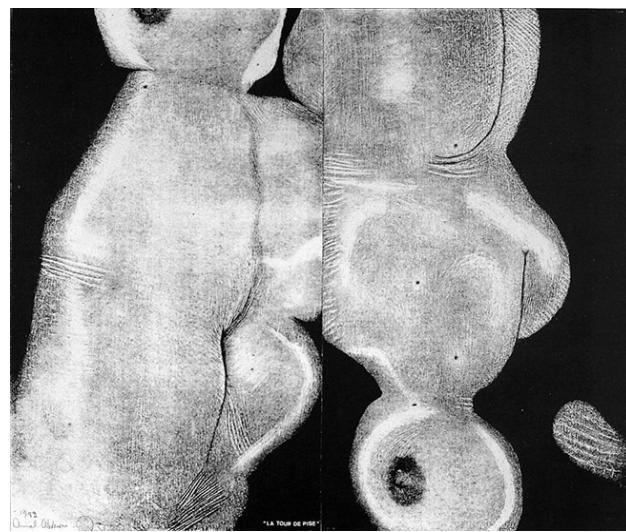
“Depósitos” (2019) Performance-poemario



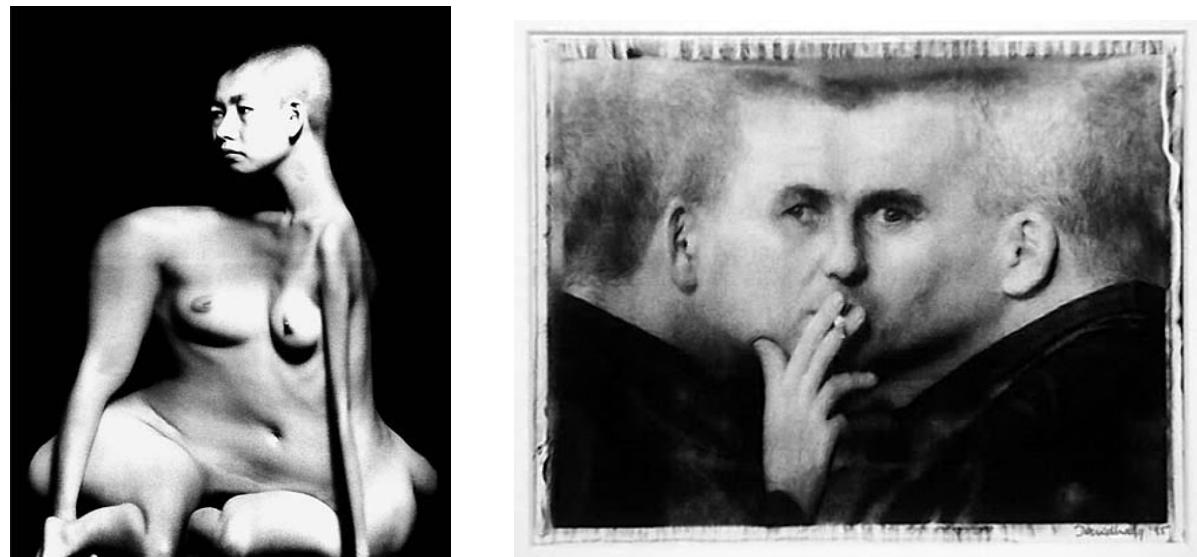
“Mantos de invisibilidad” (2020) Sublimación de escanografías sobre tela. 3 mantos de 70 x 80



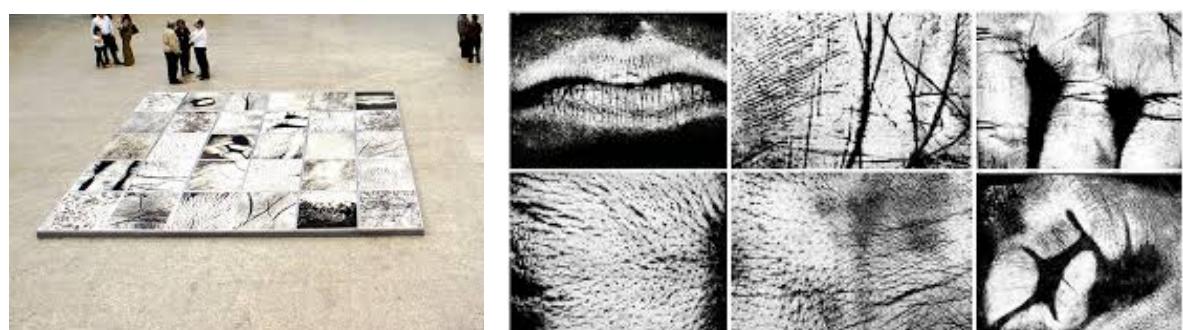
“La tour de Pise” (1982) de Abdenour Ammal.



Escanografías realizadas por Andrew Davidhazy (1941)



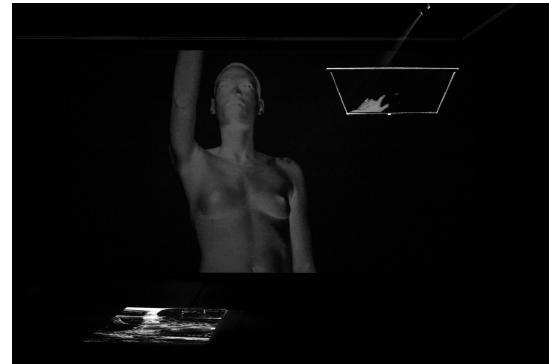
“Scapes epidérmicos” (1977) de Vera Chaves Barcellos



“Glass on body” (1972) de Ana Mendieta.



“Since Time Is Distance in Space” de Mame-Diarra Niang (1982)



Capturas de pantalla de medios de comunicación digitales sobre la exposición

X “Detiene el gesto y no es... seagendacultural.com

Sé AGENDA CULTURAL

HOME / EVENTOS / ARTES VISUALES / “DETIENE EL GESTO Y NO ES” DE AGUSTINA WISCHNIVETZKY

“DETIENE EL GESTO Y NO ES” DE AGUSTINA WISCHNIVETZKY

X “Detiene el gesto y no es... seagendacultural.com

Sé AGENDA CULTURAL

“Detiene el gesto y no es” de Agustina Wischnivetzky inaugura el viernes 28 de febrero a las 20hs en la Sala del Sol del Centro Cultural Universitario de la UNNE (Córdoba esquina 9 de julio). Con curaduría de Agustina Wetzel, la entrada es libre y gratuita.

Esta muestra forma parte de una investigación en artes realizada para concluir la Tesina de grado de Agustina Wischnivetzky para la Lic. en Artes Combinadas (FADYCC/UNNE), la cual lleva el título de “Hakeo y metáfora. Producción de una instalación desde auto-escanografías espirituales como gesto de subversión de sistemas de control sobre los cuerpos” con la Dirección de Maia Bradford.

X 🔒 Tesista de la FADyCC expondrá este viernes en la Sala del Sol | ... medios.unne.edu.ar

☰ unne medios ⌂ ⋮

Inicio > Actualidad

Actualidad Centro Cultural Universitario Cultura

Entrevista

Tesista de la FADyCC expondrá este viernes en la Sala del Sol

febrero 27, 2020

"Detiene el gesto y no es" de Agustina Wischnivetzky inaugura el viernes 28 de febrero a las 20 horas en la Sala del Sol del [Centro Cultural Universitario de la UNNE](#) (Córdoba esquina 9 de julio). Con curaduría de Agustina Wetzel, la entrada es libre y gratuita.

Esta muestra forma parte de una investigación en artes realizada para concluir la Tesina de grado de Agustina Wischnivetzky para la [Lic. en Artes Combinadas](#) (FADYCC/UNNE), la cual lleva el título de "Hakeo y metáfora. Producción de una instalación desde autoescanografías espectrales como gesto de subversión de sistemas de control sobre los cuerpos" con la Dirección de Maia Bradford.

Para conocer más del proceso de la muestra, Agustina respondió algunas preguntas.

CCU: ¿De que trata la Expo?

Agustina: Es una instalación audiovisual que, en palabras de la curadora, busca construir una serie de metáforas en torno al uso de imágenes en las sociedades de control. El espacio que convoca, nos sitúa frente a máquinas en pleno funcionamiento errático, donde los cuerpos componen una poética huidiza, migrante y espectral dentro de los regímenes de signo que hoy imperan.

CCU: ¿Cómo nace la idea de la Expo?

Agustina: Primero fueron experimentaciones con un escáner portátil sobre el cuerpo, de ahí pensar este y otros dispositivos de la misma línea, sus sistema de usos y modos de ejercer control sobre los cuerpos, ya sea desde el registro, el diagnóstico, la revisión y la representación, dentro de un modelo de regulación. Y cómo, desde una práctica "errada" para el dispositivo, se podrían generar metáforas que lo subvientan. La instalación surge también, porque forma parte de mi tesina en la Lic. en Artes Combinadas.

CCU: ¿Cuánto tiempo te llevó realizarla ?

Agustina: Los primeros registros fueron hace un año, después fue ir pensando y resolviendo cuestiones para realizarla, en paralelo a la parte teórica del proyecto.

CCU: ¿Cómo te sentiste durante el proceso ?

Agustina: Lo vengo disfrutando bastante. Comenzó siendo más solitario y se fue abriendo de a poco. Incluso la producción final se volvió muy colaborativa, por ejemplo el sonido fue resuelto junto con Nico Ojeda. Hubo mucho intercambio y acompañamiento; con mi directora de tesis Maia Bradford, con la curadora Agustina Wetzel y con algunos amigxs. Muchas personas ayudaron, desde préstamos, trasladados, consultas, abracitos. Me emociona y les agradezco un montón.
