

-Los prefijos de nuestro tiempo.

POR GRACIELA TAQUINI

En los tiempos presentes, la cultura trans impregna todas las prácticas tanto culturales como artísticas haciendo que lo multidisciplinario, y más aún lo transdisciplinario, reinen por doquier. Yuxtaponer, mezclar, integrar o desintegrar son operaciones recurrentes en las acciones artísticas contemporáneas, en las que son difusas las fronteras materiales, sociales y culturales en los elementos que configuran la obra, aquéllo que está entre medio, en los huecos o intersticios, lo que se amalgama, lo que emerge con potencia propia, lo que la mantiene latente, lo que deja de ser.

¿Qué hay entre los unos y los ceros?

En diciembre de 2009, invitada por el colectivo de artistas La Mudadora (1), que interviene espacios en transición, se realizó una acción en una fábrica textil de Gerli, quebrada y cerrada desde los años 90. Allí hice pintar la siguiente frase: ¿QUÉ HAY ENTRE LOS UNOS Y LOS CEROS?

Posteriormente, en mi muestra antológica *Grata con Otros*, realizada en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta en septiembre 2011, ese texto, ploteado en grandes dimensiones ocupó la pared del fondo de la sala (2) como un corolario. Un camino de cubos abiertos conducía hacia la pregunta. Se necesitaba una cierta perspectiva para que fuera leída. Esa pregunta retórica cuestiona una concepción del mundo puramente binaria, es una superación de pares polares, de verdades absolutas, para así descubrir una escala de grises, algo que nos libere de dicotomías maniqueas para expandir la conciencia hacia el misterio.

Arte y Vida

Entre las múltiples tendencias que caracterizan al arte actual, que hunde sus raíces en las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, aparece de manera pregnante el deseo de los artistas de borrar los límites entre arte y vida, para que de esa manera se abra una hendidura que vincule el espacio de la acción humana con el campo estético –a veces esa aspiración pretende crear una situación ambigua. Ese descubrir un espacio más allá del arte se expresa en el gesto tardío de Lucio Fontana (3), quien al tajar la tela poetiza esa búsqueda. Esto comenzó mucho antes, a fines del siglo XIX, con los collages de Picasso o más tarde con las apropiaciones de los *ready mades*. Picasso pega una fotografía de un diario en una pintura, Marcel Duchamp se apropia de un objeto cotidiano y le cambia la función y el contexto; la foto del diario se inserta en el cuadro de caballete, la obra conserva su estatus pictórico. El *objet trouvé*, por el contrario, hace temblar la concepción del arte, el rol del artista y la esencia de la obra, pone en jaque el locus estético que caracteriza el antropólogo Jacques Maquet. (4)

Ambos campos, arte-vida, no son compartimientos estancos, habría intersticios semejantes a campos magnéticos que empujan a uno en dirección al otro creando un cierto margen de duda, realidad/ficción,

(1) Ver: "Galería: La Mudadora" en el número anterior, *CIBERTRONIC No.7 Lo Público y Lo Privado*. – En Enlaces.

(2) Ver imagen en versión online.

Graciela Taquini, *¿Qué hay entre los unos y los ceros?*, 2011.

(3) (Argentina, 1899–1968) Pintor y escultor italo-argentino. En 1948 apoyó, junto a otros escritores y filósofos, el primer Manifiesto del Espacialismo. A partir de 1959 inició la denominada serie de los "Tajos" que consistía en agujeros o tajos sobre la tela, en las que propone la ruptura física del plano pictórico.

(4) (Bélgica, 1919) Antropólogo de la Universidad de California (UCLA). Su tesis analiza cómo nuestra experiencia visual es esencial para lo que se reconoce socialmente como arte.

verdad/simulacro, real/imaginario. Recordemos cuando Orson Welles provocó pánico a través de la radio difundiendo *La Guerra de los Mundos*. (5) El arte como fundador de universos es a la vez alimentado por la realidad que lo circunda.

Tiempo y Espacio

Otra operación introducida por el dadaísmo (6) aporta la idea de proceso, de tránsito en el tiempo que actúa y modifica la obra. Igual que con los surrealistas hay un nuevo factor que se traduce como motor creativo: la fuerza del azar. Esta permite que no todo dependa del artista creador, el tiempo condiciona la estructura y sustancia de la obra, hay algo que sucede como producto de la casualidad que aparece como un nuevo ingrediente.

El espectador es invitado a intervenir, a manipular para producir cambios, en las llamadas obras interactivas que nacieron desde el comienzo del video arte, tanto en lo sonoro como en lo visual. Nam June Paik (7) es un ejemplo de ello. Botones, *touch screens*, son algunas de las interfaces que invitan al espectador a ser parte del hecho creativo. En esos casos se suceden muchas situaciones de transición, de intercomunicación.

Híbrido Puro

Como se sabe, la historia del arte no es un relato lineal, coinciden al mismo tiempo diversos puntos de vista y de acción. Yuxtapuesto a este concepto de salpicar el universo del arte con la realidad cotidiana, con influencias culturales diferentes o con el mundo del inconsciente, coexiste en forma simultánea la construcción de un tipo de arte autónomo, liberado del condicionamiento de la representación y de la mimesis que se articula según sus propias leyes formales internas. Esta línea moderna significa un fuerte cambio de paradigma llevado a cabo por el cubismo, los distintos tipos de abstracciones, o el arte minimal, por ejemplo. Se trata de obras de arte autónomo que celebraron su esplendor en otro invento moderno, en el impoluto cubo blanco, concepto acuñado por Brian O'Doherty (8) en *Inside the White Cube*, un espacio immaculado fuera de toda contaminación.

Contaminado, no contaminado, hibridación, maridaje, se oponen a la forma pura o a la funcionalidad absoluta, a la muerte al ornamento, a menos es más. Los prefijos *trans* o *inter* no parecen referirse a esta última corriente, más bien endogámica, sin fusiones.

La idea de la obra en tránsito, en camino de constituirse introduce muchas veces el tiempo real que encuentra su culminación en las piezas en vivo que realizan algunos artistas mediante las aplicaciones que posibilita el arte digital. La manipulación en directo de la obra conlleva la posibilidad de una manipulación ubicua, virtual, a la simultaneidad en la simultaneidad; aparecen entonces, otros tiempos/espacios no lineales, laberínticos. El tiempo real no sólo tiene sus usos en lo audiovisual sino que es parte sustancial de obras que permiten experiencias únicas para el usuario-espectador interactivo y activo. Son obras que pueden estar en el espacio cibernético o que se instalan en espacios expositivos.

Aparecen nuevas categorías como la de obras reactivas que dependen de la acción y la reacción, por causas físicas o por sensores. La obra, en este caso, se construye y se reconstruye en el tránsito del espectador, se alteran de acuerdo a diversas situaciones programadas por el artista, o simplemente por el azar.

(5) El 30 de octubre de 1938, Orson Welles en el Teatro Mercurio, bajo el sello de la CBS, adaptó *La Guerra de los Mundos* –novela de ciencia ficción de H.G. Wells que narra una invasión marciana a la Tierra– a un guión de radio. Los oyentes que sintonizaron la emisión y se perdieron la introducción pensaron que se trataba de una emisión real de noticias y entraron en pánico en las calles de Nueva York y Nueva Jersey.

(6) Movimiento cultural que surgió en 1916 en el Cabaret Voltaire en Zurich. Creado por Hugo Ball, escritor de los primeros textos dadaístas; posteriormente integró al rumano Tristán Tzara quien llegaría a ser el emblema del movimiento. Una de sus características fundamentales es la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Propone una especie de anti-arte, una provocación abierta al orden establecido.

(7) (Corea, 1932–2006) Conocido como “el padre del video-arte”, experimentó en caminos que no se limitaron al campo estético y problematizó en su obra la percepción y la desproporción sensorial provocada por las extensiones tecnológicas.

(8) (Irlanda, 1928) Artista conceptual, escultor y autor. *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, es un ensayo en el que analiza el efecto de la crisis de pos-guerra en el arte y la estética “cubo blanco” de la galería; fue originalmente publicado en la revista *Art Forum* en 1976 con enorme repercusión.

Además de lo azaroso o el uso del tiempo real, los formatos artísticos introducen el *loop* o el tiempo circular, especialmente en el campo de lo audiovisual donde un antecedente relevante es *Anemic Cinema* (9) de Duchamp, una forma sin fin girando como el anillo de Moebius, el eterno retorno, pero modificado en cada vuelta.

La post-producción

El arte contemporáneo se caracteriza por la post-producción, que implica el concepto de mezcla y combinación de elementos en contraposición a la idea de pureza. Se opone a toda jerarquía convencional y tradicional como la preferencia de materiales nobles o duraderos por sobre los perecederos. Se anulan las jerarquías culturales como el concepto de alta o baja cultura tanto en la elección de soportes, materiales o incluso en las citas iconográficas. De lo *trans-inter*.

Un síntoma de la tendencia a la expansión y a la ruptura de cánones establecidos se evidencia con la crisis de los formatos, como el cuadro de caballete nacido en el Renacimiento, o la escultura erguida en sus pedestales desde tiempos inmemoriales que resulta obsoleta. Los lenguajes se mezclan, lo pictórico se hace escultórico y viceversa, las obras devienen en objetos o instalaciones que pueden desplegarse en las tres dimensiones. Se dinamitan así formatos de larga tradición histórica, la pintura, la escultura, el grabado. Entornos, ambientaciones, instalaciones, *site specific*s, arte público, pero también performances, son nuevos desafíos en la taxonomía de lo que es arte y no es, crisis de salones, de asignaturas universitarias, de evaluación de jurados y problemas para los conservadores de museos.

Más allá de los espacios concretos, de lo urbano, del paisaje, de la subversión de los templos del arte o la apropiación de sitios originales e inéditos, aparecen ámbitos inmatrimales a través de internet. Esa expansión abarca medios y lenguajes, culminando en obras multimedia, algunas de carácter efímero. El *high tech* convive con el gesto puro de la performance. Tanto en el pensamiento de Rosalind Kauss (10) sobre la escultura, como con el de Gene Youngblood (11) sobre el cine, aparece el concepto de expandido, que por fuera de modelos tradicionales concibe proyectos desafortunados imposibles de convertirse en mercancía pero que a la vez destacan la autoría, se desplazan del objeto creado al sujeto creador.

En los tiempos presentes, la cultura *trans* impregna toda práctica, tanto cultural como artística, lo multidisciplinario, y más aún lo transdisciplinario reinan por doquier. Es probable que con el tiempo surjan reacciones respecto a esta tendencia o, tal vez, sea una metáfora viviente de la hibridez necesaria para una buena supervivencia. Editar yuxtaponiendo, mezclando, integrando o desintegrando, son operaciones recurrentes en las acciones artísticas contemporáneas. Habría que preguntarse acerca de las fronteras entre los elementos que configuran el producto final, lo que está entre medio, en los huecos o intersticios, tanto físicos como sociales y culturales, lo que se amalgama, lo que emerge con potencia propia, lo que la mantiene latente, lo que deja de ser.

Con el fin de clarificar estos conceptos es que elegí analizar dos obras contemporáneas que utilizan la video instalación como formato expresivo.

Between darkness and light (After William Blake), 1997. Video-instalación de Douglas Gordon. (12)

Esta obra se pudo ver en 2007 en el Malba, en la exposición *Time Line*, que venía del MoMA, curada por Klaus

(9) (1926) Emblemática película dadaísta de Marcel Duchamp, que consiste en la animación de una serie de juegos de palabras y frases sin sentido escritas alrededor de patrones espirales que rotan, creando un efecto casi hipnótico. – Ver completo en Videos.

(10) (EE.UU, 1941) Teórica y crítica de arte, profesora de la Universidad de Columbia en New York. Escribe en las revistas *Art International* y *Art Forum*. Más tarde en 1976, funda *October*, la reconocida revista académica de crítica de arte, junto a Annette Michelson, Barbara Rose y su colega de Harvard, Michael Fried.

(11) (EE.UU, 1942) Teórico y académico de las artes mediáticas y políticas, también reconocido por su teoría del cine alternativo. Su libro *Expanded Cinema* (1970), fue el primero en considerar el video como arte y estableció la disciplina de las artes mediáticas como un campo respetado.

(12) Ver imagen en versión online.

Douglas Gordon, *Between darkness and light (After William Blake)*, 1997.

(Escocia, 1966) Artista ganador del premio Turner en 1996. Su trabajo usa la repetición y lidia con la memoria.

Suele usar material del dominio público para crear video-performances; volcando los usos tradicionales del video con elementos temporales y monitores múltiples.

Biesenbach (13), en el 2006.

El artista escocés Douglas Gordon, selecciona dos filmes: *La Canción de Bernardette* (1943), en blanco y negro, dirigida por Henry King y protagonizada por Jennifer Jones; y *El Exorcista* (1973), dirigida por William Friedkin, con Linda Blair. A pesar de los treinta años que las separan y los diferentes estilos, ambas narran dos casos de posesión en adolescentes, en la primera, una joven está posesada por Dios, en la segunda, por el Demonio.

No se trata de películas de culto cinéfilo sino de producciones comerciales propias de sus diferentes épocas, grandes éxitos de taquilla, que en este caso se extrapolan en la sacralidad de un espacio de Arte Contemporáneo, con el propósito de producir un gran impacto visual y al mismo tiempo una reflexión conceptual. Estamos frente a diversidad de soportes, cine convertido en video y video arte. Desde la sociología del arte, la antinomia producto estético versus producto comercial, popular versus elitista; desde la narración, posesión divina y posesión diabólica de púberes inocentes.

Con estos materiales que Gordon encontró y alquiló en un video club, como si fueran *ready mades*, produce una video-instalación de dos canales pero usando una sola pantalla, proyectando de un lado una película y del otro lado la otra. La pantalla se ubica en el medio de la sala y los visitantes deben rodearla, caminar a su alrededor para poder ver el efecto de la mezcla de los dos filmes y ser testigos de cómo una se contamina de la otra. Ambas películas poseen distinta duración, así que la edición en vivo se produce en forma aleatoria y no se repetirá hasta que transcurran alrededor de quince días, se supone que los espectadores ocasionales del museo jamás verán la misma obra.

Una consideración simplista interpretaría que se trata de un juego de opuestos, la referencia en el título a William Blake, autor del *Matrimonio entre el Cielo y el Infierno* (14), podría ser una clave en ese sentido de maridaje. Sin embargo, no hay ningún tipo de triunfo entre el bien y el mal, si hay metáfora no es tanto la de los pares polares “luz y sombra”, sino que existe un corrimiento. Lo fundamental está en la preposición “entre”, que tiene que ver con el intersticio, una zona gris, un lugar inasible e inconmensurable desde el punto de vista moral. Un espacio donde el espectador se mueve y presencia lo ominoso y lo sublime mezclados por el tiempo del recorrido. “Soy una persona muy religiosa, creo en el bien y el mal, pero hay algo más”, dice en un reportaje que le hice para la Revista ADN, del matutino La Nación en 2007. (15)

El rol del espectador es el de un sujeto activo y comprometido, no cautivo, que construye el sentido ante ese espectáculo cambiante donde se mezclan el tiempo real y los tiempos cinematográficos junto con los tiempos históricos y estilos de cada obra. La estética de lo *inter*, de lo *trans*, permite concebir la obra como un tránsito, un proceso inaprensible con revelaciones diferentes para cada uno de los visitantes del museo.

En resumen, Gordon concibe su obra con materiales preexistentes, carentes de la legitimación de la alta cultura. Lo que produce es una combinatoria, un montaje de choque que remite a la historia del cine y la historia del arte. Su producción de sentido alrededor de preguntas metafísicas tiene como soporte obras de la cultura popular, materiales de Blockbuster, de canales retro o de cine de terror, para volverlos sublimes en el cubo blanco. El espectador no está preso en una sala oscura, transita por la sala del museo y toma decisiones constantemente mientras el tiempo transcurre. Una temporalidad efímera, propia, personal de cada experiencia existencial.

Tijuana Projection, 2001. (16) Video-instalación multimedia de Krzysztof Wodiczko. (17)

(13) (Alemania, 1967) Actual Curador en Jefe del MoMA y director del MoMA PS1. Previamente fue curador en jefe del Departamento de Artes Mediáticas y Performance del mismo museo, en el que desarrolló proyectos pioneros en coleccionismo, preservación y difusión de este tipo de obras.

(14) (Inglaterra, 1757–1827) Poeta, pintor y grabador. Poco reconocido en su vida, es ahora considerado una figura seminal en la historia de la poesía y artes visuales del período Romántico. *The Marriage of Heaven and Hell*, escrito, grabado y coloreado entre 1792 y 1793, es una serie de textos en prosa y poesía que imitan las profecías bíblicas mientras expresan los revolucionarios pensamientos de Blake.

(15) Ver texto completo en Enlaces.

(16) Ver imagen en versión online.

Krzysztof Wodiczko, *Tijuana Projection*, 2001. - Ver Video en Enlaces.

(17) (Polonia, 1943) Artista reconocido por sus video-proyecciones de gran escala sobre fachadas arquitectónicas y monumentos. La guerra, el conflicto, el trauma, la memoria y la comunicación en la esfera pública son algunos de los principales temas en su obra. Fue director del Interrogative Design Group en el MIT, que combina arte y tecnología para llevar atención a comunidades en estados marginales y sus problemas culturales.

Este artista polaco, residente en Estados Unidos, suele proyectar videos en gran escala sobre arquitecturas monumentales. En este caso lo hace en el Centro Cultural Tijuana, una especie de iglú “cupulado”, cuya función es difundir la historia de la civilización mexicana. Está situado en una ciudad fronteriza entre México y los Estados Unidos.

Según el autor, Tijuana no sólo es el borde entre México y Estados Unidos, sino entre Tijuana y el resto del país. Lo es para mucha gente que llega del interior tratando de mejorar sus vidas moviéndose hacia el norte, es el límite entre la vida feudal de los pueblos, y el trabajo en fábricas maquiladoras (18) como miembros de una nueva clase de proletariado industrial.

La obra efímera de Wodiczko es una video-proyección en vivo, y por ende en tiempo real, del testimonio de obreras de la industria maquiladora que cuentan dramáticos relatos de abuso laboral y sexual, de violencia doméstica, alcoholismo y desintegración familiar. Las tomas se realizaron mediante un dispositivo (19) que integraba cámara y micrófono ubicados en la cabeza de la protagonista y que se conectaba a dos proyectores y altoparlantes, lo que permitía que la performer estuviera siempre en foco, a pesar de sus movimientos. Durante sólo dos noches una audiencia de más de mil quinientas personas compartieron las historias recitadas por enormes cabezas de 60 pies de diámetro proyectadas en la fachada del Teatro Omnimax.

Este vibrante documento antropológico transmitido en tiempo real, es llevado al paroxismo y la extrañeza a partir del abrumador tamaño de la imagen que se sumaba a la carga dramática del vivo y directo vía circuito cerrado. Un formato renovador y un arte comprometido, político y de denuncia, superador del espectáculo de luz y sonido. Cabezas parlantes en un estilo expresionista remarcado por los primerísimo primeros planos de boca y ojos deformados por la redondez del soporte.

La mezcla de lenguajes: un pseudo-*mapping*, la arquitectura y la escultura monumental, junto con la performance para la cámara, amalgamaron la intervención en forma de video expandido en el espacio público, generando un relato donde el tiempo real se fusiona con la sede de la cultura local. El realismo del testimonio documental de carácter político, a través de la gran escala y de la recuperación de una experiencia única, se transformaba en una obra contemporánea impregnada de lo efímero y transitorio. Como hipertexto se opone al hieratismo arcaico de las cabezas Olmecas, para encontrar la empatía del espectador en la oscuridad de la noche, un individuo en una multitud “en compasión”, un nuevo receptor, más involucrado, que deja de ser un mero contemplador como sucede en el cine, el museo o la galería.

En ambas obras muy diferentes entre sí, una, expandida en el espacio museográfico, otra, en el espacio público; una metafísica, la otra política, pero en ambas la edición final sucede en el tiempo del espectador, un espectador activo que recorre e integra la construcción-deconstrucción para encontrar una síntesis de sentido personal, borrando la posibilidad de cualquier congelamiento en relación al significado. El montaje final es una experiencia compartida, instrumentada por el artista y vivida por el receptor en el transcurrir del tiempo. Las obras recuperan así un aura propia que es imposible reproducir.

Bibliografía

AA.VV. *Grata con otros. Muestra antológica de Graciela Taquini*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post Producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. pp. 289-303.

MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre arte*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999.

TAQUINI, Graciela. "De lo Trans / Inter", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, N. 39*. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, marzo 2012.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.

(18) Empresa que importa materiales sin pagar aranceles, siendo su producto uno que no se va a comercializar en el país de origen. El término se originó en México, donde las maquiladoras están ampliamente extendidas; en 2006 el personal en las maquilas era de 1.300.000 personas, en su mayoría mujeres. Están situadas en ciudades mexicanas de la frontera con EE.UU, principalmente Tijuana, Ciudad Juárez y Heroica Nogales.

(19) Ver imagen en versión online.