

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº 11 Diciembre 2018



unm
Universidad Nacional de Misiones

► www.larivada.com.ar





La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UNaM

La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Postgrado.

FHyCS-UNaM.
Tucumán 1605. Piso 1.
Posadas, Misiones.
Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

César Cuevas

<https://web.facebook.com/cesar.cuevas.353>

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Esp. Cristian Garrido

Secretario de Investigación: Mgter. Froilán Fernández

Secretaria de Posgrado: Mgter. Diana Arellano

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandjeri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Equipo Coordinador

- Adriana Carísimo Otero
- Carmen Guadalupe Melo

Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Natalia Aldana (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lisandro Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones/CONICET)
- Miguel Ávalos (Universidad Nacional de Misiones/CONICET)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo Técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

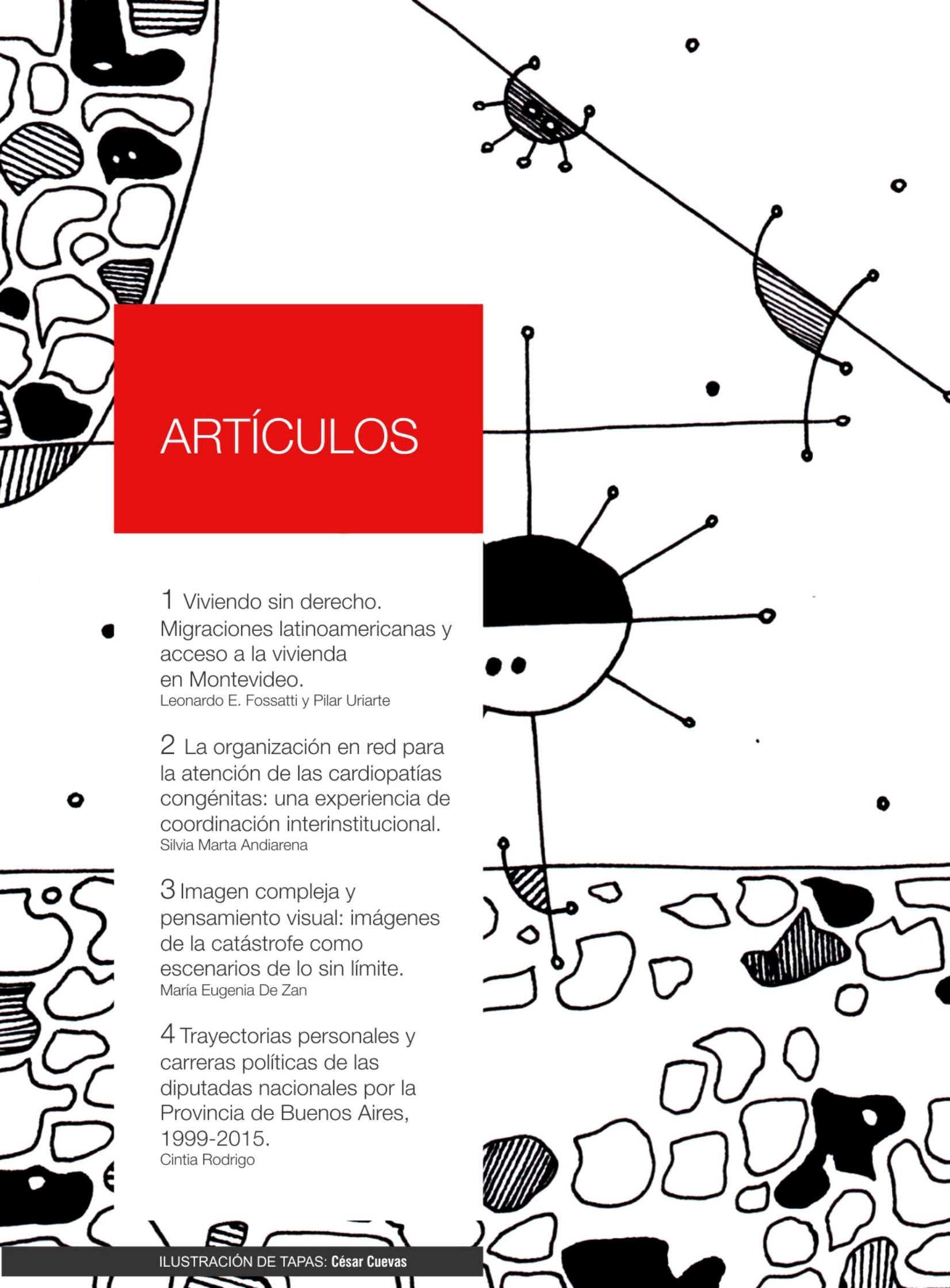
Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta



ARTÍCULOS

1 Viviendo sin derecho.
Migraciones latinoamericanas y
acceso a la vivienda
en Montevideo.

Leonardo E. Fossatti y Pilar Uriarte

2 La organización en red para
la atención de las cardiopatías
congénitas: una experiencia de
coordinación interinstitucional.

Silvia Marta Andiarana

3 Imagen compleja y
pensamiento visual: imágenes
de la catástrofe como
escenarios de lo sin límite.

María Eugenia De Zan

4 Trayectorias personales y
carreras políticas de las
diputadas nacionales por la
Provincia de Buenos Aires,
1999-2015.

Cintia Rodrigo

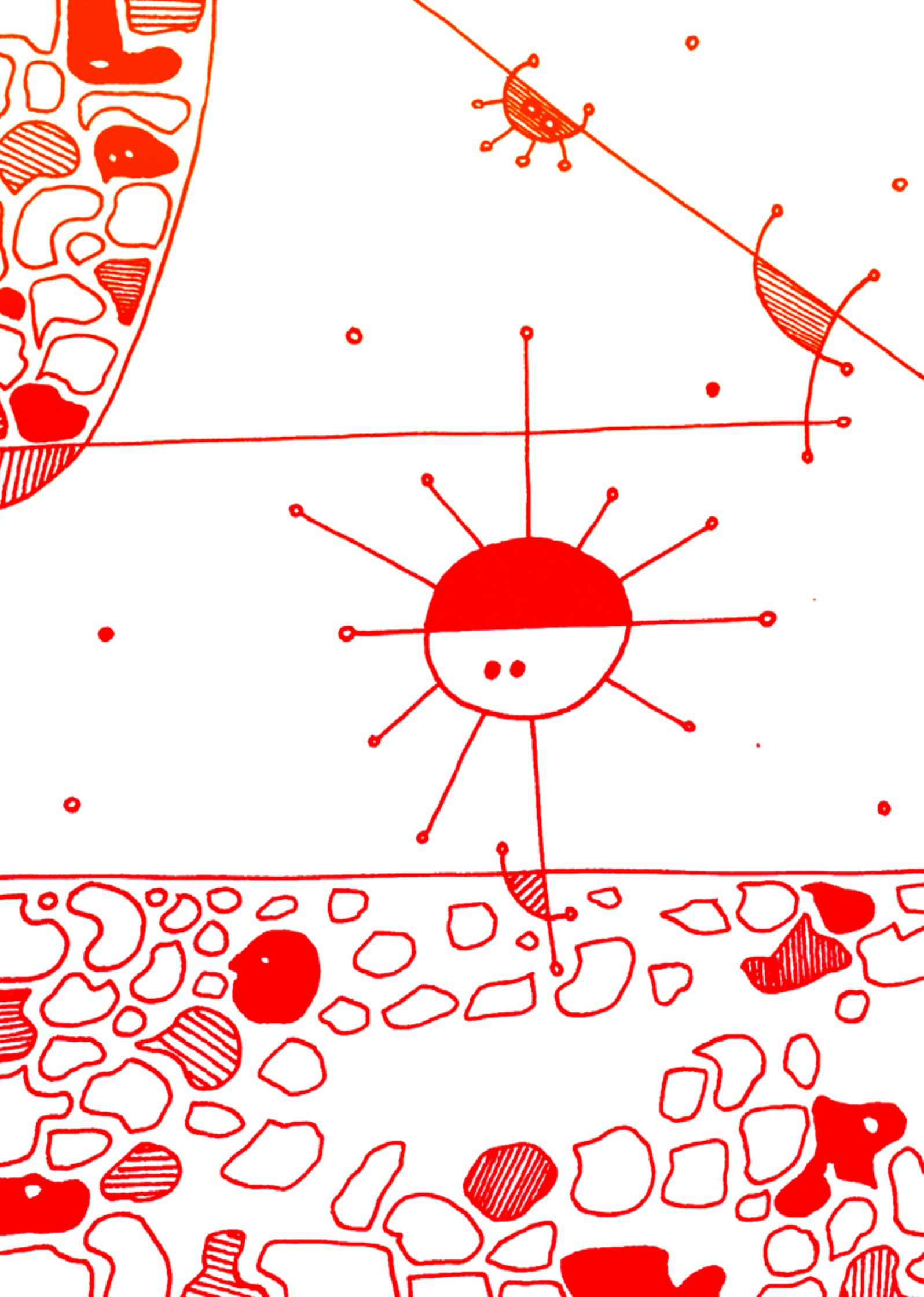


Imagen compleja y pensamiento visual: imágenes de la catástrofe como escenarios de lo sin límite

Complex image and visual thinking: images of the disaster as scenarios without limit

María Eugenia De Zan*

Ingresado: 18/06/18 // Evaluado: 10/10/18 // Aprobado: 15/11/18

Resumen

El presente trabajo propone indagar algunos dilemas cognitivos que suelen presentarse cuando se analiza la conformación de los espacios de la mirada desde “el paradigma de la complejidad” (Morin, 2005) y en los umbrales de una fenomenología de la visión (Català Domènech, 2005). Conceptualizados no sólo como espacios perceptivos sino como espacios mentales del pensamiento y la acción, los espacios de la mirada se reconfiguran permanentemente a partir de la incorporación de cada nuevo dispositivo y/o cada nueva tecnología de la visión. Las más recientes transformaciones en los dispositivos y en los modos de mirar pueden estudiarse desde una perspectiva que observa particularmente su impacto en la producción y circulación de imágenes visuales vinculadas a los escenarios de las tragedias en las extensas redes de la interfaz tecnológica.

Palabras Claves: Desastres - Mirada - Interfaces tecnológicas - Imágenes



Abstract

This work sets out to explore some cognitive dilemmas that often arise when analysing the conformation of the spaces of the gaze from the paradigm of complexity (Morin, 2005) and on the threshold of a phenomenology of vision (Catalá Domech, 2005). Not only conceptualized as perceptive spaces but also as mental spaces of thought and action, the spaces of gaze reconfigured constantly from the incorporation of each new device and each new technology of the vision. The most recent and dynamic transformations in the devices and ways of looking can be studied from this perspective by observing their impact to the production and circulation of a certain type of visual images in the extensive networks of the technology interface.

Key Words: Disasters - Gaze - Technology interface - Images

**María Eugenia De Zan**

* La autora se especializa en el área de los estudios semióticos orientados al campo de la literatura y la comunicación social, es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y se desempeña como docente de Semiótica en FHUC-UNL, FCEDU-UNER y FHyCS-UADER. Correo electrónico: medezan@gmail.com

Cómo citar este artículo:

De Zan, María Eugenia (2018). "Imagen compleja y pensamiento visual: imágenes de la catástrofe como escenarios de lo sin límite". Revista La Rivada 6 (11), 81-91. <http://larivada.com.ar/index.php/numero-11/101-3-articulos/192-imagen-compleja-y-pensamiento-visual>

Introducción

Al principio de las catástrofes, y cuando han terminado, se hace siempre algo de retórica (Camus).

Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real (Morin, 2005).

El presente trabajo propone indagar algunos dilemas cognitivos que suelen presentarse cuando se analiza la conformación de los *espacios de la mirada* desde “el paradigma de la complejidad” (Morin, 2005) y en los umbrales de una fenomenología de la visión (Català Domènech, 2005). Conceptualizados no sólo como espacios perceptivos sino como espacios mentales del pensamiento y la acción, los espacios de la mirada se reconfiguran permanentemente a partir de la incorporación de cada nuevo dispositivo y/o cada nueva tecnología de la visión. Las más recientes transformaciones en los dispositivos y en los modos de mirar pueden estudiarse desde una perspectiva que observa particularmente su impacto en la producción y circulación de imágenes visuales, particularmente las vinculadas a los escenarios de las tragedias, en las extensas redes de la interfaz tecnológica.

A partir de la idea de que cada nuevo dispositivo de la mirada produce y/o modifica un régimen de visibilidad y de representación del espacio-tiempo, especialmente en las esferas del arte y de la comunicación, nos proponemos indagar los efectos de recepción y circulación a los que éstos suelen dar lugar: desde el aparente distanciamiento que parece desencadenar la reproducción mecánica y descontextualizada de una imagen hasta las múltiples formas de apropiación, intervención e interacción que ofrecen las interfaces tecnológicas.

Asimismo, indagar sobre los modos de visibilidad que configuran los dispositivos de la visión en los imaginarios de una cultura nos obliga a ampliar el espectro de interrogantes y trasladar la pregunta inicial acerca de los límites o el punto de vista de una representación

visual al propio *espacio de la mirada*, es decir, aquel en que es posicionado el sujeto receptor –y en este caso, usuario– de las imágenes.

Ahora bien, focalizando en la construcción de un pensamiento visual, nos interesa observar particularmente los regímenes de visibilidad desplegados ante ciertos *acontecimientos límites* (terremotos, atentados, escenas de guerra, etc.) que eclosionan en una cotidianeidad en permanente dislocación.

Podríamos conjeturar, en primer lugar, que cada cultura establece –para un fragmento determinado de espacio/tiempo– un marco relativamente estable de interpretaciones posibles, es decir, instituye determinados modelos o esquemas para la organización de las percepciones, las representaciones y la comprensión visual. Sin embargo, con el advenimiento constante de las llamadas “imágenes del caos” o “imágenes de la catástrofe” (como suele etiquetárselas en medios globales de comunicación), y con el efecto multiplicador que tiende a democratizar la producción, reproducción y circulación instantánea de las mismas en medios digitales, comienza un proceso de desdefinición constante de los marcos productivos/interpretativos y, en consecuencia, de deslocalización del sujeto-espectador convertido ahora él mismo en usuario y productor de imágenes-catástrofe.

Este itinerario nos lleva a considerar una dimensión de la mirada que fluctúa constantemente entre escalas globales e individuales y a estudiar las interrelaciones que existen entre la conformación del espacio de lo imaginario y los modos de representación, recepción y circulación de imágenes en la comunicación mediática y, particularmente, en algunas instalaciones o performances artísticas que teorizan la catástrofe. En el paradigma de la imagen compleja, que incluye dimensiones de análisis como la espectacularidad, la reflexividad y la interactividad permanente, los más recientes estudios sobre la imagen se sostienen en calificativos que subrayan –con variantes y matices– su actuación performativa (su performatividad): “la imagen malicia” (Didi-Huberman, 2008), “la imagen reflexiva” (Català Domènech, 2008), “la imagen pensativa” (Rancière, 2010).



El propósito de este trabajo consiste en interrogar los dispositivos, funciones y artificios de una retórica de la imagen desplegada en algunas instalaciones artísticas que teorizan la catástrofe. La hipótesis que aquí planteamos sostiene que las imágenes de la catástrofe se presentan en una disyuntiva que oscila permanentemente entre el caos y el orden, dando lugar a una *retórica de las catástrofes*. Nos detendremos particularmente en *GettingOver. Teoría de una catástrofe* (2004) una video-instalación presentada por la artista Andrea Juan y que nos ha permitido reflexionar sobre algunas de las implicancias cognitivas de este *estar en las imágenes*.

1. De una fenomenología de la visión a una retórica de las imágenes

En una perspectiva semiótica, Goran Sonesson (1989) ha analizado las relaciones entre la semiótica y las ciencias cognoscitivas y ha explicado por qué ambas disciplinas deben estar interesadas en encontrarse precisamente en el terreno de la imagen. Los estudios semióticos advierten que entre una percepción y lo representado existe siempre una diferencia. Las imágenes visuales muestran la externalidad y la diferencia del signo. La imagen presenta una similitud y una diferencia con el mundo de la percepción, dejando un espacio que da cabida a la presentación de un punto de vista. Se despliega de este modo **una retórica de la imagen** que expone al mismo tiempo la norma (el referente) y su desviación (la superficie) (Sonesson, 1989).

Por otro lado, mientras el código lingüístico se rige por un orden interno dado por el sistema de la lengua, en el caso de las imágenes visuales es la propia mirada la que debe producir ese margen recortando un espacio de intelección. Desde el punto de vista de una semiótica visual

cognitiva, la intelección de las imágenes se rige siempre por contigüidad/contexto (Sonesson, 1996) produciendo de este modo una espacialidad y una escenificación. Dicha contigüidad remite al orden de lo indicial, o de la indexicalidad, es decir, al orden de los fenómenos metonímicos¹. Pero las posibilidades de esta *indexicalidad performativa* (Sonesson, 1996) se multiplican cuando la reproducción de las imágenes supone -además- una productividad, es decir, una retórica. La circulación de imágenes en las redes, que incluye procedimientos retóricos tales como los de selección, focalización, iteración, serialidad, secuencialización, comparación, oposición, yuxtaposición, estetización, etc., engendra con frecuencia una *puesta en abismo* de la mirada y el pensamiento visual en un reenvío permanente de significaciones que parece no tener límites. Es así como el paisaje mediatizado de las catástrofes participa en la formación de una mirada que tiende a una desprogramación constante. Las imágenes se reproducen, se descontextualizan, se deslocalizan y se inscriben en las redes, antes que en un marco interpretativo determinado, en las discontinuidades inherentes a un recorrido performativo. Las secuencias de imágenes reproducidas sin una lógica argumentativa determinada, o enmarcadas eventualmente en la lógica del comentario, se vuelven “reflexivas” cuando actúan como escenario de un pensamiento sobre lo sin límite. Imaginar o proponer un marco, o un anclaje de las imágenes en términos barthesianos (Barthes, 1995), supondría el diseño de una forma posible. Es así como en el paradigma de la imagen compleja (Català Domènech, 2005), los estudios sobre el “hacer de las imágenes” nos reenvían a una dimensión ética y pragmática tanto de sus condiciones de producción como de sus usos y de sus potenciales formas de interactividad.

Si frente al advenimiento de una situación límite e inesperada, un accidente, un derrumbe, un terremoto, un bombardeo, tenemos -pese a

1 La contigüidad o factoralidad que produce sentido en las metáforas visuales está creada por los signos mismos: por esto se denomina a este tipo *indexicalidad performativa*.



todo— una proliferación inmediata de imágenes que se multiplican, se vuelve imprescindible pensar en los efectos que producen estos modos de circulación que provocan todo tipo de intervenciones y una deslocalización permanente. Cómo comprender entonces los efectos —a corto y largo plazo— ante la inminencia de esas imágenes que inundan las pantallas de televisión y de otros dispositivos tecnológicos.

La imagen compleja requiere de estrategias y abordajes complejos. Cuanto mayor es el vacío, la experiencia del límite, dice Català Domènech, mayor es la potencia con la que dicho interrogante regresa. Y “esta experiencia es la que da lugar a un necesario pliegue de la actividad reflexiva que se vuelve sobre sí misma” (Català Domènech, 2008: 67). Esta actividad reflexiva que modela la imagen, que se vuelve hacia una indagación y experimentación colectiva, ha sido señalada por Ladagga, entre otros, como “la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado.” (Ladagga, 2006: 8).

2. El marco: el margen y el montaje

Lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos. (Didi-Huberman, 1997: 15)

Al dirigir la mirada a las imágenes que circulan en medios digitales nos preguntamos por los marcos que delimitan aquello que se muestra y los efectos que produce esta deslocalización inherente a los nuevos modos de circulación. Ya sea que se trate de un atentado, un terremoto, un accidente ferroviario, o una performance artística, las escenas de muerte y de catástrofe representan siempre una es-

pecialidad distorsionada y, al mismo tiempo, reconfigurada. Por otra parte, para que tal espacio de representación exista, tiene que haber un espacio especular, un espacio duplicado, el espacio de la observación. Este espacio de la mirada no se reduce, sin embargo, a la ilusión de un punto de vista estático, sino que se produce por una fijación momentánea de la mirada.

Así, toda imagen que se presenta descontextualizada es signo de la inminencia pero también de la vacuidad. Català Domènech cuestiona en este sentido una supuesta superficialidad de las imágenes, la imagen vista como una superficie compacta, y conjetura acerca de la existencia de un adentro y un afuera de las mismas, preguntándose cómo traspasar ese plano, cómo penetrar en el interior de las imágenes, en definitiva, cómo introducirse en ese espacio especular. Ya no se trata de producir, reproducir o representar la imagen como una exterioridad, “yo estuve ahí y me retrato en ese lugar”, sino “yo lo estoy viendo y también registrando”, “yo lo estoy publicando”, “yo empleo estas imágenes”, “puedo intervenir en ellas”, “o ellas pueden intervenir en otro plano”. Este espacio de intelección es aquello que se espacializa en el interior de las imágenes, en su profundidad: es “la dialéctica dentro-fuera de la imagen vista de otra manera más radical: la imagen como espacio total que se recorre con el cuerpo en su totalidad, además de con la vista” (Català Domènech, 2005: 152).

Puede considerarse como ejemplo el caso de las fotografías de los niños sirios muertos o heridos cuando intentaban huir de los bombardeos en medio del conflicto bélico desatado en su país. Las fotos de Aylan Kurdi, en 2015, y de Omran Daqneesh, en 2016, se viralizaron de manera inmediata —aunque efímera— en las redes sociales, dando lugar incluso a todo tipo de intervenciones retóricas a partir de dichas imágenes, para denunciar supuestamente los horrores de la guerra. Sin embargo, los efectos “humanitarios” que produjeron dichas imágenes fueron prácticamente nulos.





Imagen publicada en las redes sociales aunque se desconoce su autor²



Ahmad Kadi³



Tributo a Aylan Kurdi en Marruecos⁴

3 Vista en <http://ahmadkadi.com/imageview/41-Alan-Kurdi-Angel-Baby-Painting-Portrait-by-Ahmad-Kadi>

4 Vista en <http://talkradio.co.uk/news/omran-daqneesh-and-other-shocking-images-syrias-civil-war-1608183093?p=2>

2 Vista en <https://twitter.com/hashtag/ya%C5%9Fayamamak>



"Miniaturas" (títeres), Compañía de Teatro Callejero Royal de Luxe. Julio 2017, Nantes, Francia⁵.

Ante la difusión masiva de las imágenes de conflictos bélicos, la reconocida Susan Sontag sostuvo que las fotografías de las víctimas de la guerra constituyen en sí mismas una suerte de retórica. "Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean una ilusión de consenso" (Sontag, 2004: 14). Y refiriéndose al lugar del espectador sostiene: no debería haber un *nosotros*, es decir, un espectador pensando como un bloque compacto, cuando el tema es la mirada ante el dolor de los demás. En consecuencia, el problema que nos incumbe es la pregunta sobre la pregunta, no sobre el tema, sobre lo que se ve, sino sobre un modo de preguntar, un modo de mirar que no simplifique, que no achate ni distancie esa significación. Preguntarnos sobre lo que no se muestra, lo que está fuera

de foco, quiénes toman esas fotografías, por qué, quiénes las ven, para qué se usan, etc.

De hecho, –continúa Sontag– son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar -con distancia, por el medio de la fotografía- el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. (Sontag, 2004: 21)

Salir de las imágenes, como plantea Català Domènech, provoca un desplazamiento en el lugar del sujeto en una oscilación que va de la lógica del espectáculo a la lógica de una interactividad constante aunque indeterminada. Se trata, en definitiva, del modelo mental que propone la interfaz tecnológica, un modelo que lleva a pensar de forma distinta las relaciones entre el sujeto y el

5 Vista en <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/model-representing-the-dead-syrian-refugee-child-aylan-news-photo/824295820#model-representing-the-dead-syrian-refugee-child-aylan-kurdi-is-the-picture-id824295820>

objeto y entre el espectador y la imagen, así como el propio funcionamiento de la imagen. “La interfaz como dispositivo es la perfecta plasmación de la imagen compleja por excelencia, ya que en ella se ponen en práctica todos los elementos que existen” (Català Domènech, 2005, 35).

Entrar en las imágenes, convertirse en usuario de las mismas, reconfigurar y ser reconfigurados por la espacialización de las imágenes en la interfaz tecnológica, escenifica esa duplicidad dialéctica de las imágenes por la que el espectador, instalado en una realidad concreta, participa en la gestión de los imaginarios globales.

Anular la parte imaginaria de los fenómenos reales ya no parece seguir siendo posible en una sociedad que basa gran parte de su funcionamiento precisamente en la gestión de los imaginarios. Parece, por lo tanto, ingenuo suponer que es posible reducir nuestra capacidad de comprensión de los fenómenos que suscitan las nuevas tecnologías a los resultados de un análisis estricto y superficialmente empirista de las mismas, en la que cada uno de los elementos que entran en escena permanezca convenientemente aislado y cuya investigación corra a cargo del especialista correspondiente. El mito se nos presenta, pues, como una alternativa a este ciego mecanicismo, pero no como una alternativa irracional, sino como un necesario crecimiento de la razón hacia regiones de mayor complejidad. El espacio del mito es el lugar donde la subjetividad humana entra en relación con los fenómenos objetivos estudiados hasta ahora por la ciencia, no para anularlos sino para enriquecerlos. (Català Domènech, 2000, 64).

A través de esta dimensión indexical y pragmática, las imágenes entran en sistema e intervienen en la configuración de lo imaginario y llegan a convertirse en mito cuando construyen modelos mentales complejos (Català Domènech, 2000). Los mitos -como modelos mentales- están compuestos por conjuntos arquitectónicos en una organización de elementos que sustenta un modelo cognitivo. El mundo, su imagen y su interpretación, quedan unificados en el usuario quien los transforma mediante la conjunción de determinada actuación impregnada de reflexividad, cuyo resultado es el hacer visible

el pensamiento, no para producir realidad sino para producir una imaginación, un pensamiento. Tal vez, nuestra implicancia y comprensión de las “imágenes-catástrofe” se inscriban en el paradigma de una nueva inteligibilidad que toma a la interfaz como modelo mental. Como sujetos tecnológicos, “somos a la vez individuos instalados en una realidad concreta y visible y elementos de una fenomenología global cuyas variaciones modifican constantemente las cualidades inmediatas de nuestro entorno, aunque ello no se manifieste de forma inmediata” (Català Domènech, 2000: 65).

3. La interfaz como modelo mental: video - arte - video instalación

Esta interactividad colectiva que promueve la interfaz tecnológica como modelo mental y performativo desterritorializante se replica también en algunas instalaciones artísticas del video arte o video instalaciones. El video arte recupera en su organización algo del espacio teatral. Al igual que en la interfaz tecnológica, en el video arte se exhibe un *fuera de foco* y el lugar del espectador no es estático, sino que se produce en la misma interacción.

En este caso, nos interesa considerar como objeto de reflexión una propuesta de la artista argentina Andrea Juan, quien en su obra *GettingOver, Teoría de una catástrofe* (2004), muestra cómo una instalación artística puede producir una teorización sobre las imágenes en el eje sujeto/espacio/tiempo:

GettingOver, Teoría de una catástrofe (Andrea Juan, 2002-2004, Fundación Telefónica- Argentina).

Algunas de las imágenes tomadas durante la exposición de esta video-instalación interactiva realizada en el Espacio de la Fundación Telefónica pueden ser visitadas en la página de la autora www.andrea-juan.net. También pueden verse en YouTube algunos fragmentos grabados durante esta exposición: <https://www.youtube.com/watch?v=ulMJpnoICaQ>

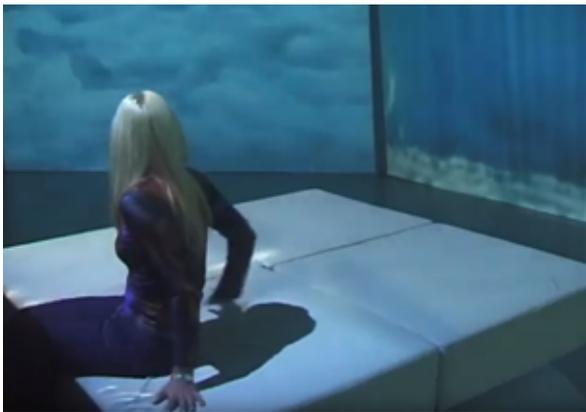




GettingOver - Instalación 1- Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires - 2004



GettingOver - Instalación 4 - Espacio de Fundación Telefónica- 2004



GettingOver - Instalación 3 - Espacio de Fundación Telefónica 2004.

La obra *GettingOver. Teoría de una catástrofe*, inspirada según la autora en textos de Baudrillard, presenta una simultaneidad de masas, formas, contornos, imágenes y sonidos. En el espacio de la instalación, el espectador tiene la posibilidad

de permanecer sentado o de pie, moverse o quedarse parado en el lugar. En la primera sala, el espectador se desplaza entre paneles superpuestos en los que se proyectan imágenes de la caída de glaciares. Las imágenes de la caída del glaciar parecen estar fuera de foco, se expanden en las diferentes superficies, se superponen en diferentes planos. En la segunda sala, la sala principal, oscura, se proyectan de manera simultánea cuatro secuencias en las que se alternan el movimiento de los hielos del glaciar que se resquebrajan y caen sobre el agua; un recorrido –virtual– de los espectadores sobre los hielos; el de los témpanos que boyan en el agua, etc. Tres pantallas de pared y una cama sobre el piso, en la que se proyecta una cuarta imagen, más abstracta, pero que también remite a lo mismo. Desmoronamientos, caídas, inestabilidad, rupturas, resquebrajamientos, naufragios, paisajes violentos. Mientras el visitante recorre la video-instalación, su propia imagen, con un pequeño desfase temporal, pasa a ser proyectada, y sobreimpresa en las pantallas; de modo que termina integrando sorpresiva e involuntariamente, sólo “por haber estado ahí”, esos fenómenos naturalmente desatados.

La *puesta en abismo* del sujeto-espectador provoca la puesta en abismo del estatuto de lo real. La realidad del espectador que ingresa a una sala de exhibiciones se funde mediante la edición técnica con su realidad virtual y lo convierte a él mismo en protagonista de una proyección en la que se observa a sí mismo contemplando la escena que lo incluye. La instalación artística, explotando las potencialidades dramáticas de las multipantallas, genera una espacialidad que funciona como un **simulacro** de la interactividad, un *espaciamento* disponible para la acción y el pensamiento. En la instalación, no hay un dentro ni un afuera claramente diferenciados. El sujeto, dislocado en temporalidades y espacialidades diversas y superpuestas, es a la vez actor y espectador de los efectos que producen sus propias intervenciones en el lugar. En esta realidad virtual que vuelve visible y reflexivo “el espacio contenedor” –la visibilidad cultural–, si existe un límite, éste estaría dado por las propias posibilidades de acción del sujeto que interviene en esta interface como modelo de reflexividad –o pensatividad.

En su libro *Estética de la emergencia* (2006), Ladagga habla de cierto tipo de pensamiento artístico que elabora estrategias de complejas formas de colaboración colectiva, que trabajan menos en construir obras que en participar en la formación de ecologías culturales. En un estado de cosas, de materiales existentes y en permanente mutación, el arte les da una nueva forma, las organiza o las reorganiza en un “orden sin propósito”.

Conclusiones

Para terminar, volveremos sobre la pregunta inicial: ¿qué tipo de conocimiento nos aportan las imágenes? y ¿qué transformaciones producen determinados modos de circulación de las mismas en las redes sociales o en instalaciones artísticas?

Didi-Huberman afirma que “una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)” (Didi-Huberman, 2013: 26). La instalación artística, que promueve un reenvío constante de las imágenes en un espacio especular, se presenta como un espacio dispuesto para hacer durar y volver pensativa esa experiencia de la imagen, hacer de esa experiencia una forma para el pensamiento.

Tanto Català Domènech (2005) como Didi-Huberman (2008) aluden en sus propios recorridos al problema de la imagen dialéctica que Walter Benjamin atribuía a esa capacidad de la imagen de condensar las corrientes subterráneas de una época. “La imagen –dice Didi–Huberman– es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. La imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada” (Didi Huberman, 2008: 166-167). Pero esa herida que provoca la imagen, esa malicia, es también fuente de conocimiento. La imagen espectacular actúa como síntoma en esa desterritorialización que provoca lo lúdico, el juego e intercambio de roles, la puesta en abismo, el simulacro que ofrece la interfaz tecnológica. Las video-instalaciones de Andrea Juan exploran en las posibilidades del uso narrativo

y dramático de las multipantallas. El conocimiento por montaje y en una dimensión narrativa en la que el sujeto se ve a sí mismo implicado en el proceso nos hace pensar necesariamente lo real como una modificación.

Penetrar las imágenes en su profundidad, interactuar con ellas, volverse usuario y productor de las mismas, convierte la actividad del mirar en una modalidad lúdica pero también crítica que implica “estar en el lugar”, ver sabiéndose mirado. En la instalación artística, la imagen no se reduce a su superficialidad o a su exterioridad sino que supone una participación de la experiencia, un quedarse, mantenerse, habitar y proyectarse durante un tiempo en esa mirada. La imagen de la destrucción (en este caso, de los glaciares), es también la imagen del espectador que se descubre, voluntaria o involuntariamente, implicado que observa.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland (1995): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós

BERGER, John (1975): *Modos de ver*. Barcelona, G. Gili.

----- (1987): *Mirar*. Barcelona, G. Gili.

CARO ALMELA, Antonio (2002): “El paradigma de la complejidad como salida de la crisis de la posmodernidad”. En *Revista Discurso*, N° 16-17. Federación Andaluza de Semiótica.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. (1993): *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid, Fundesco.

----- (2000): “La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo”. En *Análisi* 24, págs. 55-69. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.



----- (2001): “La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz”. En *Formats* N° 3. Barcelona.

----- (2005): *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Editorial UOC.

----- (2008): *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona, UOC.

----- (2012): *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Cantabria (España), Ed. Shangrila.

----- (2004): “Formas de la visión compleja: genealogías, historia y estética de la multipantalla”. En *Archivos de la Filmoteca*. Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

----- (2008): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHEROUX, Clément; ARNALDO, Javier (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo Bellas Artes.

GUBERN, Roman (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.

LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan (2001): “Las(s) semiótica(s) de la imagen visual” en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

MORIN, Edgar (2005): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

SCHNAITH, Nelly (1997): *La muerte sin escena*. Barcelona, Ed. Café Central.

SHCNAITH, Nelly (1987): “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”. En *Revista Tipográfica N 4*. Buenos Aires.

SONESSON, Göran (1996): “De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura”. En *Heterogénesis* 15. April, pp. 1-12.

----- (1996): “De la estructura a la retórica en la semiótica visual”. En *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Núm. 5.

----- (2004): “De la reproducción mecánica a la producción digital en la semiótica de las imágenes”. En *Revista electrónica Razón y Palabra*. México.

----- (2004): “El grado uno bajo cero de la retórica. La imagen como memoria y transformación”. En *Ver y Saber*. México, Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus de la Ciudad de México.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara

YATES, Steve (Comp.) (2002): *Poéticas del espacio*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.





LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

► www.larivada.com.ar