



**N° 133**

***“Poéticas de la imagen digital”***

**Silvia Valdéz**

**30 de mayo de 2003 – 12:30 horas**

## Poéticas de la imagen digital

Las dos órdenes más importantes dentro de las prácticas de simbolización son los que se vinculan a la creación de imágenes y a la manipulación del lenguaje. Desde los más antiguos, las pinturas rupestres y la comunicación oral hasta las formas más actuales vinculadas a la imagen digital y el hipertexto estas prácticas han sido abordadas a través de técnicas específicas, lingüística, epistemología, psicoanálisis.

La lingüística que, a partir de Saussure, no solamente se instituyó como ciencia sino que, durante algunas décadas pareció guiar la constitución de todo saber sobre lo humano, aparece hoy en día sobredeterminada por el sujeto consciente.

La epistemología que subyace en la lingüística tanto como los procedimientos de acceso al conocimiento que se desprenden de ella (por ejemplo el método estructuralista) están hoy marcados por cierto anacronismo frente a las mutaciones actuales de los sujetos y las sociedades. Sin embargo dentro de este panorama emerge la figura de Roman Jakobson y su concepción del lenguaje poético. Es su discurso y no el de otro lingüista el que ha servido a Lacan en su elaboración de su teoría del inconsciente.

El psicoanálisis es un elemento constitutivo importante en la articulación de un sistema de abordaje a las prácticas de simbolización ya que el sujeto está siempre presente desde que aparece la conciencia de una significación. En una aproximación crítica que contemple la instancia psicoanalítica es indispensable tener presente la dialéctica de la lógica del significante planteada por Freud y después por Lacan quien analiza los aspectos generativos de la *instancia de la letra en el inconsciente*.

Aunque los esfuerzos actuales de abolir la subjetividad (que en realidad vienen de los años 60) por considerarla una forma de sujeción al sentido, proponiendo en su lugar espacios (los nudos borromeos de Lacan, los rizomas, explicados por Edgard Morin, la morfología de las catástrofes) no es posible olvidar que esos modelos surgen de una lógica específicamente ligada al lenguaje y al sujeto. Siguiendo a Husserl se puede decir que: "Debemos tomar en consideración la originalidad de la actividad lógica que está específicamente ligada al lenguaje de igual manera que las formaciones ideales del conocimiento que encuentran en esta actividad su fuente específica" (Husserl Origen de la geometría p. 190 PUF Paris 1962). Chomsky, por su parte considera que la facultad del lenguaje solo puede ser comprendida en relación con una "psicología que comience por la definición de varios sistemas de conocimientos y de creencias humanas" (

Noam Chomsky *Language and Mind* trad *Le langage et la pensée* Payot Paris 1969).

Es importante recordar que el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud es precedido y se acompaña por uno de los estallidos más espectaculares del discurso en occidente: Mallarmé. Lautréamont y luego Joyce Kafka, Artaud. Sus escritos subvierten los códigos ideológicos de la época (mitemas familiares, religiosos, estatales) al mismo tiempo que el código de la lengua, garantía última de la unidad del sujeto. Esta subversión es una *práctica* y no una deriva ya que formula no un nuevo lenguaje en el sentido simbólico sino una red simbólica que es el soporte de códigos múltiples.

A efectos de presentar esta investigación se analizarán las formas de incidencia del lenguaje poético en las artes audiovisuales y en la actividad proyectual.

La imagen, mutación cósmica y social de la comunicación entre las tribus primitivas, invalida el mentalismo contemplativo que aparece cuando el intercambio se acantona en los estratos de la lengua. Más tarde cuando las representaciones gráficas se diversifican en símbolos de escritura y símbolos plásticos, las estructuras lingüísticas, ahora transformadas en escritura, serán las espinas del proceso de simbolización plástica: al mismo tiempo lo estructurarán y lo subordinarán

Siempre es difícil superar la brecha que separa las palabras de aquello que existe sin palabras: la imagen. Es necesario franquear el espacio de la denominación misma para acceder a esa dimensión que existe innominada y que es más que una palabra. Es complejo tratar de introducir los signos de la lengua en ese otro signo ya producido. Para hablar de una imagen es necesario recurrir a un proceso de elaboración, no hay que explicarla, en el sentido fenomenológico sino describir el fundamento de lo que en la concepción de la obra se presenta como específico: la articulación de sistemas. Lo mismo ocurre con el diseño, en todas sus formas, es decir con la actividad proyectual en su etapa inicial, etapa en la que el objeto es una forma virtual.

Cuando el discurso se refiere a una imagen funciona como una suerte de complemento ya que no reemplaza no ocupa el lugar de un vacío sino que se adjunta a algo y lo refleja, para completarlo. Se adjunta a algo que, a pesar de no estar en su mismo campo, le es homogéneo y lo demanda, más allá de la morfología de la representación.. No debe considerarse algo externo, heterogéneo, sino un *cum* con la imagen presente., que debe llevar a su culminación esta presencia, completarla, saturarla. Visto desde otro ángulo el discurso crítico aparece como una división interna de la obra, una parte que da la ilusión de pluralidad, un estallido de pseudo-diversidad en el

interior de un circuito ya cerrado, efecto de la articulación de diferentes topologías. De alguna manera debe borrar la diferencia lógica-lenguaje y producir una suerte de escape extra lógico.

En realidad el discurso crítico debe encarnar aquello que los formalistas rusos llamaban lenguaje poético. El lenguaje poético no es un tipo de lenguaje que obedece a reglas suplementarias de las del lenguaje común. Se trata, en realidad, de una práctica cuyo borde es el lenguaje, en la que opera un ritmo pre y trans-lógico.

El sentido y la significación del lenguaje poético ya han sido estudiados pero esta operación se ha realizado desde el campo de la lingüística lo que ha contribuido a reducirlo a un horizonte fenomenológico es decir solo se ha visto en la función poética aquello que la liga al significado y la confina al campo de la literatura. Solo Julia Kristeva en un artículo publicado en 1974 en la revista *Critique* vincula la definición de lenguaje poético de Jakobson con el lenguaje de las vanguardias literarias y, de alguna manera, abre un campo de relación con otras vanguardias.

En realidad los textos críticos de Jakobson en relación a la poesía de Maïakovsky (ver *La poesía rusa de mi generación*. Universidad de Harvard 1967) revelan una palpable proximidad a los elementos de análisis de las artes plásticas. En efecto cuando habla del quiebre del ritmo del poema maïakovskiano por la aparición del sol, instancia del lenguaje que corona el planteo rítmico, estructura límite que, en cierto sentido mata al ritmo pero, al mismo tiempo, lo fija en una imagen única total, se puede aplicar la misma descripción a los cuadros de Malevitch, círculo negro sobre cuadrado blanco, cuadrado negro, cuadrado blanco. El sol invade la tela y congela el ritmo. Un punto esencial es que no habría combate sin la instancia del sol, dice Jakobson, sin ella el ritmo informulable correría pero terminaría por enterrarse. Es midiéndose con la instancia del lenguaje estructurante que el ritmo combate, formula, se transforma, Es también midiéndose con la instancia del lenguaje que la plástica se formula en el terreno crítico.

El lenguaje poético realiza una subversión positiva de los antiguos lenguajes y sistemas para instalar nuevos dispositivos de comunicación, destruye no solamente las creencias y las significaciones sino además, en las experiencias radicales, la sintaxis misma. Esto ocurre en Mallarmé y también en el creacionismo de Huidobro, en Joyce, en Artaud y también en las investigaciones dadaistas y en los antropofagistas brasileños, en los surrealistas, en los poetas concretos de Brasil tanto como en los surrealistas del viejo y nuevo mundo y en los nadaistas colombianos. En la plástica el lenguaje poético esta presente en los ready-made de Duchamp, en el estallido de las formas de Miró, de Bacon, en el arte conceptual y las instalaciones. En el cine en todos los films de Tarkovsky, en *Nouvelle*

*Vague* de Godard, en *Le Bal* de Marguerite Duras, en *Film* de Beckett. En arquitectura en las formas fracturadas de la deconstrucción que se inicia en los '90 con las obras de Zaha Hadid, Eisenman, Gehry y en los volúmenes de la corriente informe de Matta-Clark, influida por Deleuze y Bataille que inicia el siglo XXI, en el surrealismo paisajista de Rem Koolhaas y sus alumnos de Rotterdam, o el más inquietante de Peter Kulka, en el conceptualismo de Jean Nouvel, o de algunas obras de Rafael Moneo y hasta en el minimalismo de Jacques Herzog y Pierre Meuron. El lenguaje poético devela, detrás de las categorías y estructuras tanto lingüísticas como plásticas la existencia de una escena en la cual el artista, escritor, pintor, músico, cineasta (y se puede agregar para abrir la discusión *diseigner*) definido en el topos de su comunicación con el otro, comienza por negar esa comunicación para crear otro dispositivo. Ese lenguaje no es ya comunicativo sino transformativo y llegará en los casos extremos a una antilengua como en Joyce o en Artaud o a una antipintura como en Malevitch, Duchamp o Ives Klein. En un anticine como en Godard y Marguerite Duras. En una antimúsica como en Cage y Mauricio Kagel. En una antiarquitectura como en Daniel Libeskind y Gordon Matta-Clark.

El arte contemporáneo revela una práctica específica cristalizada en modos de producción altamente diversificados que tienen en común un lenguaje, el poético, que se alimenta de aspectos oníricos y de azar. "La obra de arte es aquello que el hombre arranca al azar, decía Barthes (*Essaies critiques* p. 218 Points . Paris 1964)

Resulta curioso comprobar que la última década del siglo XX y estos primeros años del XXI, años en que se ha digitalizado la arquitectura se ha digitalizado también la guerra. Tanto en la guerra del Golfo del '91, como en la actual junto a los bombardeos de Bagdad se podía ver, por medio de la split-screen, pantalla partida los bombardeos de Bagdad y las comunicaciones de Washington y a veces también, en el caso de la guerra actual, las manifestaciones antibélicas en todos los países del mundo. El éxito mediático y la derrota social constituyen un hecho paradójico, hecho que también opera en la arquitectura como fenómeno social. La arquitectura nunca había estado tan presente en la conciencia simbólica popular como lo estuvo después de la inauguración de la pirámide del Louvre o del Guggenheim de Bilbao, que proyecta a la fama no solo a sus creadores sino a la arquitectura como actividad artística y, podría decirse, subversiva. Sin embargo los arquitectos nunca estuvieron tan lejos de las decisiones estratégicas del espacio urbano. (salvo en el caso del Pearl River Delta , de Rem Koolhaas, proyecto en el que se investigó la colonización del territorio en el delta de Cantón, la región del sur de China donde se unen los ríos Hsi y Pei.) Tanto en Berlín como en Barcelona o en Basilea, las decisiones

urbaníticas fueron político-económicas y la arquitectura no hizo más que seguir los dictados del capital, tratando de adaptar su poética a la presión del capitalismo financiero. La arquitectura, tanto como el diseño industrial, despojados de sus contenidos sociales, se han ido transformando en formas plásticas más que en objetos de uso. Si bien la arquitectura virtual de los medios no ha acabado con la arquitectura material ha conseguido transformarla en una suerte de ilusión mucho más próxima a la plástica y al arte y cada vez más vinculada a las formas plásticas más recientes, es decir a las instalaciones hipermediáticas que son una forma especial de lenguaje poético. En ellas los especta-actores no solo impiden que el discurso del artista se transforme en un código absoluto sino que lo obligan a producir dispositivos que los incluyan y llevan al creador-programador a producir una forma conceptual-discursiva flexible, azarosa, abierta a toda participación. Estas nuevas obras exigen que la teoría escape de los límites establecidos por presupuestos filosóficos y se transforme en proceso, como propone Pierre Levy. En América Latina la primer exposición de obras de arte multimedia tuvo lugar en Porto Alegre, Brasil durante la II Bienal del Mercosur de 1999. Diana Dominguez artista y curadora de la muestra a la que llamo Ciberarte: zonas de interacción dice en el catálogo “La muestra exhibe la importante reflexión poética que esta presente en algunas producciones que utilizan la tecnología de la era digital ...”

La reflexión poética a la que alude Diana Dominguez es especialmente evidente en cuatro obras que merecen una reflexión analítica más profunda que los límites de un artículo. Estas obras son:

*Interactive plants growing* de Christa Sommers y Laurent Mignonneau

*La plume et le pissenlit* de Edmond Cuchot

*Beyond pages* de Masaki Fujihata

*TRANS-E my body, my blood* de Diana Dominguez

*Interactive plants growing* consiste en un vivero donde se cultivan plantas naturales de diferentes. En el fondo del vivero la imagen de las plantas exhibidas aparece en una pantalla de gran tamaño. En una pared de la entrada un cartel anuncia: SE RUEGA TOCAR LAS PLANTAS. Este cartel orienta la acción de los espectadores quienes al ponerse en contacto con las plantas desencadenan, por medio de sensores escondidos su crecimiento y expansión en la pantalla.

Esta ciberinstalación, creada en 1993, más que un nuevo discurso estético o un nuevo juego de relaciones y diferencias formula una red en las que estas apelaciones y otras muchas generan un nuevo orden semiológico y semántico, un trans-signo productor de mensajes en el cual la estructura

lingüística cae bajo el efecto de cristal (ver J. Lacan La Radiophonie - Rev Silicet N° 21-3 p 65)

En efecto el crecimiento de las imágenes aparece como el efecto de la articulación de diferentes topologías y esto exige un nuevo campo de reflexión. La recién nacida epistemología de estas obras interactivas tendrá, sin duda, puntos de contacto con el psicoanálisis.

*La plume et le pissenlit* presenta la imagen en blanco y negro de una flor (diente de león) en una pantalla cuando el o los espectadores soplan los pétalos de la flor vuelan.

Con una estética despojada y perfecta una flor única pone en escena la velocidad del movimiento y sus detenciones, la puntuación de lo discontinuo. La obra convoca la timidez o la violencia del público que al soplar localiza la energía en un punto que la absorbe para enviarla en forma de boomerang al cuerpo invocante transformándolo en el creador que anima y modula con su aliento la imagen de la pantalla.

Técnicamente la obra consiste en un captor colocado sobre una placa transportadora que localiza el soplo de los asistentes y produce el vuelo de los aquenios del diente de león.

En un enfoque psicoanalítico podría decirse que representa el espacio potencial de Winnicott (Ver Winnicott *Jeu et Réalité* Gallimard 1975 p. 148

*Beyond pages* trata de imitar un libro real. El objetivo es ir más allá del libro convencional a través de la interactividad. La instalación muestra una mesa blanca sobre la cual aparece una pantalla con forma de libro. El participante con un lápiz digital interviene en el libro y esta intervención aparece en una pantalla mural. Las imágenes de la pantalla son desencadenadas por el público y no corresponden a las páginas del libro. De esta forma el espectador trasciende las páginas del libro y genera nuevas imágenes.

*TRANS-E my body, my blood* consiste en una caverna, cuando se entra se ve un pedestal que contiene un gran cuenco lleno de sangre de presuntos sacrificios. A medida que el espectador se adentra en la caverna en el fondo de la misma comienzan a surgir imágenes cambiantes que tiene características alucinatorias, elementos geométricos, abstracciones líricas se mezclan con ciertos animales. Estas imágenes están generadas por sensores invisibles ubicados en el piso que el público activa en su recorrido de la caverna.

Estas obras son, en cierta forma, la encarnación de aquello que anunciaba Lautréamont

“La poesía debe ser hecha por todos...”

Sin embargo tanto la arquitectura como el arte deben reflexionar acerca de un futuro digital que no reduzca su actividad a un mero entretenimiento que entienda a la sociedad más allá del concepto situacionista de *sociedad del espectáculo*, que ofrezca alternativas de comunicación distintas al mero sensacionalismo y que respete las particularidades regionales por encima del horizonte reduccionista de la globalización y la homogeneización planetarias. Los Foros de Porto Alegre han aportado su grano de arena en este sentido pero todavía falta un largo camino para transitar, camino en el cual el lenguaje poético asuma además de sus contenidos estéticos sus contenidos sociales.

Artaud decía “El arte tiene por deber social dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha abrigado en el fondo de su corazón el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo espiatorio que su deber es atraer como un imán y hacer caer sobre sus hombros las cóleras errantes de su época para descargarla de su malestar psicológico, no es un artista.”

“No todos los artistas son capaces de lograr esa identificación mágica de sus propios sentimientos con los furios colectivos del hombre.

Y no todas las épocas son capaces de apreciar la importancia del artista y de esta función de salvaguarda del bien colectivo que él ejerce” ( A. Artaud Oeuvres Completes t VIII p 287).

Mas allá de Artaud dos interrogantes persisten ya que hay épocas en las que no es posible salvaguardar y hay otras en las que no alcanza con salvaguardar. Como podrá entonces el artista transformar el proceso de la historia? Alcanza con cambiar la vida con el lenguaje poético como quería Rimbaud o es necesario también transformar el mundo.?



## Bibliografia

Artaud, Antonin

*Oeuvres Complètes*. Gallimard 1962

Barthes, Roland

*Le Degré zéro de l'écriture* Col Points Paris 1953

*Mythologies* Col Points, Paris 1957

*Essais critiques* Ed du Seuil, Paris 1964

*Critique et Verité* Ed du Seuil Paris 1967

*Sade, Fourier, Loyola*, Ed du Seuil 1971

Bataille, George

*Oeuvres Complètes*. Gallimard 1965

*Ecrits logiques et philosophiques*. Seuil 1971

Bellmer, Hans

*Anatomie de l'image* Losefeld Paris 1977

Benveniste, E.

*Problèmes de linguistique générale*. Gallimard 1966

Bernuzzi, Denise

*Políticas do corpo*. Estação Liberdade Sao Paulo 1995.

Blanchot, M.

*L'espace littéraire*. Gallimard 1955

Boltansky, L

*Les usages sociaux du corps*.s Annales N° 1 Paris 1974

Brohm, J.M

*Corps et politique*. Ed Universitaires Paris 1975

Castoriadis, C.

*El mundo fragmentado* - Altamira Bs As 1976

Deleuze, Gilles

*La logique du sens*, Ed de Minuit Paris 1969

*Anti-Oedipe*, Ed de Minuit 1972

*Mil plateaux*, Ed de Minuit 1982

Derrida, Jacques

*Positions* Ed de Minuit 1972

*De la grammatologie* Ed de Minuit 1967

Dominguez, Diana

*Arte no seculo XXI. A humanisação das tecnologias*.

Unesp. S. Pablo 1997

Eco, Umberto

*La estructura ausente* - Lumen Barcelona 1986

- Ehrenzweig, A  
*Psicoanálisis de la percepción artística*. G. Gili  
Barcelona 1977
- Fyfe, G y Low, J.  
*Picturing power: Visual Description and Social  
Relations*. Routledge London 1998
- Foucault, M.  
*Les mots et les choses*. Gallimard Paris 1966  
*La arqueología del saber*. S XXI México 1997
- Freud, Sigmund  
*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.  
(1905) Gallimard 1968  
*Métapsychologie* Gallimard 1968
- Feher, M. y otros  
*Fragmentos para una historia del cuerpo humano*.  
Taurus Alfaguara Madrid 1990
- Gregory, Richard  
*The Intelligent Eye*. Wiedenfeld London 1973
- Hall, Edward  
*La dimension cachée*. Ed du Seuil Paris 1971
- Hegel,  
*La Phénoménologie de l'Esprit* Ed. Aubier Paris 1965  
*Leçons sur la philosophie de l'Histoire* . Ed Vrin Paris 1967
- Jousse, M  
*L'anthropologie du geste*. Resma Paris 1969
- Jackobson, Roman  
*La poésie russe de ma génération* Harvard 1967
- Khlebnikov, V  
*Oeuvres*. Oswald Paris 1967
- Kristeva, Julia  
*La traversée des signes*. Col Tel Quel 1974  
*La révolution du Langage poétique*. Tel quel 1974  
*Polylogue* .Ed du Seuil 1977
- Lacan, Jacques  
*Ecrits* Ed du Seuil Paris 1966
- Leclaire, Serge  
*Psychanalyser* . Ed du Seuil Paris 1968
- Levy, Pierre  
*Que es lo virtual?*  
*De la programmation considérée comme un des  
beaux arts*. La découverte Paris 1992

- Lynn, Sara  
Maïakovsky  
*L'intelligence collective.* La découverte Paris 1994  
*The Perpetual Motion Painting the Sciences* May 1986  
*Comment faire des vers.* trad: Elsa Triolet Ed Français  
1957
- Mallarmé, S.  
*Oeuvres Complètes.* Gallimard. La Pléiade 1964
- Moles Abraham  
*Sociodynamique de la culture.* Mouton La Haya 1967
- Morin, Edgard  
*Le défi de la complexité.* Paris Ed Bédou 1988  
*El espíritu del tiempo.* Trillas México 1991
- Oldendorf, A.  
*Corps, sexualité et culture* Blond et Gray 1969
- Perec, George  
*Las cosas.* Seix Barral Barcelona 1967
- Serres, Michel  
*Atlas.* Cátedra Madrid 1995
- Thibon-Cornillot, M  
*Les corps transfigurés. Mécanisation du vivant  
et imaginaire de la biologie.* Ed du Seuil Paris 1992
- Todorov, Tzvetan  
*Introducción a la literatura fantástica* Barcelona 1982