

Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas

Lena Szankay *

Resumen: Este ensayo interroga el abordaje de conceptos abstractos a partir de obras de artistas de dos generaciones realizadas en fotografía analógica y video analizando características intrínsecas de los diferentes procesos de creación que atañen a los usos expandidos de la imagen y sobre la persistencia de las estructuras subyacentes que generan los patrones de nuestra cultura en la imagen.

Palabras clave: Fotografía - video - tecnología y cultura - sociedades líquidas - mundo virtual - melancolía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 196]

(*) Artista fotógrafa y curadora. Especialista en Gestión Cultural (IDAES, UNSAM) Docente investigadora en la Universidad de Lanús. Ha recibido numerosos premios y becas. Participa de numerosas exhibiciones individuales y colectivas en diferentes países. Sus obras integran colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Escribe asimismo notas en publicaciones periodísticas.

In ordner to remain, nothing remains
(Hui Kyong Chun)

Acordando con la aseveración de Paul Valery que en el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos (En Fontcuberta, 2013:13) y plagiando la introducción de Joan Fontcuberta en su libro *El Beso de Judas*, indagué dentro de mi historia personal para reunir los lineamientos de la publicación con mi interés por las nuevas formas expandidas de la imagen que se acrecienta año tras año.

Cuando comenzaba mis estudios en fotografía en Alemania a finales de los años 80, alguien me preguntó acerca de la temática que me interesaba trabajar. Contesté -no sin cierta incomodidad- que el foco de mi atención se ubicaba en los *sentimientos*, siendo consciente que el campo de interés podría pecar de abstracto y alejado de ciertas problemáticas sociales que se suponía necesarias de indagar. Pero sobre todo, lo que me perturbaba, era la imposibilidad de responder sobre un “algo” que carecía de forma concreta y se encontraba “oculto” necesitando de un complejo sistema de códigos y acuerdos visuales

para poder ser visibilizado en una imagen fotográfica fija. Aunque joven y carente de un marco teórico como hoy es habitual en las generaciones Y/Z, ya intuía a la fotografía como objeto cultural configurador y me rebelaba ante la presión externa de *reflejar* el mundo con mi cámara fotográfica. Estas primeras preguntas me condujeron indefectiblemente a los caminos polisémicos de la fotografía y al dilema que ésta enfrenta con su propio origen realista. También me obsesionaba evitar la parodia o el cliché forzado bajo la tiranía de un *a priori*, y así quedaría abierto mi interés en las limitaciones del medio fotográfico.

Para este ensayo recorrí de modo random a algunos textos teóricos fundacionales. Repasé conceptos sobre la huella y lo indicial en la fotografía, lo selectivo y excluyente del recorte fotográfico espacio-temporal, la construcción (manipulada) de la memoria, la capacidad mutante de la imagen según contexto e intención, terminando el recorrido en temas de identidad y alteridad del (auto)retrato y las máscaras. Constaté que, palpando el envoltorio limitante, donde los bordes de las definiciones y conceptos comienzan a diluirse, precisamente allí, es donde surgen aproximaciones sobre lo visible en la imagen: una misteriosa existencia nunca terminada de revelar, la persistencia del misterio acerca de lo que no se ve y es.

La filósofa Nelly Schnaith afirma que no hay que creer que nuestro mundo es el primero en debatirse con las mutuas ofuscaciones de lo visible y lo invisible: “Los muros milenarios de la caverna platónica, alegoría inagotable del humano habitáculo, siguen en pie. (...) El problema subsiste: en la sombra hay que discernir el objeto y asediar en las apariencias la figura de la realidad. (...) Porque, al fin y al cabo, a toda imagen podría aplicarse lo que Baudelaire afirma del rostro humano: “*Las confusiones respecto a los rostros son el resultado del eclipse de la imagen real por la alucinación que ha nacido en ella*” (2011: 13 y 14)

Siguiendo el camino de la auto-referencialidad analicé el texto explicativo de mi primera muestra en la ciudad de Buenos Aires titulada *Visibles invisibles* (2007) donde se lee: “*Mi obra quiere hacer visible la oscilación entre ausencias y presencias relacionando al cuerpo humano y los espacios como estaciones o momentos de una historia. Las fotografías señalan cicatrices internas de una migración, nostalgias de algo que no está, está lejano o que se fue, dicotomías entre el mundo interno y externo, entro lo visible y lo invisible. Pretendo llevar al pensamiento a un espacio intermedio de representaciones o imaginaciones de lo que son la vida y la muerte. Mi método es clásico, respeto lo ya existente*”¹.

Ésta última aseveración se comprende mejor en relación al momento coyuntural en el que el texto fue escrito: la forma de representación disruptiva se había aliado indefectiblemente a la fotografía digital y el cambio de la fotografía hacia el soporte digital comenzaba a manifestar estar estrechamente ligado con el modo de estar en el mundo del ser en la contemporaneidad.

Con los recursos de la *puesta en escena* inverosímil o la manipulación exacerbada de la imagen, en una clara operación de hacer visible una ilusión que se presenta como tal, se hacía hincapié pues en la cualidad performática de la imagen fotográfica. En el otro extremo, mis fotografías se mostraban sin artificio, alegando a lo indicial de la película analógica presentando lo real atravesado y transformado por la imagen. *Visibles invisibles* era un trabajo de carácter autobiográfico que proponía tensar experiencias personales con la pretensión ingenua de convertir lo individual en una experiencia de carácter universal. Vida, muerte, memoria, huella, remembranza, conceptos aliados históricamente al acto fotográfico eran “los temas” en esa serie posteriormente devenida libro llamado *Mímesis*.

El foco temático recuerda a “el placer de la nostalgia” formulado por Joaquim Sala-Sanahuja, traductor de *La cámara lúcida* (Barthes) cuando alude a la intención del autor en ese libro:

de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria a través de la fotografía –en este caso de la foto del Invernadero-, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse –pero es una sumisión enfermiza, de corte proustiano- al placer de la nostalgia. (en Fortuny, 2007:24)

El contenido temporal del “esto ha sido” es para Barthes entonces la esencia de la fotografía, de ahí su nostalgia. Pero, ¿aplican estos planteamientos para la posfotografía? Es en este punto donde se abren interrogantes acerca de cómo se relacionan el tratamiento de vivencias y sentimientos con los lenguajes y prácticas artísticas de la contemporaneidad, es decir en relación a los diferentes procesos de creación que atañen a los usos expandidos de la imagen ya que con la introducción de las nuevas tecnologías se han producido una serie de mutaciones en la cultura que se manifiestan en modos diferenciales de dispositivos-memoria (Brea, 2007).

Sin caer en un determinismo tecnológico debiéramos de todos modos hacernos preguntas: ¿Aplican los marcos teóricos a la imagen realizada con escáners, webcams, simulación 3D, cinema 4D, programas de creación de chats, realidad virtual?

Según Paula Acosta “entendiendo que no solo han sido las prácticas y procedimientos (...) sino la reconfiguración en los usos, la valoración simbólica, la interacción del cuerpo y las formas de ser y hacer mediante lo fotográfico, la noción de archivo y memoria en vínculo con la imagen, los que determinan una necesaria visión extendida del medio y sus prácticas desde un contexto histórico determinado (2016: 33 y 34).

Tomaré la obra en video de una joven artista que ejemplifica los usos no sólo de la producción de la imagen de las últimas décadas sino también la manera de habitar el mundo contemporáneo, aludiendo a que en cada estrato histórico lo visible y lo enunciado se dan de un modo particular (Deleuze 1986:75 y 76).

La elección de estos videos se comprende por el modo de producción en que éstos fueron realizados: la apropiación. La modalidad coincide con la de muchos artistas en fotografía que recurren al inacabable archivo de la memoria universal de internet para buscar material con el que realizar su obra. Y como segunda argumentación es el origen fotográfico de estos videos, un híbrido mix media que explicaré a la brevedad.

Miriam J. Carranza (Alemania, 1992) es el nombre artístico de la artista que actualmente se encuentra realizando una residencia en el partido de Tigre, Buenos Aires. Carranza considera que su identidad se encuentra en la intersección de la generación Y y la generación Z. Creció haciendo uso de plataformas y redes sociales como Tumblr, youtube, ICQ, MS y Myspace, Utiliza nombres diferentes en todas las plataformas donde interactúa (*Mio, Sky, Miriam J. Carranza*) y así adopta pluralidades identitarias en cada una de éstas. En tanto que las plataformas están inter-conectadas entre sí mediante la misma dirección de correo electrónico, es consciente que ese gesto es de carácter ficcional, uno de los tantos intentos de resistencia a la tiranía del control y la imposibilidad del ocultamiento en las redes en este período como sociedad de la transparencia.

A su formación en la Academia de las Artes de Kassel se suma la asistencia a los renombrados profesores del accionismo digital UBERMORGEN (lizvlx & Hans Bernhard) de la Academia de Film y Media (KHM) en Colonia y complementará sus estudios el año entrante en la Universidad de las Artes (UDK) bajo la tutela de Josephine Pryde e Hito Steyerl.

Las obras

El video titulado *Cosmic Dissociations* (2018) se articula con fotografías en 360° apropiadas de internet. Esas imágenes, una vez bajadas al ordenador son tratadas con programas de posproducción de tal modo que se puedan recorrer a pesar de su origen estático. Lo fotográfico es “animado” en un gesto de romper las lógicas de los lenguajes y sus especificidades. El resultado es grabado en la pantalla del ordenador y armado en programas de filmación 4D. Se rompe así la lógica de captura y emisión en un solo acto de filmación. La autora afirma que este tratamiento es “un intento de ponerle vida” a la visión 360° ya que en ninguna circunstancia captura por si misma el material con el que trabaja en video, sino que es material apropiado de internet. Al mismo tiempo el resultado contradice los estándares de alta calidad que hoy en día se tienen a disposición puesto que la imagen digital fija que no estuvo concebida para poder ser recorrida y expandida, termina rompiéndose en píxeles desmesurados, desnudando su naturaleza “*pixeliana*”. Resulta así un video en formato mp4 que se asemeja a primera vista a la estética imperfecta de los años 90, extrañamente *vintage* y, a su vez, extrañamente posmoderna. De este modo, se produce un entrecruzamiento entre lo *visible* y lo *visual* que como Didi Hubermann subraya existe entre ambos conceptos, una diferencia fundamental aunque ambos coexistan simultáneamente. Lo *visible* resulta en la imagen cuando se ajusta a ciertos códigos de las normas de la visión y permite un reconocimiento inmediato de la imagen y sus características, mientras que lo *visual* encierra un misterio y el reconocimiento inmediato falla.

El video comienza por un recorrido en el interior de un espacio cerrado, una suerte de casa familiar con techo a dos aguas con ventanales. El movimiento del mouse es realizado por un ícono, una manito enguantada, un ente que erráticamente va y viene dentro de ese cubículo, hace *zoom in* y *zoom out* sin dirección aparente mientras que simultáneamente transitan frases animadas frente a nuestros ojos. No hay posibilidad de fijar la mirada y nos es vedada la calma para observar, aquella que Nietzsche afirmaba necesaria pues aprender a mirar significa “acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo”, es decir educar al ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada (en Chul Han, 2012: 53). El observador no tiene control sobre lo que ve, es llevado de aquí para allá al mismo tiempo que sus sentidos son incentivados a varios niveles de percepción: la visual, la sonora (música especialmente diseñada para el video) y la mental/ intelectual (sucesión de textos flotantes de índole emocional en simultáneo con burbujas de frases al estilo chat).

En primera instancia, podemos pensar la primera hipótesis: la obra de Carranza pone en crisis la noción lineal del tiempo y alude a la simultaneidad y la imposibilidad de fijar la

mirada que resultan características de nuestra contemporaneidad al mismo tiempo que nos rendimos frente a la incapacidad de oponer resistencia a un impulso, careciendo de soberanía sobre lo que miramos.

El video continúa luego de una transición con el recurso *merge* (transición por fundición de imágenes una en la otra) hacia un habitáculo con terraza y vista al cielo azul. Una imagen que transmite un ideal de calidad de vida, vacaciones o libertad. El guante sigue guiándonos hacia fuera, entre montañas y aguas transparentes ideales mientras se suceden cadenas de sentido a través de las palabras. Algunas son imperativas, educativas, desafiantes, otras aluden a preguntas ontológicas y las restantes burbujas recuerdan al lenguaje cotidiano en las redes sociales y servicios de mensajería: cortas, simples, reiterativas, aludiendo a las formas de comunicación virtual asociadas a las nuevas tecnologías de la imagen. La artista subraya lo característico de nuestro cotidiano hiperconectado en red: la distracción constante de las voces multiplurales, la imposibilidad de fijar la atención. Es pertinente la agudeza del profesor en estudios culturales Byung-Chul Han (2012: 54) cuando afirma: “La hiperactividad representa precisamente un síntoma de agotamiento espiritual, la dialéctica del ser activo (...) consiste en que la hiperactiva agudización de la actividad transforma esta última en una hiperpasividad, estado en el cual uno sigue sin oponer resistencia a cualquier impulso e instinto. En lugar de llevar a la libertad, origina nuevas obligaciones”.

En el video *Share the fantasy* se utiliza la técnica de metraje encontrado (*found footage*) muy utilizada en películas experimentales y vanguardistas. Se trata de una técnica narrativa y material audiovisual encontrado presentado fuera de su contexto original que, en este caso, Carranza utiliza para darle contexto a su argumento sobre los valores comercialmente contruídos en/con la marca y/ o la publicidad. Su trabajo sobre el uso de elementos icónicos y sus diversas interpretaciones y lecturas puede arrojar una segunda hipótesis sobre la obra: la universalidad de los símbolos son transmisores frágiles y posiblemente fallidos de relaciones y estados de ánimo en un mundo aparentemente perfecto de la publicidad. Estas reflexiones sobre el lugar del consumo, los medios de comunicación y la inmediatez en la vida cotidiana no se diferencian sustancialmente de las temáticas abordadas en el ámbito fotográfico, con lo cual la persistencia de las estructuras subyacentes que generan los patrones de nuestra cultura de la imagen son aplicables a estos dos medios: el video y la fotografía. Byung-Chul Han aventura que en la sociedad expuesta en que vivimos, cada sujeto es su propio objeto de publicidad y que la fotografía digital muestra otra temporalidad a la nostálgica analógica porque está *llena de exposición*. Es decir, la digital en una fotografía está borrada de toda negatividad, pues no necesita de la cámara oscura, ni del revelado, ni la precede ningún *negativo*, es *puro positivo* (2013). No oculta, sino que la hipernitidez por encima de lo real y la elevada claridad de las imágenes mediáticas paraliza y ahoga la fantasía. La tercera obra se llama *Parasitic Passivation* (2018) y está realizada con el programa IMVU, un servicio de mensajería instantánea que tiene como principal característica la posibilidad de permitir crear salas de chat públicas con música y ambientes personalizados tridimensionales². Como miembro de IMVU la artista creó un avatar 3D con la sola finalidad de realizar esta obra. Esto transgrede el principio del servicio que ofrece espacios de conexión y comunicación con otros usuarios. Visualizamos al avatar en soledad en el

chat room, sin embargo al igual que los videos anteriores, percibimos la presencia con un pequeño ícono con el apodo de la artista y un mouse que - de nuevo- se mueve errático y va en círculo, arriba y abajo. En el costado derecho de la pantalla, la frase *you join the chat* incita a los hábitos de interacción tecnológica, con espectadores que envían mensajes desconectados unos de otros. Sin embargo el avatar no interactúa con ellos, besa a un invisible en una patética mímica de un acto amoroso, pasea por diversos escenarios, acaricia un gato doméstico y habla en monólogo en su espacio privado, de soledad. La liquidez es el medio, la fluidez es la claridad de la intención de inmersión y la música que abre la capa de sentimientos vuelve a fluir en el infinito espacio virtual. La imagen creada a nuestra semejanza con hábitos similares a los nuestros sirve de pantalla de proyección al espectador. El espacio imaginario que la fotografía despliega al proponer un espacio virtual a habitar por el espectador (Schnaith) se produce también bajo esta manera porque la producción de subjetividades del humano perduran en el tiempo de múltiples formas en tanto obra de ficción. *Sin contexto no hay sentido*, pero la imaginación suele trabajar sobre las analogías incongruentes para vincular mundos separados que, de pronto, encuentran patrones comunes y ponen en circulación los vasos comunicantes. Entonces se abren horizontes de visión y comprensión imprevisibles. (2011:67)

Conclusiones

Mi interés primario en la obra de Carranza y su antítesis-convergencia con mi propia obra gira alrededor de la *ambigüedad* que de ambas emana. Si bien en el caso de la joven artista alemana la imagen se configura desde la instantaneidad y la evanescencia mientras que mis fotografías analógicas de formato medio se configuran en su vigencia material del bromuro de plata, se imponen en ambas la supremacía de conceptos abstractos por sobre lo narrativo. Lo oculto y lo inexplicable se manifiestan en muchas capas de sentido, en la multiplicidad de interpretaciones.

Byung-Chul Han cita a Agustín para aludir a la fascinación del misterio:

Dios utilizó metáforas y oscureció la Sagrada Escritura intencionalmente, para engendrar más placer: “De ahí que estas cosas estén cubiertas con una especie de envoltura figurativa, para que mantengan activo al entendimiento del hombre que investiga en actitud piadosa, y no parezcan carentes de valor al ofrecerse sin velos (*nuda*) y abiertamente (*promta*). Y así, lo que en otros lugares se dice abierta y manifiestamente, de modo que sea fácil recibirlo dentro de nosotros, es renovado en cierta manera en nuestro entendimiento y, renovado de esa manera, tiene un sabor dulce cuando lo sacamos a la luz desde lo oculto... (...) La negatividad de la reconditez transforma la hermenéutica en una erótica. Descubrir y descifrar se realizan como un desvelamiento agradable. En cambio, la información es desnuda. (En Byung Han, 2013:42)

Las revoluciones técnicas que constituyen las prácticas fotográficas son tan interdependientes de la esfera social como los nuevos procesos tecnológicos de producción de la imagen. En los videos percibimos las advertencias y la mirada crítica sobre la asimilación

cultural de imaginarios mediáticos (Acosta P.A.) así como la fotografía digital de fines de los años 90 visibilizó y acrecentó el sentido de manipulación de la imagen.

La nostalgia como concepto inherente a los principios de la fotografía analógica, choca con el estado de hibridación y diseminación de lo digital que manifiesta la hipertextualidad de los videos de Miriam. *Lo existente* como proclamaba mi texto de la muestra *Visibles Invisibles* se opone a lo digital que “simula el mundo, lo imita, pero no está ligado a él porque, dado que uno puede encontrar rastros de la realidad biológica en una pieza artística analógica (fotografías, pinturas, libros, etc), el origen de la representación digital descansa en la irrealdad del lenguaje binario. A través de este, el contexto real del mundo pierde sus dimensiones biológicas y se convierte en meras estructuras de información (...)” (En Alcalá Mellado, José Ramón, 2005)

Pero se recupera, porque como agrega Dyens: “En el arte digital, como en todas las artes, oímos, vemos y percibimos las fueros de la melancolía y de la desesperación, algunas veces placenteras y erotizadas, que impregnan todos los comportamientos humanos...” (ibid: 170) Disintiendo en la primera aseveración de Dyens pero concordando con la segunda, encuentro que no todo lo digital pierde su capacidad de generar emociones. Las obras anteriormente mencionadas tocan la fibra emocional que apela a la eterna imposibilidad de comunicación entre los seres humanos como como a la latencia de la nostalgia por el mero hecho de vivir, así como a la constante y fluída edición de la propia identidad y nuestro espejo. Desde ese lugar, la soledad ontológica del humano y su conciencia sobre la propia muerte, resuenan en estos trabajos. Termine este ensayo con las palabras que nos reciben al entrar al Tumblr de Sky, Mio o Miriam Carranza:

I can sense the shifting gap of your interpretation . Then you show me how I am, what i should be. I am acting in your reflection, I narrate myself to me. An attempt to play myself as a round carácter. The less reflection I conceive, the less I am there. Your understanding and mistaking makes up my coloring. I am the outline. The image, the sign of the story you read out of me.

Notas

1. Szankay, Lena 2007, Texto del desplegable de la muestra *Visibles Invisibles*, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, Argentina.
2. <https://es.wikipedia.org/wiki/IMVU>

Videos de referencia de la artista

<http://miriamjcaranza.tumblr.com/>

Lista de Referencias Bibliográficas

- Acosta, P. & Casasbuenas M.J (2016) *Tarjetas de memoria /Memory Card. Ensayos sobre fotografía contemporánea*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano /Editorial Grancolombiano.
- Byung-Chul Han (2012), *La sociedad del cansancio*, Editorial Herder. Barcelona
- Byung-Chul Han (2013), *La sociedad de la transparencia*, Herder Editorial
- Dyens, O (2005), *La realidad híbrida. Híbrida, Hybrid. Living in Paradox*. Ars Electrónica:Ed. Linz,
- E.H.Gombrich (1987) *La Imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma.
- Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas, Fotografía y verdad*. Gustavo Gilli, Barcelona
- Schnaith, Nelly. (2011) *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*, Madrid, La Oficina Ediciones, serie Bauhaus
-

Abstract: This essay questions different concepts from artist's works from two generations performed by photography and video and analyzes the intrinsic characteristics of the different creation processes related to the expanded uses of the image and the persistence of the structures that have originated the patterns of our image's culture.

Keywords: Photography - video - technological culture - liquid societies - melancholia

Resumo: Este ensaio questionou a abordagem de conceitos abstratos, de obras de artistas de duas gerações realizadas na fotografia do filme e vídeo, analisando as características intrínsecas dos processos de criação diferentes relativas às utilizações expandidas da imagem e sobre a persistência de estruturas subjacentes causando padrões de nossa cultura na imagem.

Palavras chave: Abstrato – imagem expandida - estruturas.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
