

SEBASTIÁN MEJÍA SANTOS

PROYECTO DE GRADO

LA MÁQUINA ESPEJO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES.

2004.

INDICE DE CONTENIDOS

Los tres espejos: Paralelo entre la cámara, el televisor y el secuenciador de sonido	-9-
La máquina espejo	-17-
Lo de adentro afuera	-24-
La máquina espejo como campo de juego	-26-
La imagen fragmentada y la imagen unificada de Eco	-30-
Las Experiencias	-34-
Bibliografía	-36-
Anexos	
Entrevista a Silvia Mejía.	
Recursos Bibliográficos.	

“¿Para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estas viendo en el reflejo de tu imagen (ista reprecusse, cuam cernis, imaginis umbra est) Nada tiene de propio (nil habert itsa sui); contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.”

Iovinno María, *Volverse aire*. UCTV/ Colcultura. Cali, 1995.

NOTA INTRODUCTORIA

He decidido llamar “interacción intra-personal” al estadio en el que el sujeto es, al mismo tiempo centro y periferia, proyección y reflejo, impresión y expresión, unidad y fragmento.

El sujeto como centro sensorial susceptible a una serie de estímulos desde su condición de ser humano hasta su condición de ser social; con una envoltura capacitada, tanto para percibir impresiones externas, como para enviar mensajes desde y hacia los distintos entornos, haciendo uso de su facultad comunicativa¹.

La imagen concebida como un ente dinámico e intermitente, cuya configuración, en un momento dado se encuentra dictaminada por una multiplicidad de proyecciones y reflejos².

¹ “Salvo en casos accidentales, las afecciones de la piel mantienen relación estrecha con los stress de la existencia, con las crecidas emocionales y, lo que es más interesante para mi propósito, con las fallas narcisísticas y las insuficiencias de estructuración del Yo.” (Anzieu, Didier. El Yo-Piel. Biblioteca Nueva. Madrid, 1994. Pág. 44).

“El cerebro y la piel son seres de superficie, ya que la superficie interna (en relación con el cuerpo tomado en su conjunto) o córtex está en relación con el mundo exterior por medio de una superficie externa o epidermis y cada una de esas dos cortezas se compone por lo menos de dos capas, una protectora, que es la más exterior, y la otra debajo de la anterior o en sus orificios, susceptible de recoger información y de filtrar los intercambios.” (Ibíd. Pág. 21)

² “Este nivel corresponde a lo que Jean Laplanche, el metacrítico de Freud y Lacan, ha llamado “una identificación que es al mismo tiempo, extremadamente prematura y probablemente también extremadamente estructural...una identificación con una forma concebida como un límite, un saco: un saco de piel.”

Es este tipo de pensamiento el que sostiene la creencia de que la performance otorga una experiencia directa, como si al omitir formas tan obvias de mediación como la pintura, la escultura o los libretos teatrales, el proceso de mediación en si mismo es erradicado y la mera experiencia puede ser forjada a través del conocimiento de una posesión compartida –ese saco carnosos de mismidad. En todo caso, justo un poco más allá de ésta “extremadamente temprana” etapa de desarrollo psíquico y, similarmente, luego de esta percepción primigenia de muestras de iniciación pro-activa; la identificación no es tan

El “sujeto” es puesto a prueba; la solidez de su individualidad –tan reclamada en un mundo cada vez más impersonal- resulta ser un acto teatral, una utopía³.

Tanto del sujeto hacia afuera, como de los demás hacia él, se van redactando

poéticamente simple. El siguiente nivel de desarrollo de la identificación, de alguna manera relacionado con el “esbozado” ocurre en lo que Lacan llama “la etapa del espejo” en la cual, el niño descubre su primera imagen del yo. A diferencia de un esbozo, la imagen reflejada parece terminada y completa. Sin embargo, la imagen en busca de una identidad se encuentra todavía fragmentada: “la misma imagen que crea al niño, divide su identidad en dos. “De este modo, nuestra percepción del cuerpo humano –el nuestro y el de otros- son mediadas desde una edad temprana.

Lacan define la etapa del espejo como “un drama en el que la confianza interior pasa de la insuficiencia a la anticipación –y la cual construye para el sujeto, atrapado en el engaño de la identificación especial, la sucesión de fantasías que se extiende de una imagen de un cuerpo fragmentado a una forma de su totalidad, a la cual debo dar el nombre de ortopédica – y finalmente el convencimiento de la existencia de una armadura producto de una identidad alienante, la cual marcará con sus rígidas estructuras el desarrollo completo del sujeto. Yo sugiero que la interpolación del video y la performance en los comienzos de los 70s deja elucidar la fragmentación experimentada durante la etapa del espejo de desarrollo psíquico – una fragmentación que, cuando se mira en perspectiva está en función de derrocar al mito “ortopédico” que los procesos identificatorios totalizan significados de o para el sujeto.”

“This level corresponds to what Jean Laplanche, Freud’s and Lacan’s metacritic, has called “an identification that is both extremely early and probably also extremely sketchy...an identification with a form conceived of as a limit, or a sack: a sack of skin.”

It is this sort of thought that sustains the belief that performance provides direct experience, as if by taking away such obvious forms of mediation as painting, sculpture, or theater scripts, the process of mediation itself is eradicated and pure experience can be forged by the knowledge of a shared possession – that fleshy sack of selfhood. However, just beyond this “extremely early” stage of psychological development and, similarly, this fundamental perception of performance pieces, identification is not so poetically simple. The next developmental level of identification, somewhat related to the “sketchy” one occurs in what Lacan calls the “mirror stage” in which a child first discovers an image of the self. Unlike a sketch, reflected image seems finished and whole. But the identity-yielding image is, in actuality split: “the very image which places the child divides its identity into two. “Thus, our perceptions of the human body - our own and others – are mediated from an early age.

Lacan defined the mirror stage as “a drama whose internal trust is precipitated from insufficiency to anticipation - and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic – and lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structures the subject’s entire development. I suggest that the interpolation of video into performance in the early 1970s elucidates the fragmentation experienced during the mirror stage of physical development –a fragmentation that, when focused upon, functions to betray the “orthopaedic” myth that identificatory processes totalize meanings of, or for, the subject.” (O. Dell, Kathy. “Performance, Video and Trouble in the Home.” (Ibíd. Pág. 136.)

³ “Yo sugiero que la elección de Acconci de no identificar, constituye una falla deliberada de recrear un sentido de totalidad, una elección que implícitamente declaró la imposibilidad de ese tipo de representación. En la progresión de saco de carne a la imagen exteriorizada, a un “Yo”, el concepto del cuerpo como unificado intrínsecamente con entidades fuera o dentro de sí mismo, se revela como justo eso – un concepto, realizable únicamente a través de la ilusión del mito.”

“I suggest that Acconci’s choice not to identify constituted a deliberately missed chance to recreate a sense of wholeness, a choice that implicitly stated the impossibility of such a recreation. In the progression from sack of skin, to exteriorized image, to an “I”, the concept of the body as unified naturally with entities outside itself or, for that matter, within itself or, within itself is revealed as just that – a concept, realizable only through illusion of myth.”

(O. Dell, Kathy. “Performance, Video and Trouble in the Home”. Ibíd. Pág. 136.)

una serie de guiones acordes con el acto a ser puesto en escena según las circunstancias lo reclamen.

Desde un miembro de una familia, hasta un ciudadano con una identidad en cifras (cédula de ciudadanía), el sujeto es todo, menos estable. Es muy difícil encontrar un sujeto con una personalidad arraigada y definida en términos de identidad. Comparable a un electrón atómico, el sujeto en términos del “Yo”, con una personalidad arraigada y definida es prácticamente imposible de encontrar. Esto dado que, así como pasa con los electrones, nosotros como seres sociales nos encontramos cargados de energía. Es imposible que un individuo establezca comunicación con otro, mediante la vía de la comunicación, sin que se suceda un desplazamiento de individualidades, de personalidades. La causa de ésto es que al acercarnos al otro, como sujetos, nos hacemos acreedores al descubrimiento de nuevos matices de nuestra individualidad⁴.

⁴ “A través del uso de espejos, monitores y cámaras en su trabajo, Dam Graham no solamente demostró la disparidad entre presentación, representación y los procesos de fragmentación que comparten, como vimos a Acconci hacerlo en *Reclamo*. También aumento el volumen de disparidad y fragmentación. En *Espejos enfrentados y Monitores de Video con Delay* (1974), dos monitores fueron dispuestos a unos pocos pies de distancia y de frente a espejos que se encontraban en muros a cuarenta pies de distancia. Encima de los monitores, dirigidas en la misma dirección que los monitores, se encontraban dos cámaras de video, cada una de las cuáles se encontraba conectada con el monitor al lado opuesto del cuarto y sincronizadas con un delay de cinco segundos. Los visitantes al espacio encontraron una variedad de escenarios disponibles: una vista, en el monitor de lo que había pasado cinco segundos, reflejado en el espejo al otro lado del cuarto; una vista, en el espejo más cercano a ellos, de ellos mismos y de el monitor de video a su lado. Una vista lejana, en el espejo opuesto de lo que había ocurrido cinco segundos antes en su propio lado del cuarto, pero apareciendo ahora en el monitor opuesto. La instalación, y las performances auto – guiadas que la instalación animaba a llevar a cabo, proveían una sucesión de puntos de vista disyuntivos a partir del espejo, el monitor y la cámara.

El volumen de esta disyuntiva fue resaltado, a través del contraste, por el plano de la instalación. Esto es, al entrar al arreglo precisamente simétrico, con dos secciones estructuralmente reflejándose la una a la otra, el visitante podría haber sido inducido a pensar que la presentación se trataba de similitud de vistas, mientras que al interactuar a través de la instalación, el visitante rápidamente aprende que el “efecto espejo”, reproduce diferencias. Esta conclusión es comparable con la alcanzada en la etapa del espejo psíquico – la conclusión que cualquier identificación aparentemente idéntica es, como dice Lacan, una ficción, o, como Graham ha mostrado a través del *time delay*, una imagen bajo la influencia ilusoria de la memoria.

Constantemente se construye la plataforma necesaria para que el sujeto, con la multiplicidad de transmutaciones que pueda tomar su imagen, oscilante entre una fragmentación impredecible y una unidad aparente; se despliegue a sus anchas o se revierta hacia el extremo último de la introversión.

Los medios electrónicos humanizados⁵ se presentan como la herramienta más adecuada para vivenciar el espectro de variaciones que tiene que experimentar

Graham ha establecido que “solo se comprende el futuro a través de las memorias del pasado...de alguna manera...que se construye en tiempo presente. “Sin embargo, este acto de construcción - no importa cuán fuerte sea la acción sugerida por el verbo “construir”, ni qué tan auto-concientemente fueron “construidas” las instalaciones de video y presentaciones de Graham – no ayuda a estabilizar la identificación ni para el sujeto observado ni para el observante. En cambio, la superposición del pasado, presente y futuro en el trabajo de Graham significa la misma partición que ocurre en el espejo de Lacan, una partición atestiguada tanto por el sujeto posicionado ahí como por el testigo que se ubica a un lado.”

“By using mirrors, video monitors, and cameras in his work, Dan Graham not only demonstrated the disparity between presentation and representation and the fragmentation processes they share, as we saw Acconci do in *Claim*, but expanded the volume of disparity and fragmentation. In *Opposition mirrors and Video Monitors in Time Delay* (1974), two monitors were placed a few feet in front of, and facing, mirrors which were positioned on walls forty feet apart. Mounted on top of the monitors and pointed in the same direction of the monitors were two video cameras, each of which was paired with the monitor on the other side of the room, set on a five second time delay. Visitors to the space found a variety of scenarios available: a view, on the monitor of what had happened five seconds earlier, as reflected in the mirror on the other side of the room; a view, in the mirror nearest them, of themselves and the nearby video monitor, a faraway view, in the opposite mirror of what had occurred five seconds earlier on their own side of the room appearing now on the opposite monitor. The installation, and the self guided performances it encouraged, provided an array of disjunctive points of view made available by mirror, monitor and camera.”

The volume of this disjunctiveness was enhanced, by way of contrast, by the layout of the installation. That is, upon entering the precisely symmetrical arrangement, with two sections structurally mirroring each other, the visitor might have been led to think that the show was about sameness of views: whereas, by performing within the installation, the visitor quickly learned that mirroring proliferates difference. This conclusion is comparable to that reached in the psychological mirror stage – the conclusion that any seemingly identical identification, is, as Lacan says, a fiction, or, as Graham has shown via time delay, an image under the illusion – making influence of memory.

Graham has stated that “you only get the future by your memories of the past...in a certain kind of way...which you’re constructing in present time. However, this act of construction – no matter how strong an action is suggested by the verb “construct”, nor how self –consciously “constructed” Graham’s video installations and performances were – does not help stabilize identification for either the viewer subject or subject viewed. Rather, the imbrication of past, present and future in Graham’s work signifies the very split occurring at Lacan’s mirror, a split witnessed by both the subject positioned there and the witness who stands off to the side.”

(Ibid. Pág. 139).

⁵ “El primer ejemplar de *Radical Software*, una revista de video publicada por Raindance a comienzos de los 70s, sugería, “Nuestra especie no va a sobrevivir ni a través del rechazo total., ni de la adopción incondicional de la tecnología – sino a través de su humanización; dejando que la gente tenga acceso a las herramientas informáticas necesarias para darle forma y retomar el control sobre sus vidas”.”

“The first issue of *Radical Software*, a video magazine published by Raindance in the early 1970s, suggested, “Our species will survive neither by totally rejecting nor unconditionally embracing

el individuo al asumir roles en un circuito social supremamente complejo y exigente en términos comunicativos.

Debo aquí hacer hincapié en el hecho de que el concepto de imagen que voy a manejar en el transcurso del texto es el de la imagen mediatizada; la del hombre del siglo XXI, de una manera u otra permeado por la tecnología medial. No solo el que tenga acceso directo a tecnología de producción de imagen mediatizada (cámaras de video, de fotografía, grabadoras de audio, entre otros). También me quiero referir al receptor; todo aquel que tiene acceso a contemplar una imagen de televisión o escuchar una emisora de radio. Quien haya sido protagonista o testigo de la transposición del ser humano; desde el anonimato en términos de imagen, del mundo sin medios masivos de comunicación, a la in- corporeidad nuevamente anónima del tamiz electrónico o la voz hecha ondas de radio⁶.

technology – but by humanizing it; by allowing people access to the information tools they need to shape and reassert control over their lifes”. (Sturken, Marita. “Great Expectations and the Making of a History”. Ibid. Pág.110).

“Nam June Paik, de quien fue profesó “ridiculizar a la tecnología”, no era el único que pensaba que el papel de los artistas en el medio de la tecnología era el de crear un nuevo tipo de tecnología a través de la humanización de su uso”

“Nam June Paik, who has professed to “make technology ridiculous”, was not alone in thinking that the role of artists in a technological medium was to create a new kind of technology by humanizing use.” (Ibíd).

⁶ “La televisión es un entrenamiento para cuando los seres humanos no necesiten más tener cuerpos. De la misma manera en que un proyector proyecta películas en una pantalla, la televisión proyecta imágenes dentro del observador; el observador hace el papel de pantalla. Con la televisión, una persona finalmente es facultada para convertirse en un “modelo de persona”-aunque el modelo en que la persona se convierte es un modelo del no yo. La persona juega el papel de “pantalla”, una simulación del yo. La televisión confirma el diagnóstico de que las fronteras entre lo de adentro y lo de afuera se encuentran difuminadas: el diagnóstico de que el yo es un concepto desactualizado”.

“Looked at from the viewpoint of art furniture is analogous to sculpture. Just as furniture fits into a room and takes up floor space inside a house, sculpture fits into and takes up space in an art exhibition area.

He creado un dispositivo que ha servido de laboratorio para este estudio, ya que en el se logra una confrontación del sujeto con los medios que cumplen el papel de espejos en la experiencia.

Los tres espejos

Paralelo entre la cámara, el televisor y el secuenciador de sonido

El primer espejo es la cámara de video, jugando el papel de testigo espectral del sujeto que entra al *dispositivo*. La cámara es puesta en las manos de quien entra en el dispositivo con el fin de que el testimonio resultante de la visión del “ojo mecánico” -además de constituir una presencia neutra por su condición de máquina no racional ni humanamente sensible- muestre al sujeto dentro del *dispositivo* un relato totalmente objetivo de lo que él, como individuo quiso que pasara con su imagen ahí dentro.

El televisor viene a ser el segundo espejo. Este a diferencia de la cámara se encuentra aun más abstraído de la emisión de un juicio parcializado respecto de lo ocurrido con la imagen del sujeto dentro del *dispositivo*. Digo esto ya que, como no ocurre con la cámara, el televisor es intrínsecamente considerado como parte del mobiliario y como tal, debe ser ubicado en un

Take this “thing”: it isn’t as big as a room, so it’s only furniture: it isn’t as big as architecture so it’s only sculpture: In its early days, the TV set took, inside the house, the position of specialized furniture: the position of sculpture. It was like other furniture but there were differences: it couldn’t be sat in, like a chair, it couldn’t be sat at, like a table; part of the console could, as by product, function like a cabinet, for storage, but not the TV part itself. Compared to other furniture, the television set couldn’t be used, it could only be looked at; it had the uselessness that one associates with art.” (Ibíd. Pág. 128).

espacio especialmente escogido para él. En otras palabras, el receptor de televisión que yo utilizo carece de movilidad; está ahí simplemente para –en un sentido literal- someter su capacidad medial y espectral al capricho del sujeto dentro del dispositivo. Además el televisor se encuentra en “desventaja visual” si se tiene en cuenta la movilidad de la que si está dotada la cámara –en un sentido figurado- y por lo tanto a su posibilidad de buscar imagen desde distintos ángulos y enfoques que luego, por medio del circuito cerrado, aparecen en el televisor⁷.

⁷ “A través del uso de espejos, monitores y cámaras en su trabajo, Dan Graham no solamente demostró la disparidad entre presentación, representación y los procesos de fragmentación que comparten, como vimos a Acconci hacerlo en *Reclamo*. También aumento el volumen de disparidad y fragmentación. En *Espejos enfrentados y Monitores de Video con Delay* (1974), dos monitores fueron dispuestos a unos pocos pies de distancia y de frente a espejos que se encontraban en muros a cuarenta pies de distancia. Encima de los monitores, dirigidas en la misma dirección que los monitores, se encontraban dos cámaras de video, cada una de las cuáles se encontraba con el monitor al lado opuesto del cuarto y sincronizadas con un delay de cinco segundos. Los visitantes al espacio encontraron una variedad de escenarios disponibles: una vista, en el monitor de lo que había pasado cinco segundos, reflejado en el espejo al otro lado del cuarto; una vista, en el espejo más cercano a ellos, de ellos mismos y de el monitor de video a su lado. Una vista lejana, en el espejo opuesto de lo que había ocurrido cinco segundos antes en su propio lado del cuarto, pero apareciendo ahora en el monitor opuesto. La instalación, y las performances auto – guiadas que la instalación animaba a llevar a cabo, proveían una sucesión de puntos de vista disyuntivos a partir de el espejo, el monitor y la cámara.

El volumen de esta disyuntiva fue resaltado, a través del contraste, por el plano de la instalación. Esto es, al entrar al arreglo precisamente simétrico, con dos secciones estructuralmente reflejándose la una a la otra, el visitante podría haber sido inducido a pensar que la presentación se trataba de similitud de vistas, mientras que al interactuar a través de la instalación, el visitante rápidamente aprende que el “efecto espejo”, reproduce diferencias. Esta conclusión es comparable con la alcanzada en la etapa del espejo psíquico – la conclusión que cualquier identificación aparentemente idéntica es, como dice Lacan, una ficción, o, como Graham ha mostrado a través del *time delay*, una imagen bajo la influencia ilusoria de la memoria.

Graham ha establecido que “solo se comprende el futuro a través de las memorias del pasado...de alguna manera...que se construye en tiempo presente. “Sin embargo, este acto de construcción - no importa cuán fuerte sea la acción sugerida por el verbo “construir”, ni qué tan auto-concientemente fueron “construidas” las instalaciones de video y presentaciones de Graham – no ayuda a estabilizar la identificación ni para el sujeto observado ni para el observante. En cambio, la superposición del pasado, presente y futuro en el trabajo de Graham significa la misma partición que ocurre en el espejo de Lacan, una partición atestiguada tanto por el sujeto posicionado ahí como por el testigo que se ubica a un lado.”

“By using mirrors, video monitors, and cameras in his work, Dan Graham not only demonstrated the disparity between presentation and representation and the fragmentation processes they share, as we saw Acconci do in *Claim*, but expanded the volume of disparity and fragmentation. In *Opposition mirrors and Video Monitors in Time Delay* (1974), two monitors where placed a few feet in front of, and facing, mirrors which where positioned on walls forty feet apart. Mounted on top of the monitors and pointed in the same direction of the monitors where two video cameras, each of which was paired with the monitor on the other side of the room, set on a five second time delay. Visitors to the space found a variety of scenarios available: a view, on the monitor of what had happened five seconds earlier, as reflected in the mirror on the other side of the room; a view, in the mirror nearest them, of themselves and

Aunque la posibilidad de espejo testimonial móvil, puede parecer una ventaja contundente de la cámara de video por encima del receptor de televisión tipo mueble, éste posee otra característica que lo presenta como otro tipo de espejo también con mucho poder. Hablo de la connotación socio-cultural de lo que ha sido transmitido por televisión desde el día en que el aparato fuera inventado.

Al comienzo con la transmisión de sucesos históricos que quedarían perpetuados en la memoria popular (el asesinato de Kennedy, el primer hombre en la luna, la segunda guerra mundial)⁸ y luego el lugar que le sería reservado en los millones de hogares alrededor del mundo. De un momento a otro (principios de los 60) la televisión se convierte en una especie de emisario con facultades de semi-dios profético y educativo de generaciones y generaciones de televidentes. Es un peso cultural, que no se puede dejar de lado a la hora de utilizar un receptor de televisión para algún otro propósito que no sea el de integrante del mobiliario doméstico. Se ganó un lugar en la

the nearby video monitor, a faraway view, in the opposite mirror of what had occurred five seconds earlier on their own side of the room appearing now on the opposite monitor. The installation, and the self guided performances it encouraged, provided an array of disjunctive points of view made available by mirror, monitor and camera.”

The volume of this disjunctiveness was enhanced, by way of contrast, by the layout of the installation. That is, upon entering the precisely symmetrical arrangement, with two sections structurally mirroring each other, the visitor might have been led to think that the show was about sameness of views: whereas, by performing within the installation, the visitor quickly learned that mirroring proliferates difference. This conclusion is comparable to that reached in the psychical mirror stage – the conclusion that any seemingly identical identification, is, as Lacan says, a fiction, or, as Graham Has shown via time delay, an image under the illusion – making influence of memory.

Graham has stated that “you only get the future by your memories of the past...in a certain kind of way...which you’re constructing in present time. However, this act of construction – no matter how strong an action is suggested by the verb “construct”, nor how self –consciously “constructed” Graham’s video installations and performances were – does not help stabilize identification for either the viewer subject or subject viewed. Rather, the imbrication of past, present and future in Graham’s work signifies the very split occurring at Lacan’s mirror , a split witnessed by both the subject positioned there and the witness who stands off to the side.”

(Ibid. Pág. 139).

⁸ ”. (Illuminating Video. Farrar, Straus and Giroux, New Jersey 1990).

familia, la madre de todas las instituciones y esto le otorga mucho más poder que el que pueda tener un espejo inmóvil.

Por su parte, la cámara de video no está exenta de connotaciones sociales. Desde su aparición (en versión portátil) a comienzos de los 60s, la cámara de video, aunque a un ritmo mucho más lento, comenzó a incorporarse en distintos contextos sociales. Aunque en un principio, los costos, hacían de la cámara un lujo de pocos; fueron estos pocos los que poco a poco descubrieron su potencial como herramienta dinamizadora de cambios al interior de grupos culturales. Ejemplos claros de esto son la aparición de movimientos como el Raindance de Michael Shamberg y Paul Ryan⁹, la idea del *Guerrilla Television* o el *Community Video*¹⁰. Sin embargo si se hace una revisión en los anales de la historia, se tiene que lo que se dice del poder de la cámara como artefacto independiente, no es mayor cosa; casi siempre se habla de los alcances del registro logrado por las cámaras portátiles y por ende de su importancia como proveedoras de, aun más poder, para la televisión¹¹.

⁹ “Michael Shamberg quien tomó el término de la fraseología de su colega de Raindance, Paul Ryan, definió *guerrilla television* como “las aplicaciones de las técnicas de la guerrilla en el terreno del proceso. *Guerrilla Television* la televisión del pueblo. Trabaja con la gente, no por encima de ellos. En el sentido literal del término, no se trata de otra cosa que Televisión hágalo-usted-mismo. Sin embargo el contexto en el que se sitúa el término es que para sobrevivir en un ambiente informático se requieren herramientas informáticas.”

“Michael Shamberg who coined the term from the phraseology of fellow Raindance member Paul Ryan, defined guerrilla television as “the applications of guerrilla techniques in the realm of process. *Guerrilla Television* is grassroots television. It works with people, not from above them. On a simple level, this is no more than do-it-yourself TV. But the context for that notion is that survival in an information environment demands information tools.”
(Sturken, Marita. “Great Expectations and the Making of a History”. Ibid. Pág. 108).

¹⁰ (Illuminating Video. Farrar, Straus and Giroux, New Jersey 1990).

¹¹“Aunque como herramienta de expresión el video parecería tener muchos factores distanciantes, entendido como el actual receptor de televisión, frecuentemente se hace alusión al tamaño de la pantalla y la inmediatez de la imagen como proveedores de una intimidad que no proporciona la pintura o la indumentaria cinematográfica. La tendencia del artista de poner una cámara a funcionar, actuar al frente suyo y utilizar el monitor como un espejo, lleva a la crítica de arte, Rosalind Krauss a calificar el video

Puede ser también que la cámara y el televisor se encuentren fuertemente ligados entre sí; sin embargo yo he dedicado mi investigación experimental a poner a prueba el poder de la cámara de video como ente aparte. Aunque en el funcionamiento de mi *dispositivo* la cámara se encuentra ligada al televisor en circuito cerrado –y sin demeritar los efectos de dicho circuito- me interesa igualmente lo que pasa cuando el “espejo móvil” se pone en las manos del sujeto que entra al dispositivo. Esto lo dejo pendiente para mayor profundización en capítulos siguientes y le doy paso a un tema más pertinente para el entendimiento material y funcional del *dispositivo*, el tercer espejo.

La *interfaz de sonido* se conformada por un sampler<<secuenciador de sonido>>, un micrófono que va desde el interior del *dispositivo* que está en las manos del sujeto dentro de la cabina, un amplificador y cuatro parlantes <<utilizados para emitir sonido hacia el interior de la cabina>>

Aunque íntimamente ligada a los otros dos espejos, la interfaz de sonido, requiere de un tipo de argumentación un poco más especializado.

La manera más fácil de aproximarse a la comprensión del tercer espejo es mediante un inicial desglose a partir de las diferencias respecto a los otros dos espejos.

como inherentemente narcisista. Ella anotó, “La auto-encapsulación –el cuerpo de la psiquis como su propio contenedor está por doquier en el video arte.”

“While as a tool for expression video would seem to have many distancing factors, such as the actual television set, it is often pointed out that the size of the screen and the instant image provide an intimacy not shared by paintings or the cinematic apparatus. The tendency of the artist to set the camera up and perform in the space before it and to use the monitor as a mirror caused art critic Rosalind Krauss to label video as inherently narcissistic. She noted, “Self-encapsulation – the body of psyche as its own surrounding – is everywhere to be found in the corpus of video art.”(Sturken, Marita. “Great Expectations and the Making of a History”. *Ibíd.* Pág. 117)

En primer lugar, cuando se habla de *interfaz sonora* se sobreentiende que en su utilización –e incorporación dentro del dispositivo- no se puede hablar en términos de imagen visual. Es así como el tercer espejo pasa a ocupar el papel de poseedor de un espectro de tipo auditivo; lo que he llamado la imagen auditiva¹².

En este punto debe ser mencionada la diferencia más relevante entre la cámara, el televisor y *la interfaz sonora*; el paso de un espejo visual a un espejo sonoro; la voz del sujeto es ahora tomada en consideración como otro reflejo más de la individualidad de quien entra al *dispositivo*. Se tiene que, a través de la voz¹³ del sujeto utilizando un micrófono conectado al él, se crea una especie de “conversación especular”. Esto puede ser comparable con la teoría de *La Envoltura Sonora* expuesta por Didier Anzieu¹⁴ que habla de la transición del ser humano no hablante (el neonato) hacia el que, pasando por el terreno de lo lingüístico, termina por hacerse consciente de la existencia de una voz propia y de los distintos usos que de ella, puede hacer.

La interfaz sonora es la única conexión existente entre el que se encuentra dentro del *dispositivo* y el exterior, pudiéndose traducir esto en la confrontación final del “Yo” de Lacan con el mundo exterior, como elemento constitutivo de la imagen unificada.

¹²“Yo quería destacar la existencia, más precoz aún, de un espejo sonoro o de una piel audiofónica y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar y luego de simbolizar (1).” (Anzieu, Didier. *El Yo-Piel*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1994. Pág. 171)

¹³ Voz no solamente entendida como la facultad verbal o como la resonancia de nuestras cuerdas vocales, sino como cualquier tipo de sonido que el sujeto dentro del *dispositivo* decida emitir a través del micrófono.

¹⁴ (Anzieu, Didier. *El Yo-Piel*. Nueva Biblioteca: Madrid, 1998).

El sonido es el único vehículo que poseo, al estar operando el secuenciador, para influir de alguna manera en la experiencia del sujeto dentro del *dispositivo*. Así como, mediante la escogencia de los sonidos apropiados para el estado de ánimo del que se encuentra dentro del *dispositivo* puedo hacer del paso por ésta una experiencia que vaya en la dirección escogida por el sujeto respecto al desarrollo de la sesión, también puedo hacer que el sonido se convierta en una agresión contra el sujeto mencionado. Sin embargo, el ejercicio de ese tipo de poder no me interesa.

Una explicación más precisa al respecto se encuentra incluida en el capítulo siguiente.

Es por esto que he decidido incorporar otro recurso con el cual poderme comunicar con quien esté dentro del *dispositivo*. Es un aparato luminoso que consta de tres bombillos y tres interruptores de colores distintos –verde, azul y rojo.

La idea es que si no existe conformidad –por parte del sujeto dentro de la cabina- con los sonidos que están siendo emitidos por el secuenciador de sonido, la persona tenga la posibilidad de expresarlo.

Para facilitar la explicación, le atribuyo el nombre de *interfaz lumínica* al conjunto de elementos que conforman este último aparato contenido dentro del *dispositivo*. En todo caso, la *interfaz lumínica* no es tomada en cuenta como un ente independiente dentro del *dispositivo* Se trata, entonces, de una extensión del último espejo; de la *interfaz sonora*.

La forma en que funciona la *interfaz lumínica* se conecta con los tres colores de luz que la conforman: Los tres interruptores –dentro del *dispositivo*- accionan cada uno de los tres bombillos fuera del *dispositivo* y ubicados dentro de mi campo de visión.

La luz azul debe ser accionada por la persona dentro de la cabina, cuando el sonido que esta siendo devuelto desde el sampler hacia el interior del *dispositivo*, no es del gusto de quien está adentro. En otras palabras, si a la persona dentro del *dispositivo* no le gusta lo que está oyendo, ésta debe accionar el interruptor azul que a su vez hará que el bombillo azul (ubicado afuera de la cabina) presente dentro de mi campo de visión, se encienda. De este modo yo sabré cuando cambiar el sonido emitido.

Si la luz verde es accionada, esto quiere decir que la persona dentro de la cabina quiere pasar del silencio al sonido. Si, al principio –o en cualquier otro momento- de la sesión no se está haciendo uso de la *interfaz sonora*, a través del micrófono en las manos del sujeto dentro del *dispositivo* y el bombillo verde es accionado, esto querrá decir que la persona adentro desea que yo le envíe sonido por medio del secuenciador.

La luz roja es accionada –también por quien se encuentre dentro del *dispositivo*- esto querrá decir que el sujeto quiere silencio y toda emisión de sonido deberá ser interrumpida.

La máquina-espejo

“Máquina espejo en el sentido que cuando apareció el video con esa capacidad de retroalimentación inmediata nos dimos cuenta que es mucho más que un espejo...Usted puede observar actitudes en cámara lenta en el momento de la retroalimentación. Además usted se puede ver por detrás, de lado, desde ángulos que el espejo no le revela. Esa magia de la máquina espejo es lo que hace posible que sucedan tantas cosas al interior de las personas. Desde aceptarse y reconocerse; que soy así, mi cuerpo, como me expreso, hasta reconocer que yo no soy ese cuerpo, yo soy más que eso, va más allá de eso”.
(Silvia Mejía. Entrevista /Feb. 2003. Pp.5 y 6).

Me doy cuenta de que el arte se puede usar como una disculpa para quedarse contemplando. Yo, a través de la *máquina espejo* he tenido la fortuna de ver entrar sujetos a ella y desplegar una gran cantidad de facetas de lo que ellos son.

Yo lo llamo un zapping de individualidades: la subjetividad aparece como un ringlete multicolor expresado en todo lo que ocurre al tener una perspectiva de todos y cada uno de los que han pasado por la *máquina espejo*.

Creo que es la libertad de ser fragmentos lo que creo que le brinda la *máquina* a los que pasan por ella. Digo creo, porque también creo que, en ocasiones, es necesario hacerse a un lado para darle paso a la belleza. Y digo creo porque, precisamente ese poder de los tres espejos, permite que la gente que hace uso de ellos; experimente a su antojo, dándole vueltas al ringlete; porque el único

con la posibilidad de relatar su experiencia al interior de la *maquina espejo* es el que se encuentra dentro suyo en un momento determinado.

Finalmente, digo creo, porque yo prefiero taparme los ojos y comunicarme por medio de la imagen auditiva (interfaz sonora), que correr el riesgo de echar a perder el encuentro de un ser humano con su mismidad –en mi opinión el tipo de encuentro que requiere el máximo nivel de intimidad posible. Tengo el temor de que si sucumbo ante mi curiosidad y termino por querer ser testigo visual de lo que ocurre cuando alguien entra a la *máquina espejo*, el ringlete, simplemente pare de girar.

Mi contemplación a través de *la máquina espejo* no es de tipo visual sino más bien experimental¹⁵. Quedó satisfecho pensando que en la *máquina* ocurrieron muchas cosas grandiosas y que yo hice mi mejor esfuerzo para que así fuera y para percibirlas con los ojos cerrados. Apelando a mis otros sentidos; a mi oído al emitir sonidos hacia la *máquina*, a mi intuición al escoger que tipo de sonidos iba a emitir, a mi memoria al recordar los gestos de la gente y lo que me decían al salir. Pero, por encima de todo, a mi intuición, al entender –como ser humano, más que como artista- que lo que pasaba allá adentro no necesitaba de mi presencia.

¹⁵ “La cámara muda hará hablar al ambiente como los que practicaban la *memoria artificial* hacían hablar, a posteriori, a la habitación en la que vivían, al escenario del teatro donde representaban. Alfred Hitchcock, a partir de Dreyer y de muchos otros, utiliza un sistema de codificación bastante comparable, recordando que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, *como en su infancia, rellenando por si mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori* .” (Virilio, Paul. La maquina de vision. “Una amnesia topográfica.” Cátedra: Madrid 1998. Pp.12,13).

Todos los elementos –a excepción del secuenciador- en la máquina espejo están ahí para que el individuo que entra a la cabina tenga el poder de decidir que hacer con ellos. Si el control de *la máquina* estuviera en las manos de un tercero (respecto al sujeto dentro de la cabina), el objetivo de la fragmentación de la imagen sería bruscamente interrumpido. Yo me convertiría entonces en un “verdugo re-unificador” a través de mi intromisión como un tercero juzgante. Puede que suene insólitamente altruista pero lo no lo es. Yo me quedo con una parte muy valiosa; una agudeza sensorial basada en lo que “no” puedo percibir. Al repetir varias veces las sesiones con el dispositivo se ha desarrollado en mí una especie de sexto sentido que me indica de qué manera debo involucrarme –con los sonidos que emite el secuenciador- con la persona que se encuentra dentro de la *máquina*. Así, por ejemplo, si percibo que quien esta adentro quiere, o no quiere sonidos fuertes, cada vez logro anticipar más este y otros tipos de situaciones.

Esa, para mí, es la diferencia entre morbo y contemplación: no atravesársele al paso a las cosas, sino dejar que vengan a uno cuando quieran y en la forma que quieran de acuerdo a su fluir natural.

El dispositivo.

La parte material de mi proyecto de grado se encuentra conformada por una cabina de 270 cm de alto por 200 de ancho y 250 de fondo. Esta cabina fue construida en un material sintético impermeable que filtra considerablemente el paso de la luz. La estructura de la cabina está hecha en tubería PVC para plomería.

Dentro de la cabina se encuentran ubicadas una mesa y una silla. Sobre la mesa está un televisor y una cámara de video conectados en circuito cerrado con cables RCA. La silla está allí para que la persona que entre en la cabina se pueda sentar de frente al televisor y que la cámara quede al alcance de sus manos.

También se cuenta con un micrófono que está conectado a una de las entradas de un secuenciador de sonido (sampler). Este a su vez está conectado a un amplificador que emite el sonido, a través de unos parlantes dispuestos dentro de la cabina.

La cabina es aislante visualmente para la persona que se encuentra dentro de ella y la única comunicación que se tiene con el exterior es de tipo auditivo.

Esto ocurre ya sea cuando el que se encuentra dentro de la cabina emite sonidos a través del micrófono, los cuales pasan al sampler y se devuelven nuevamente a la cabina o cuando, sin que se utilice el micrófono, el sampler es accionado con el fin de enviar sonidos al interior de la cabina.

La Retroalimentación.

Silvia Mejía quien ha utilizado el video como “dinamizador de procesos grupales e individuales”¹⁶ hace especial énfasis en el concepto de “proceso”. Desde el momento en que consigue a la gente para trabajar en sus talleres hasta que se reúne a discutir con ellos acerca de los resultados del taller. Aunque Silvia Mejía dice no estar interesada en un producto final al realizar los talleres de video transformación, ella utiliza el material grabado por los

¹⁶ Silvia Mejía es cineasta profesional, quien reside en Estados Unidos y ha estado trabajando con el video con un enfoque social; insertándolo en diversos grupos con miras a encontrar potencialidades en la gente a través de talleres de grabación, charlas y edición. A ésta modalidad ella le atribuye el nombre de video transformación pues se trata básicamente de crear conciencia individual y social en las personas para potenciar sus capacidades.

participantes como herramienta de retroalimentación a corto plazo. Es así como luego de haber recolectado cierta cantidad de material fílmico, ella hace que los participantes de los talleres se sienten a mirar en un televisor lo que ellos mismos han grabado en el transcurso del taller. Es por esto que cuando ella habla del video y su capacidad de retroalimentación inmediata se debe tener en cuenta que dentro de su trabajo con la video transformación, el registro juega un papel primordial.

Al ver lo registrado por la cámara, los participantes de sus talleres tienen la posibilidad de observarse y enfrentarse con ellos mismos. A este enfrentamiento es a lo que Silvia atribuye el nombre de máquina espejo, la cual tiene el poder de causar una serie de efectos en las personas. A grandes rasgos, los elementos logísticos de los talleres de Silvia son: un sitio iluminado y silencioso, dos cámaras o más, uno o más televisores y una o más video grabadoras. Ella escoge un grupo para trabajar, que puede ser, desde prostitutas o indigentes, hasta estudiantes universitarios o profesionales exitosos en distintas disciplinas. Luego propone unas actividades para ser desarrolladas durante un lapso de tiempo determinado; entre tres días y seis meses aproximadamente.

En una primera etapa Silvia Mejía introduce a los participantes de sus talleres en el tema de la televisión; un poco de historia y teoría sociológica al respecto. Luego habla de su trabajo y el por qué de su interés por trabajar con ellos. Se refiere también al uso de la cámara y cómo ésta posee un poder testimonial. Este punto lo lleva a la práctica, instruyendo a los participantes del taller en el funcionamiento mecánico, electrónico y óptico de la cámara. Cuando ya los

talleristas saben utilizar adecuadamente el aparato, se procede a realizar las actividades, cuyo enfoque es la confrontación con la imagen de cada tallerista consigo mismo y a partir de ésta con su entorno social. Silvia Mejía trabaja con grupos que comparten algo en común; ya sea que trabajen, estudien o vivan juntos. En algunas ocasiones ella reúne dos o más grupos distintos, queriendo con esto abrir la percepción social de cada uno de los talleristas; que vean que existe gente o muy distinta o muy similar a ellos que se mueve dentro de un círculo social distinto al suyo.

Silvia Mejía cuenta que la utilización del video dentro de su trabajo es una especie de “empoderador” de personas. Ella parte de la hipótesis de que cada persona es un universo y que a través del video es posible develar éste universo con propósitos benéficos. El proceso reiterativo de grabarse, mirarse y hablar, lleva a los participantes de sus talleres a familiarizarse con el medio, hasta el punto de enfrentar sus temores y descubrir una serie de potenciales ocultos dentro suyo. A este descubrimiento es a lo que Silvia Mejía atribuye el nombre de video transformación.

Entiendo que la parte de máquina que tiene el trabajo de Silvia se encuentra primordialmente en la capacidad mecánica que tiene la cámara de registrar. El efecto de espejo se encentra en la posibilidad de volver la mirada sobre lo registrado por la máquina. En otras palabras, con el fin de lograr que el dispositivo máquina espejo de Silvia cumpla su propósito, ella apela al poder del registro como espejo y al de la cámara como máquina. Este proceso toma

lugar durante un período determinado de tiempo demarcado por el momento en que se enciende la cámara para empezar a registrar y el momento en que ella junto con los participantes de sus talleres discuten grupal e individualmente lo que ha sido grabado por la cámara y observado en el televisor.

Lo de adentro afuera

“Cuando el Yo-piel se desarrolla fundamentalmente sobre la vertiente narcisística, la protofantasía de una piel común se transforma en la fantasía secundaria de una piel reforzada e invulnerable (caracterizada por la doble pared pegada, cf. Pp. 142-143). Cuando el Yo-piel se desarrolla más en el plan masoquista, la piel común es fantaseada como piel desgarrada y herida.”(Didier Anzieu. El Yo-Piel. Pág. 55).

La máquina espejo es el resultado de un largo periodo de experimentación con la cámara; cambiando el ángulo de visión, el enfoque, conectándola a circuito cerrado de televisión. En esta etapa, Natalia Hoyos (estudiante de artes en la Universidad de Los Andes) juega un papel primordial dentro del proceso que daría como resultado el dispositivo como se encuentra dispuesto actualmente. Sin embargo, más que la concreción material de *máquina espejo*, el trabajo con Natalia fue altamente fructuoso en el sentido humano de la experiencia. Al repetir el proceso de sentarnos a hablar con Natalia, hacernos entrevistas, mirarnos en la pantalla de un televisor en tiempo real y sobretodo hablar, discernir, analizar lo que pasaba al utilizar la cámara como sujeto testimonial de nuestros encuentros, llamo especialmente mi atención el hecho de que la mejor retroalimentación luego de cada encuentro resultaba cuando se otorgaba mayor importancia al carácter plástico que al carácter testimonial del medio. Cuando alguno de los dos tenía la cámara enfocando al otro se percibía una gran tensión que coartaba indudablemente la autenticidad de la experiencia. El

yo posante de Armando Silva, se imponía por encima de cualquier indicio de naturalidad.

El yo del que habla Anzieu; acorazado, pero al mismo tiempo vulnerable; constantemente amenazado por la impulsividad del Ello, juzgado o juzgante con la alteridad del Super yo. Para mí, hermoso en términos de su carácter impredecible e inocente al mismo tiempo. Libre de asociaciones, como el niño de Humberto Eco¹⁷, libre de cargas semióticas y semánticas respecto a su imagen. Fragmentado, pero más que fragmentado, desplegado a sus anchas ante si mismo. Ese sujeto es la razón de ser de *la máquina espejo* y debe ser tratado como tal. Él esta desnudando su imagen en pro de un experimento y lo mínimo que debe recibir a cambio es el respeto de su intimidad. Sería totalmente contradictorio si la *máquina espejo*, pensada para despojar al sujeto del peso de la categorización de su imagen como elemento social, terminara por devolver una categorización más. Un espectro superficial y efímero de un ser humano hecho a partir de retazos, de impresiones ajenas.

Paul Virilio, en su libro La Máquina de La Visión habla de la suplantación de la imagen mental por la instantánea. El recuerdo desaparece y en su lugar queda la fría imagen que pretende contener la esencia del ser, pero en cambio termina por mutilar su condición de único entre millones, reemplazando su constante devenir en el mundo por un papel fotográfico o una cinta magnética.

¹⁷ Eco, Humberto. De los espejos y otros ensayos. “De Los Espejos”. (Pp. 22,23) Lumen: Barcelona, 2000.

La máquina espejo como campo de juego

“Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como un impulso libre.” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. “El elemento lúdico del arte”. Paidós, Madrid 1991. Pág.66)

El juego dentro de mi proyecto cumple la función de desmitificador, tanto de la experiencia en sí del que entra a la *máquina espejo* como de lo que simbolizan los elementos que conforman la *máquina*, tanto individualmente como en su conjunto.

Cuando, al sujeto dentro de la *máquina*, se le da vía libre para utilizar de la manera que le plazca, los elementos dentro del *dispositivo*, esto es para que se acerque a todos y cada uno de ellos; pasando de verlos como máquinas inquisidoras de su imagen, a espejos multidimensionales, completamente bajo su control¹⁸.

La otra función que cumple el juego es la de crear un pacto de confianza entre el sujeto haciendo uso de la *máquina espejo* y yo. Como ya he mencionado en apartes anteriores, me preocupa que la experiencia esté dotada de una gran fluidez y que en ningún momento se interprete como una irrupción en la

¹⁸ “El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación del principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta.” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. “El elemento lúdico del arte”. Paidós, Madrid 1991. Pp. 76,77).

individualidad del que se encuentra dentro del *dispositivo*. Esto me remite a cuando, en mis juegos infantiles, me inventaba juegos y amigos imaginarios, hablaba solo y hacía ruidos raros; a veces llegaba alguien y se burlaba de mi, haciéndome sentir ridículo. Eso es exactamente lo que no quiero que pase.

La idea de la *máquina espejo* es que lo que se registre, unido a los otros elementos del dispositivo sean como una especie de campo de juego con la imagen para el que entra en la cabina. El juego desde dos puntos de vista:

El primero entendido comparativamente con mirarse en el espejo de vidrio; llorar, reírse, hacer caras, aparecer y desaparecer, etc. El segundo entendido como la disponibilidad que se tiene de unos juguetes (audio y video) y la posibilidad de utilizarlos y acomodarlos de manera distinta en una dimensión espacio – temporal (*maquina espejo*).

Es como si al hacer muecas delante del espejo del baño se detonaran una serie de eventos: la imagen capturada con la cámara aparece en el televisor o la ausencia de imagen al no utilizarla. Con el sonido también se producen otros eventos; el retorno producido por el sampler al hacer uso de la voz o los sonidos emitidos por el sampler sin usar el micrófono. Sin ninguno de los dos; lo que sea que ocurra al encontrarse en ese espacio aislante uno con uno mismo.

Gracias a la *máquina espejo* la persona que entra tiene la opción de crear algo con lo que quiera expresar; una especie de atmósfera regida por el estado de ánimo del que se encuentre dentro de la cabina. Si por ejemplo, el que entra

quiere estar calmado y pensar, eso es lo que la imagen y el audio van a reflejar y esa es la atmósfera que va a tener la sesión dentro de la cabina y por lo tanto el recuerdo de la experiencia del que entra a la cabina. Su juego va a tener los personajes que el quiera y también va a pasar lo que el quiera con esos personajes. Los mismos no son otra cosa que fragmentos de ese *sujeto* dentro de la máquina espejo: versiones de su identidad¹⁹.

El espejo interior y el espejo virtual.

A lo que llamo espejo interior es a la experiencia de cada persona que entra o no entra en la cabina al encontrarse con su propia imagen. Sin embargo no se trata únicamente de la experiencia puesto que el recuerdo por su parte ocupa un lugar de gran relevancia dentro del concepto del espejo interior.

Pretendo que la *experiencia* con la máquina sea lo suficientemente trascendental como para quedar impresa en la memoria de cualquiera que entre en ella; aunque también quisiera que fuera lo suficientemente inmanente y natural como para entender su propósito como el de una herramienta creada para la auto exploración del individuo a través de los medios presentes en la *máquina* y no como la explotación –de algún modo amarillista- de su particularidad a través de los mismos.

¹⁹ “Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, *wahrnehmen*, «tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)». Pero esto quiere decir: lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo.” (Ibíd. Pág. 78)

Podría decirse que el espejo virtual se encuentra conformado por dos elementos complementarios entre sí. Por un lado se encuentra la parte puramente física de la *máquina espejo*. Es decir la parte logística para que la experiencia se pueda llevar a cabo: la cabina, la cámara, el televisor, los parlantes, la mesa, la silla, el sampler, el amplificador y los cables. Una especie de plataforma para que el espejo virtual pueda configurarse. La virtualidad entendida como esa posibilidad que nos ofrece la tecnología al insertarnos en espacios a los que físicamente no tenemos ningún acceso; la pérdida del cuerpo.

Roland Barthes²⁰ y su reflexión acerca de qué tanto de nosotros se encuentra en una imagen. Creo que en la *máquina espejo* tanto como queramos. Se tiene la libertad de elegir, dado que, por más de que seamos conscientes de que el que está en el monitor es uno mismo; también se es consciente de que ese uno pierde la particularidad de su cuerpo al pasar a través de la cámara a la pantalla de televisión. Es decir, no importa qué le hagamos a esa imagen al frente nuestro en *la máquina espejo* a mí, como ser humano de carne y hueso no me va a pasar nada²¹.

²⁰ “Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera siempre con mí <<yo>> (profundo, como es sabido); pero es lo contrario lo que se ha de decir: es <<yo>> lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y yo soy <<yo>> quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal: ¡ah, si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada!”

(Roland Barthes. La Cámara Lúcida. Pág. 43).

“Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía: ésta solo nos recuerda su herencia mítica por el ligero malestar que me embarga cuando <<me>> miro en un papel.”

(Roland Baethes. La Cámara Lúcida: Pág. 44).

²¹“La pantalla de televisión puede ser pensada como la ventana hacia la caja- excepto que no podemos ser tan inocentes en los 90’s como para pensar que realmente estamos mirando a través de una ventana, realmente fisgoneando entre la caja. Más bien, la pantalla puede ser vista como una especie de espejo distorsionado el cual se encuentra fuertemente ligado al mundo, gracias al poder dentro de la caja. Dentro de la caja, el mundo –o el poder-de-ser-un-mundo- se encuentra condensado: ese es el poder de un

La imagen fragmentada y la imagen unificada de Eco

Humberto Eco, en su obra, *De Los Espejos y Otros Ensayos*, habla de la forma en que nuestra imagen se configura, según Lacan desde que nacemos nuestra cuerpo pasa por distintas etapas hasta llegar a la conciencia de pertenencia de una imagen cultural. Sin embargo dicha imagen se encuentra fragmentada y no es sino a través de los demás (de la sociedad) que logrará unificarse²². Debe entenderse, en todo caso, que aunque es solamente mediante la confrontación al *mundo exterior* que el niño logra armar su propia imagen, dicho proceso ocurre de manera introspectiva, gracias a “la experiencia especular que tiene origen en el imaginario”²³. Esos momentos en que uno piensa en sus relaciones con los demás; en cosas con las que está conforme y/o cosas con las que no. Si existe o no una satisfacción al reflexionar acerca del modo en que el otro se acerca a mi, a partir de lo que lo que proyecto como material para que los demás lo unifiquen y lo transformen en su impresión de mi. La unión de todas las impresiones de mi, es lo que da como resultado la ilusión de imagen unificada en su totalidad.

paquete convencional, un regalo, su poder hecho manejable. El observador puede creer, entonces, que el mundo está en sus manos.”

“The TV screen might be thought of as the window into the box – except that we probably can’t, in 1990s be innocent enough to believe we’re really looking through a window, really peering inside the box. Rather, the screen might be seen as some kind of distorting, inside-out mirror which the power inside the box holds up to the world at large. Inside the box, the world -or the power-to-be-a-world- is condensed: it’s the size of a conventional package, a gift, it’s power made handleable. The viewer might be led to believe, then, that the world is in his or her hands.” (Acconci, Vito. “Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View”. *Illumating Video*, Farrar, Straus and Giroux, New Jersey, 1990. Pág. 125).

²² Humberto Eco. *De los Espejos y Otros Ensayos*. (Pp. 12,13).

²³ Humberto Eco. *De los Espejos y Otros Ensayos*. (Pág. 13).

De este modo la *máquina espejo* por su mera presencia dentro del universo quiero que tenga esa facultad fragmentaria en la que somos nuevamente cuerpo de niños, desprovistos de un contexto social que nos vuelva estéreos tipos, que nos califique. Nosotros ante nosotros mismos develamos todo lo que nos gusta y lo que no nos gusta, dejando que se rompa en pedazos esa imagen cristalizada que nos induce el tener que convivir e interactuar, ser aptos o no aptos. Creo que la razón de esto es que para que una sociedad pueda funcionar como un circuito sincronizado de relaciones interpersonales, se deben atenuar lo máximo posible las individualidades. Pensar en las personas como roles, más que como personas.

Las experiencias.

Hay personas que entran y en el lapso de 1 a 5 minutos ya quieren salir, algunos muestran total desinterés y se van como si nada. Otros salen realmente trastornados y muestran sentirse agredidos por la experiencia. Otros más dicen estar interesados y argumentan su corta estadía con su intolerancia ante la intensidad de la experiencia -a veces es el sonido, a veces el encierro- y algo de miedo de ir más allá.

Los que duran entre 5 y 15 minutos me transmiten las mismas impresiones, aunque algo nuevo es que generalmente las personas que duran más de 5 minutos expresan una opinión más específica acerca de la experiencia. Algunos de ellos hablan del descontento con la sesión y no entienden muy bien el objetivo de ésta. Otros la aprueban parcialmente, resaltan lo bueno y sugieren mejoras; más espacio, más versatilidad al manipular los elementos al interior de la cabina, más variación en los sonidos, más cámaras o que se devuelva imagen además de sonido. En éste rango ya aparecen los que aprueban fervientemente la experiencia, indagan e intentan aportar sugerencias creativas a la *caja negra*. Me han dicho cosas como que debería instalar más cámaras, poner disfraces y otros artículos para interactuar dentro de la caja y devolver imagen además de sonido.

De los 15 a los 60 o más minutos ocurre lo mismo que en los dos rangos anteriores, pero a un nivel mucho más profundo. El que no le gusta se esfuerza en expresar su punto de vista y explicarlo con argumentos como que se sintió agobiado o que se sentía como un simple objeto de observación. La

diferencia radical en éste rango ocurre cuando algunos no se limitan a describir su interacción con los elementos y más bien se concentran en comunicar lo que ocurrió con ellos mismos al estar adentro. Se refieren a la caja como un espacio para pensar en muchas cosas del momento, del día, de la semana o de la vida. Para ellos la experiencia parece tener un gran valor, sin embargo ésta se encuentra, al mismo tiempo, mediada por un alto nivel de estrés emocional y dicen que los podría llevar a la locura.

Dentro de este mismo rango se encuentran los que hablan de lo ocurrido como una distracción. Un espacio para no pensar en nada y encontrar formas de jugar con los elementos. Hacer distintos encuadres con la cámara, probar distintas cosas con el sonido y con la imagen y el sonido juntos.

Aunque es de éste último grupo de personas de donde han resultado la mayoría de reflexiones sobre el trabajo, es precisamente la diferencia entre

éste y los otros dos rangos lo que me ha llevado a entender la caja negra como un espacio dentro del cual ocurren cosas sobre las que no tengo absolutamente ningún control. Así haga mi mayor esfuerzo para mantener al menos la atención de los que entran, en algunos casos funciona y en otros no. Esto me lleva a pensar en la comunicación y como esto mismo ocurre al interactuar con gente en la vida cotidiana. Dejo entonces éste capítulo abierto para su oportuna profundización.

NOTA CONCLUSIVA

El individuo ante el espejo.

Mi *máquina espejo* es una hibridación de la cotidianidad de mirarse en un espejo con la utilización de unos medios audiovisuales con miras a resaltar la importancia de la imagen que uno tiene de si mismo.

Al mismo tiempo decido utilizar los medios electrónicos bajo la hipótesis de que algo que puede llegar a ser tan impersonal como una cámara y el poder de su mirada unidireccional y selectiva, también puede ser utilizado como un instrumento expansivo de la imagen de quien entra en la cabina.

Con este fin opto por delegar el uso de la cámara a la persona que entra en la cabina, quedando bajo su propio criterio qué mostrar y qué no mostrar. Esto sumado a los otros elementos que conforman el dispositivo; cabina, televisor, micrófono y sampler; pretendo que funcione a manera de espacio real y virtual al mismo tiempo. Real al tratarse de un espacio tangible al que se puede entrar, tocar las cosas e interactuar o no interactuar con ellas y virtual en el sentido de querer generar una atmósfera que tenga como base la imagen visual y auditiva de quien entra en la cabina.

En este punto pretendo que quien entre en la *máquina* pase de simplemente mirarse en el espejo a meterse dentro de él y activar una serie de rasgos de su imagen potenciados por los medios que conforman el dispositivo. La transición entre lo real y lo virtual se encuentra determinada por el momento en que la

persona dentro de la cabina se da cuenta que cualquier cosa que decida hacer con los medios audiovisuales a su disposición, así sea no utilizarlos, va a producir un efecto que multi direccional. Es decir que al grabarse con la cámara y salir en la pantalla del televisor, por ejemplo, se estará generando otra imagen a partir de lo que la cámara graba. Al estar la cámara y el televisor conectados en circuito cerrado, la imagen generada en el televisor vuelve a los ojos de la persona dentro de la cabina. Asimismo los demás aparatos están dispuestos de modo que al utilizarlos se produzca una retroalimentación inmediata.

Esto con el propósito de que el dispositivo no sea solamente un generador de sonidos e imágenes, sino que además dichos sonidos e imágenes se interconecten y rodeen a la persona dentro de la cabina simulando lo que para mí sería estar dentro del espejo del baño. Es aquí donde aparece el juego con la imagen y donde se trasciende de lo real; que uno no se puede meter en el espejo del baño y jugar con su reflejo; a lo virtual; que el dispositivo y sus elementos están dispuestos para que si se pueda.

BIBLIOGRAFÍA

- Rosler, Martha. Illumating Video, Farrar, Straus and Giroux. New Jersey, 1990.
- Iovino, Maria. Volverse Aire. Colcultura UCTV: Cali, 1995.
- Foncuberta, Joan. 'El beso de Judas', fotografía y verdad. Ed. Gustavo Gili; España, 1997.
- Anzieu, Didier. El Yo-Piel. Biblioteca Nueva. Madrid, 1994.
- Aumont, Jacques. La imagen. Paidós. Madrid, 1992.
- Virilio, Paul. La máquina de visión. Catedra: Madrid, 1998.
- Silva, Armando. Álbum de familia. Norma, Bogotá, 1998.
- Eco, Humberto. De los espejos y otros ensayos. Lumen, Barcelona, 2000.
- Entrevista a Silvia Mejía por Sebastián Mejía Santos y Natalia Hoyos, Febrero del 2003

**Entrevista con Silvia Mejía; Por Natalia Hoyos Y Sebastián Mejía.
Universidad de Los Andes. Febrero del 2003.**

Sebastián. Estamos con Silvia Mejía, ella estudió cine en Londres en los años setenta y de ahí en adelante se ha dedicado a la utilización del video como dinamizador de proyectos grupales e individuales. Silvia cuéntenos de dónde surge ese interés por el video?

Silvia. El interés por el video surgió cuando nació el video. Cuando salió por primera vez una cámara de video portátil al mercado. Yo estudié cine en Inglaterra y las cámaras eran unas cosas gigantescas imposibles de sacar de los estudios. En un momento en el año sesenta y nueve, setenta salió la primera sony Rober; era grande; pero se podía cargar y eso significaba que uno podía sacarla del estudio y ponerla en manos de la gente. Esto fue una revolución para los jóvenes de ese momento. Teníamos un movimiento que se llamaba *guerrilla televisión* y nos volvimos militantes; nos íbamos a los barrios con las cámaras a ponerlas en las manos de las personas y a que todo el mundo se expresara. Pensamos que verdaderamente se iba a democratizar la comunicación.

Nació un nuevo tipo de cineasta menos comprometido con su propio ego de figurar, de ver su nombre en la pantalla y empezó todo un movimiento que en Estados Unidos, en Europa y en Canadá se llamó *Community video*. Había ido a Inglaterra con el interés de estudiar cine, de ser una directora. Quería un arte que llegara a las masas.

Empecé Bellas Artes en la Universidad Nacional, siempre ligada al mundo del arte y llegó un momento en que quería hacer algo por la sociedad. Al llegar a Inglaterra estaba la revolución del video portátil. Me volví una militante del *Community video* en los barrios de Inglaterra; en ese sentido me interesaba más el video que el cine. Su característica maravillosa de retroalimentación inmediata. Si usted hacía cine, mientras se revelaba la película y mientras llegaba del laboratorio pasaba tiempo. El video era inmediato; nos enamoramos de él y de sus posibilidades.

Sebastián. Existió algún tipo de detonador que la haya llevado a usted a interesarse en la problemática social?

Silvia. Tal vez la época; terminé el bachillerato en el año sesenta y ocho. Fue un momento histórico; casi que un encuentro entre la juventud de la humanidad, el movimiento estudiantil, la teología de la liberación. Me eduqué en Bogotá, en el colegio de clase alta *Marymount school*; quedaba en el barrio de Usaquén casi que lindando con los tugurios de esa zona, los contrastes que veíamos eran muy grandes. Crecí con la crema de la sociedad bogotana y al mismo tiempo en ese momento se estaban dando cosas como Camilo Torres, como la masacre de los estudiantes de México, como tantas cosas que pasaron en el sesenta y ocho. Tuve la opción de estudiar cine en Inglaterra en

una época en que ningún colombiano lo podía hacer y me dediqué a la parte social. Tuve también la sensibilidad de mis padres y de las personas que nos acompañaron en el proceso de bachillerato; las monjas del *Marymount* tenían una gran conciencia social y estaba el proceso de la teología de la liberación.

Sebastián. Usted me hablaba del video comunitario, la video terapia y la video transformación. Cuál es la gran diferencia entre esas tres técnicas, si se les puede llamar así y que es lo que las estandariza?

Silvia. El video comunitario se refiere a ese movimiento que surgió principalmente en el primer mundo, en los años setenta, en el que cineastas y videastas nos volcamos hacia las comunidades para usar el video como un dinamizador de procesos de organización comunitaria. Vimos que si insertábamos el video o el cine en contextos que tuvieran algunas debilidades a nivel de organización o con problemas sociales serios, la magia que producía podía agilizar y catalizar procesos sociales increíbles; todo se aceleraba. Eso fue lo que hicimos en esa época. Si había, por ejemplo, un problema de agua en una comunidad entonces llegábamos con el video para la que se formara toda la discusión alrededor de eso y las cosas se dieran más fácilmente. Al llegar a Colombia, tenía muchas ganas de hacer video comunitario y fue en ese proceso, que la comunidad me mostró la capacidad terapéutica del video. Las mismas personas que estaban dejándose llevar en el proceso de aprender cámara, de mirarse, de tomar la palabra, de poder hablar. El video siempre ha causado hipnoterapia. Hay sicólogos que lo usan para sus pacientes, en terapia de grupo también se ha usado; pero a eso le llamamos video terapia. Video transformación vino ya como un término más global que lo abarca todo. Creo que no se puede separar; al hacer un proceso de video comunitario, cada persona individualmente se transforma. Tal vez es un poco arrogante hablar de video terapia porque nosotros no somos terapeutas calificados. En cambio la transformación se puede dar a muchos niveles; se puede dar a nivel de autoestima o de un cambio de actitud o de observación permanentemente y eso ya es un cambio en su espiritualidad o simplemente no se transforma. Desde el año noventa y nueve empezamos a llamarle video transformación que es lo más oficializado a nivel internacional y en este momento existen varias personas que se consideran video transformadores. Video transformación, porque la transformación se da a muchos niveles.

Sebastián. Hablando ya directamente de su ejercicio de la video transformación, quisiera hacerle una primera pregunta al respecto; qué criterios utiliza usted para escoger a la gente con la que trabaja en los talleres de video transformación?

Silvia. Eso depende, realmente cuando comencé investigando, quería hacerlo con todo los grupos humanos; los pescadores de Buenaventura, las prostitutas de Ibagué. Quería ver lo que pasaba con cada grupo. Después ya empezamos con algunas personas en Cali a centrarnos más que todo en población femenina, porque nos dimos cuenta que era una población vulnerable, débil, tímida, y empezamos a trabajar mucho con grupos de mujeres. El video siempre repercute en cualquier contexto, no importa lo

familiarizado que esté. Se supone que yo ya lo debo tener totalmente desmitificado y no es así; y soy una cineasta reconocida. En la persona que menos acceso al video haya tenido el impacto es mas fuerte. En una mujer para quien tomar una cámara es algo imposible porque los camarógrafos siempre son hombres, siempre son de la televisión, y siempre están rodeados de un halo de poder. Para una mujer de un estrato social bajo con el autoestima muy baja, tener acceso a una cámara y hacer televisión por su propia cuenta le produce un impacto mucho más fuerte que si usted le da una cámara un muchacho de clase media alta que todo los días ve las cámaras de su casa. Dependiendo de lo se desee hacer con las personas; para la población joven vulnerable que está en riesgo, de caer en criminalidad o drogadicción, que están desocupados, para quienes la vida no tiene sentido, el video es una magia que les puede brindar todo un universo inimaginable y maravilloso. Así insertar el video en contextos de población vulnerable joven es muy bueno. También con ancianos es muy rico, pero las dinámicas son muy distintas. Realmente un criterio para escoger la población no lo he definido. Depende de lo que se busque. La idea es usar cámaras no profesionales, camaritas sencillas, hay ONG, fundaciones que tienen camaritas y no las usan; no saben qué hacer. Es volver a revalorar el video no profesional, porque en Europa cuando llegó la revolución del video portátil tuvo un impacto social. En América Latina no; llegó para las casas, para las fiestas. Queremos que empiece a permear la vida de todas las personas.

Sebastián. Hablando más de la parte logística con respecto a estos grupos: usted tiene su grupo ya de personas escogido. Cómo es el procedimiento logístico para convocar esta cantidad de gente y empezar a trabajar con ellos? Escoge usted un sitio o va usted a trabajar allá a ese sitio? La duración de los talleres de qué depende?

Silvia. Hay posibilidad de muchas variables; hay procesos de un año, talleres de tres días que tienen validez. En tres días suceden cambios importantes en las personas. En un taller en CINEMUJER de tres días, con trabajadoras sexuales adolescentes; niñas de la calle; sucedieron cosas trascendentales en la vida de ellas con la interacción con las cámaras. Algunas de ellas dejaron la calle; en tres días. La parte logística depende de la alianza estratégica para lograr recursos. Si se esta trabajando con recicladores por ejemplo, ellos deben tener un espacio o conocer a alguien que lo pueda facilitar. Para los equipos, si esta realizando un trabajo con una fundación que cuenta con equipos, ellos los pueden facilitar. Los contactos con las personas para los trabajos los hago generalmente a través de una organización internacional que se llama ASHOKA *-innovators for the public-* ASHOKA *-innovadores sociales para el público-*. Es una organización que empezó en Estados Unidos, también en los años ochenta. Es una asociación que reúne en red a por lo menos unas mil personas en el mundo que somos llamados los innovadores sociales. Cuentan con proyectos sociales muy interesantes en el mundo entero; todos innovadores, estamos en red, como una hermandad. Acabo de llegar de Brasil donde los hermanos de Ashoka, me buscaron las personas para hacer los talleres sobretodo con adolescentes, niñas embarazadas, niñas gaminas, niñas de la calle entonces de acuerdo a cada situación se organiza la logística.

Es importante tener un espacio silencioso, porque estos procesos a veces se llevan en la intimidad. Procesos en los que las personas hablan profundamente de si mismas o entrevistas en voz baja; tiene que ser silencioso y tener luz, es lo único. Aunque también puede ser al aire libre, pero la energía se dispersa mucho. Realmente para procesos más profundos, más íntimos es mejor un espacio cerrado.

Sebastián. Cómo es su metodología de acercamiento del grupo. Usted ya tiene su grupo de quince personas o veinte personas definido, como hace usted para empezar a involucrarlos a ellos?

Silvia. De acuerdo con mi experiencia, el decir vamos a hacer video o televisión los interesa; porque realmente no se puede prometer ningún cambio. Siempre pasa algo positivo, pero no se puede definir hasta qué punto. La forma de abordar el grupo es decirles vamos a hacer televisión. Ustedes son los que la van a hacer; no vamos a hacer un video sobre ustedes. No llego como una experta para hacer mi producto. Hago mis productos por televisión, mis documentales, tengo una producción de autor, de persona. Es un estilo propio, un estilo de collage. Cuando lo hago grabo las personas, llevo el material, lo edito y se presenta por televisión. Gano dinero y las personas generalmente, no pueden mirarse antes de salir al aire. Acá es todo lo contrario, esto es; ustedes van a tener este medio para mirarse, solamente ustedes deciden que sale y que no sale, con un respeto absoluto, y si ustedes quieren esto se borra, lo que importa es el proceso.

Sebastián. Usted habla de la herramienta del video como máquina espejo; yo quisiera saber más al respecto.

Silvia. Máquina espejo en el sentido que cuando apareció el video con esa posibilidad de retroalimentación inmediata nos dimos cuenta que es mucho más que un espejo. Revela mucho, casi todo, es muy extraño y está la posibilidad de la cámara lenta. Usted puede observar actitudes en cámara lenta en el momento de la retroalimentación. Además usted puede verse por detrás, de lado, desde ángulos que el espejo no le revela. Esa magia de la máquina espejo es lo que hace posible que sucedan tantas cosas al interior de las personas. Desde aceptarse y reconocerse; soy así, mi cuerpo, cómo me expreso; hasta reconocer que yo no soy ese cuerpo, soy más que eso.

Sebastián. Qué tanto se involucra usted emocionalmente con los participantes de los talleres y qué riesgos puede acarrear un acercamiento exagerado con la persona?

Silvia. La relación, cada persona es un universo y eso depende del video transformador. Soy una persona muy sociable, enamorada de los seres humanos, para mí cada persona es una chispa divina. Cualquier persona, me parece divina. Generalmente termino siendo muy amiga de las personas en los talleres; inclusive he tenido novios que conocí en los talleres. El riesgo está en que uno puede encariñarse con las personas; como cuando nos fuimos con las cámaras a la cárcel de Vista Hermosa durante cinco meses, con personas que

están atravesando cuarenta años de condena. Situaciones que uno ni se imagina que existan sobre la tierra no? Y ver que una persona que uno quiere , viva esto ,es muy doloroso no? pero es también crecimiento. Nosotros no somos sicólogos y es una de las polémicas no? He hecho talleres con sicólogos y me han dicho; -

Pero usted no es sicólogos. No somos sicólogos, pero se están haciendo cosas no? La mayoría de los multiplicadores de video transformación son menores de treinta años y son jóvenes que no son profesionales de la psicología y las cosas que han logrado. Hay unos video transformadores muy interesantes que hicieron un trabajo en América Latina y lograron unas cosas maravillosas con distintas poblaciones. Entonces todo depende de la intuición que uno tenga y la capacidad de poner los límites no? Porque sí se puede crear depende como una especie de parentesco.

Sebastián...Una co-dependencia?

Silvia. Si y si uno es co dependiente pues crea co dependencia, realmente eso depende no? de las personas. Para mí ha sido una riqueza de amigos, tengo amigos en todas partes.

Sebastián. Usted mencionaba algo de un taller en el que usted trabajó con monjas y travestis y que al final del taller ellos le pidieron a usted que borrara el material. Yo quisiera saber como hace usted para manejar esa situación teniendo en cuenta que usted tiene que difundir su trabajo de alguna manera. Sabiendo que la video transformación tiene como uno de sus objetivos lograr cierto nivel de difusión, que se conozca y que tenga un impacto significativo; cómo se hace para manejar por un lado que usted trabaje con un grupo y le digan bórreme el material y por otro lado que usted necesite ese material para trabajar?

Silvia. No, eso si hay que ser muy ético con eso. Si la gente no quiere mostrar las cosas, no se le muestran a nadie. Lo confidencial es confidencial; lo que pasa es que a veces a la gente no le importa y ese es el material que se difunde, pero no se difunde como mensaje abierto, al aire. Realmente lo que se hace es que se hacen pequeñas ediciones para mostrar cómo son las metodologías, para que la gente pueda dar testimonios sobre qué se transformó en mi, qué cambió. Ese es el equilibrio. Si todo lo que uno hace fuera confidencial y se debiera borrar pues solamente nos quedaría el cuento escrito no?

Y los procesos de lo que pasa con las personas, es lo que queda y lo importante es eso realmente.

Allí a nivel plástico también hay cosas de gran belleza; un proceso que yo hice con campesinas en Fusagasuga estuvo en el Documenta del noventa y siete como una de las conferencias de los cien convocados. En el año noventa y siete la video transformación casi se presentó como un evento de arte plástico. Sin pretender serlo; pero lo importante no es nada de eso realmente, lo importante, es qué pasó con cada una de las personas que vivió ese proceso y qué pasó con uno mismo al tener esa interacción con las personas; qué crecimiento se está dando realmente a nivel humano y espiritual.

Sebastián. En el seguimiento que usted le hace a los participantes de los talleres qué resultados positivos y negativos han surgido de los que usted tenga conocimiento?

Silvia. Pues realmente resultados negativos no he escuchado; positivos en el sentido de que cuando las personas se empoderan, cuando las personas tienen otra noción de sí mismos son más capaces de actuar. Se sienten con más fuerza para lograr lo que quieran lograr en cualquier sentido. Por ejemplo un taller que hicimos con recicladores y muchachos de los Andes, en el que nos dimos cuenta que realmente la calidad humana, la viveza, la inteligencia, la chispa y la fuerza de estos recicladores superaba en grande el perfil de los jóvenes que podían tener hasta dos y tres carreras y un nivel académico muy bueno, pero no una experiencia de vida como la de estos muchachos. Esa autovaloración que surgió de esos muchachos haberse visto tan bellos tan fuertes trae a largo plazo una conformación de una microempresa, por ejemplo, como hechos tangibles o personas que descubren que en vez de caer en la droga o en la prostitución pueden hacer algo más constructivo porque se dan cuenta que son capaces de manejar un medio como este, un mito tan grande como este. La televisión es el gran Dios, el gran mito de esta sociedad y resulta que es una cosa tan sencilla, tan maleable, que cualquier persona la puede manejar. En el momento que usted se la entregue a una persona dice yo cogí el gran Dios, yo cogí el gran mito. Así se desmitifica la televisión y desde ahí en adelante es muy interesante; la gente ya empieza a ver la televisión distinto; no se deja deslumbrar, se da cuenta que es toda una serie de manipulaciones. Cuando las personas empiezan a entender cómo es el proceso de edición; que se puede cortar, escoger, ya se dan cuenta que lo están manipulando. Que los noticieros son manipulados, entonces esa desmitificación es maravillosa porque allí el dios se vuelve usted mismo.

Sebastián. Estamos aquí con Natalia Hoyos; ella es estudiante de Arte de séptimo semestre y ella está interesada en trabajar conjuntamente en un proyecto de video-transformación

Natalia. Yo le quería preguntar cómo asume usted el hecho de que muchas personas con las que trabaja no tienen un acceso fácil y directo a la herramienta?

Silvia. Muy buena pregunta, eso ha causado a veces una desolación, pero muchas veces ocasiona una motivación y los grupos empiezan a conseguir fondos para comprar cámaras; en la mayoría de los casos. También se han hecho proyectos en los que se incluye la cámara como parte del proyecto. Hicimos un proyecto con la UNESCO que se llamaba “cartas de video” entre jóvenes alemanes y colombianos y los colombianos todos quedaron con equipos como parte del presupuesto del proyecto. De todas maneras yo no creo que la cámara cause ninguna dependencia; lo que puede causar es ganas de tenerla pero realmente una cámara no profesional no es algo tan inaccesible para un grupo; se consiguen hasta por quinientos mil pesos. Si se tratara de una millonada realmente; pero no es así. A veces, con población femenina sobre todo, se les olvida. Suceden cosas nuevas en las vidas de las personas, forman sus empresas, cambian su vida pero no se quedan añorando la

tecnología. Con la población masculina si hay una relación más orgánica con la tecnología y hemos tenido experiencias muy lindas en que la gente se pone a hacer rifas y cosas y se compran sus cámaras.

Natalia. ¿Cómo cree que es posible transmitirle a la gente la importancia que tiene trabajar con su propio ser, en su interior?

Silvia. Yo creo que no importan las necesidades básicas que uno este atravesando, siempre hay problemáticas interiores. Nosotros hemos desarrollado una serie de ejercicios que cada vez aumentan más. Entre más personas empiezan a hacer video transformación, aparecen más ejercicios, y yo estoy segura de que si ustedes se lanzan a esta aventura van a salir con una cantidad de ejercicios nuevos. Son ejercicios que se hacen en circuitos cerrados; utilizando la cámara lenta, dramatizaciones, a veces arquetipos, juegos, confrontaciones. Es un conjunto de juegos y algunos de ellos llevan a instancias más profundas del ser. Algunos de ellos exploran más en las profundidades de la psiquis, del espíritu y otros no. Algunos tienen que ver simplemente con actitudes autoritarias, con falta de seguridad en si mismo al hablar, con gente que no se da cuenta de que se toma la palabra y todo el mundo lo rechaza por esto; resulta que no se había dado cuenta y al observarse discutiendo se da cuenta de que no sabe discutir; que son cosas mas elementales. Pero yo creo que no importa el contexto social, que tu estés pasando por trabajos tremendos, de todas maneras la problemática personal psíquica interior siempre está ahí.

Natalia. ¿Qué cree usted que se requiera para ser un video-transformador?

Silvia. Ganas, ganas de aventurarse con ese medio. Entender qué posibilidades puede tener. Uno no más ya tiene el clic de para qué puede servir y se le empiezan a ocurrir ideas. Y la disposición a comprometerse con las personas, a estar responsables por lo que esté sucediendo y mucha creatividad.

Natalia. ¿Cómo cree usted que la video transformación puede ser un proceso artístico?

Silvia. Pues yo realmente, no soy intelectual, y aún no tengo claro el concepto de arte. El arte ha pasado por tantas conceptualizaciones, que cuando yo estuve en Documenta en el noventa y siete nos pasó una cosa: salimos a caminar a mirar las obras y había un container lleno de basura que era el container que estaba recogiendo la basura de los edificios donde nos estábamos quedando. Todo el mundo pensaba que ese container era una de las obras. La cosa ya está tan diluida, es tanta la polémica de lo que es arte de lo que no es arte; se desprecia a los que pintan. Yo empecé a hacer video-transformación sin ninguna intención de que fuera arte y Catherine David lo consideró una obra de arte, entonces preferiría no meterle muchos conceptos mentales a esto y si es arte es arte y si no es arte pues no es arte.

Recursos Bibliográficos

“Not only a systemic but also a utopian critique was implicit in video’s early use, for the effort was not to enter the system but to transform every aspect of it and –legacy of the revolutionary avant-garde project –to redefine the system out of existence by merging art with social life and making audience and producer interchangeable” (Rosler, Martha. “Shedding The Utopian Moment”. (Illuminating Video. Farrar, Straus and Giroux, New Jersey 1990).

“No solamente existía una crítica sistemática sino también utópica desde el uso temprano del video. Esto dado que el esfuerzo no se concentraba solamente en entrar al sistema, sino en transformar cada aspecto suyo y –política del proyecto revolucionario de avant-garde- redefinir el sistema desde su existencia a través de la fusión del arte con la vida social y haciendo que el productor y la audiencia intercambiaran roles”

“Kaprow wrote, in “The Education of the Un-Artist, Part I”:

<<At this stage of consciousness, the sociology of culture emerges as an in-group “dumb show.” Its sole audience is a roster of the creative and performing professions, watching itself, as if in a mirror, enact a struggle between self-appointed priests and a cadre v.gr of equally self-appointed commandos, jokers, gutter-snipers, and triple agents who seem to be attempting to destroy the priests church. But everyone knows how it all ends: in church, of course...>>

(Ibíd. Pág. 39).

“En esta etapa de conciencia, la sociología de la cultura emerge como un “espectáculo de bobos privado”. Su única audiencia es un listado, proveniente de las profesiones creativas y de performance, mirándose a si mismos en un espejo, dramatizando una lucha entre curas auto regulados y una cuna de comandos, bufones y fariseos igualmente autorregulados que parecen tener intenciones de destruir la iglesia de los curas. Pero todo el mundo sabe cómo terminan las cosas: en la iglesia, claro...”

”The mythic figure Paik has done all the bad and disrespectful things to television that the art world’s collective imaginary might wish to do. He has mutilated, defiled, and fetishized the TV set, reduplicated it, symbolically defecated on it by filling it with dirt, confronted its time boundedness and thoughtlessness by putting it with proximity with eternal Mind in the form of the Buddha, in proximity with natural time by growing plants in it, and in proximity with architecture and interior design by making it an element of furniture, and finally turned its signal into colorful and musical noise.” (Ibíd. Pág. 45).

“Paik, la figura mítica le ha hecho a la televisión todas las cosas malas e irrespetuosas que el imaginario colectivo del mundo del arte puede querer hacer. Ha mutilado, degradado, ha fetichizado la Televisión, la ha reduplicado, ha defecado en ella simbólicamente al llenarla de mugre, ha confrontado su ilinealidad y su banalidad al ponerla cerca de la Mente eterna en la forma de Buda, cercano al tiempo natural al sembrar plantas dentro suyo y en proximidad a la arquitectura y el diseño de interiores

al convertirla en un elemento mobiliario y como último ha convertido su señal en ruido colorido y musical”. (Ibíd.).

“Paik imported TV into art-world culture, identifying it as an element of daily life susceptible to symbolic, anti-aesthetic aestheticism, what Allan Kaprow called “anti-art art””.(Ibíd. Pág. 45).

“Paik importó la TV hacia la cultura del mundo del arte, identificándolo como un elemento de la vida diaria susceptible a un anti-esteticismo antiestético en el sentido simbólico; lo que Allan Kaprow llamó “el arte anti-arte”

“MacLuhan wrote that art’s function is “to make tangible and to subject to scrutiny the nameless physic dimensions of new experience” and noted that, as much as science, art is “a laboratory means of investigation”. He called art “an early warning system” and “radar feedback” meant no t no enable us to change but to maintain an even course. Note the military talk. Art is to assist in our accommodation to the effects of a technology whose very appearance in world history creates it as a force above the humans who brought it into being”. (Ibíd. Pág. 48).

“MacLuhan escribió que la función del arte es “hacer tangibles y sujetas a escrutinio las indescriptibles dimensiones físicas de las nuevas experiencias” y notó que, así como la ciencia, el arte es “un medio de investigación de laboratorio”. El llamó al arte “un sistema temprano de alarma” y de “retroalimentación de radar”, que antes que querer adecuarnos para el cambio esta hecho para que mantengamos un rumbo fijo. Nótese el tono militar. El arte está para asistirnos en la adaptación a una tecnología cuya apariencia en la historia del mundo la convierte en una fuerza por encima de los humanos que hicieron posible su existencia”

“In their writings and actions, Paik and Vostell were attracted to both ideological and epistemological issues. By fusing the social and aesthetic in single-channel and multimedia works within installation, performance, and television formats, they radically questioned the basis of art as an elitist and nonpublic discourse.”(Hanhardt, John G. Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art. Ibíd. Pág. 72).

“En sus escritos y sus acciones, Paik y Vostell se encontraban atraídos tanto por temas ideológicos como epistemológicos. Al mezclar lo social y lo estético en trabajos multimedia de un solo canal en formatos de instalación, performance y televisión, ellos cuestionaron radicalmente las bases del arte como un discurso no público y elitista”.

“This is a medium whose development embodies many dichotomies of Western culture, whose position at the axis of art, electronic technology, and telecommunications offers a problematic subject for historical interpretation that has no direct antecedents” (Sturken, Marita. “Great Expectations and the Making of a History”. Ibíd. Pág.106).

“Este es un medio cuyo desarrollo abarca muchas dicotomías de la cultura occidental, cuya posición en el vértice del arte, la tecnología electrónica y las telecomunicaciones, representa un tema problemático sin antecedentes directos para la interpretación histórica”.

“Frank Gillette has said, “Video was the solution because it had no tradition. It was the precise opposite of painting. It had no formal burdens at all. In fact, it had a kind of perverse aura around it, because of its crude application up to that point, its crass commercial utilization in the mass media”. (Ibíd. Pág. 107).

“Frank Gillete ha dicho, “El Video era la solución puesto que no tenía tradición. Era el opuesto preciso de la pintura. Sin ninguna carga formal. De hecho, tenía una especie de carga perversa alrededor suyo, su utilización idiota dentro de los medios masivos de comunicación, por su aplicación cruda hasta ese punto.”

“Michael Shamberg who coined the term from the phraseology of fellow Raindance member Paul Ryan, defined guerrilla television as “the applications of guerrilla techniques in the realm of process. Guerrilla Television is grassroots television. It works with people, not from above them. On a simple level, this is no more than do-it-yourself TV. But the context for that notion is that survival in an information environment demands information tools.”

“Michael Shamberg quien tomó el término de la fraseología de su colega de Raindance, Paul Ryan, definió *guerrilla television* como “las aplicaciones de las técnicas de la guerrilla en el terreno del proceso. *Guerrilla Television* la televisión del pueblo. Trabaja con la gente, no por encima de ellos. En el sentido literal del término, no se trata de otra cosa que Televisión hágalo-usted-mismo. Sin embargo el contexto en el que se sitúa el término es que para sobrevivir en un ambiente informático se requieren herramientas informáticas.” (Ibíd. Pág. 108).

“What emerged from this complex set of events was not a medium with a clear set of aesthetic properties and cleanly delineated theoretical concepts. Instead, one sees paradox, the paradox of video’s apparent meaning of (hence its negation of) certain cultural oppositions-art and technology, television and art, art and issues of social change, collectives and individual artists, the art establishment and anti-establishment strategies, profit and nonprofit worlds, and formalism and content.” (Ibíd. Pág. 108).

“Lo que emergió de ésta compleja serie de eventos no fue un medio con una clara sucesión de propiedades estéticas ni con conceptos nítidamente delineados. En cambio, se vislumbra una paradoja respecto de la aparente significación del video (por tanto la negación de) ciertas oposiciones culturales; arte y tecnología, televisión y arte, arte y temas que tienen que ver con el cambio social, colectivos y artistas individuales, el establecimiento artístico y las estrategias anti-establecimiento, los mundos de la retribución y la no retribución económica, y el formalismo y el contenido.”

“•Most of the video collectives have been historicized as zany, anti-Establishment groups with mutually supportive and egalitarian structures. However, Raindance, for instance was conceived as a “think tank” (its name coined by Frank Guillete as a take-off on corporate R&D and the RAND Corporation) and began as a profit-making corporation. Furthermore, many of these groups where hierarchical and male-dominated as well.” (Ibíd).

“•La mayoría de los colectivos de video han sido catalogados a través de la historia como simpáticos grupos anti-Establecimiento con estructuras cooperativas e

igualitarias. Sin embargo, por ejemplo *Raindance* fue concebido como un “contenedor de pensamiento” (su nombre inventado por Frank Guillete como un bastión de R&D y la corporación RAND) el cual comenzó como una corporación con ánimo de lucro. Además, muchos de éstos grupos tenían estructuras jerárquicas manejadas por hombres.”

“•The collectives were also primarily historicized as anti-establishment. However, TVTV (Top Value Television), which was begun by ex-Raindance member Michael Shamberg and made its name with two behind-the-scenes vérité documentaries on the 1972 national political conventions, eventually lost its impact when confronting the potentially more seductive subject matter of the entertainment industry. (Several TVTV members are now Hollywood producers.) (Ibíd. Pág. 109).

“•Los colectivos también fueron datados en la historia como anti-establecimiento. Sin embargo, TVTV (Televisión de Gran Valor), con Michael Shamberg, ex miembro de Raindance como su gestor, obtuvo renombre luego de dos documentales vérité tras bambalinas en las convenciones políticas de 1972; pero eventualmente perdió impacto cuando se confrontó a la temática, potencialmente más seductora, de la industria del entretenimiento. (Muchos miembros de TVTV son ahora productores de Hollywood).

“video is an instantly reproducible medium with unprecedented powers of transmission, whose very essence is simultaneity.” (Ibíd. Pág. 110).

“el video es un medio instantáneamente reproducible con poderes de transmisión sin precedentes cuya misma esencia es la simultaneidad.”

“Nam June Paik, who has professed to “make technology ridiculous”, was not alone in thinking that the role of artists in a technological medium was to create a new kind of technology by humanizing use.” (Ibíd).

“Nam June Paik, de quien fue profesó “ridiculizar a la tecnología”, no era el único que pensaba que el papel de los artistas en el medio de la tecnología era el de crear un nuevo tipo de tecnología a través de la humanización de su uso”

“The first issue of *Radical Software*, a video magazine published by Raindance in the early 1970s, suggested, “Our species will survive neither by totally rejecting nor unconditionally embracing technology – but by humanizing it; by allowing people access to the information tools they need to shape and reassert control over their lives”.” (Ibíd.)

“El primer ejemplar de *Radical Software*, un revista de video publicada por Raindance a comienzos de los 70s, sugería, “Nuestra especie no va a sobrevivir ni a través del rechazo total., ni de la adopción incondicional de la tecnología – sino a través de su humanización; dejando que la gente tenga acceso a las herramientas informáticas necesarias para darle forma y retomar el control sobre sus vidas”.”

“The notion of an art form intrinsically set outside of the traditional art market dovetailed easily with the anti-art-market movements in the 1960s. Here, many thought, was a medium that simply could not be co-opted by the commercial art world.” (Ibíd).

“La noción de una forma de arte intrínsecamente posicionada por fuera del mercado del arte tradicional encajó fácilmente con los movimientos anti-mercado del arte en los 60s. En éste punto, muchos pensaban, se encontraba un medio que simplemente no podría ser reclutado por el mundo comercial del arte.”

“This was not a selective documentation of events; it was an amassing of information based on the valorization of the notion of real-time tape as more “real” – because of its lack of intrusive editing and its immediacy – than other imaging means.” (Ibíd. Pág. 114).

“Esto no era una documentación selectiva de eventos; más bien era una aglomeración de información basada en la valorización de la noción del casete producido en tiempo real como más “real” –gracias a la ausencia de edición intrusiva y su inmediatez- presente en otros medios visuales”.

“The belief structure of art in Western culture espouses the primacy of the individual creator and the notion of a masterpiece as a means to establish the financial worth of a work of art; it does not bend easily toward the concept of collectivity.” (Ibíd. Pág. 114).

“El sistema artístico de creencias en la cultura occidental liga la primacía del creador individual con la noción de una obra maestra como un medio para establecer el valor financiero de una obra de arte; no es fácil pasar de allí al concepto de colectividad.”

“...a tendency to believe that machines dictate aesthetic development and a deep-set cultural belief that people do not really control machines but are always on some level controlled by them. Can it be, as Woody Vasulka says, “a dialogue with the machine” between the artist and the tool? The cultural inability to perceive technology as having creative potential is a fundamental aspect of video’s theoretical base.”(Ibíd. Pág. 115).

“...una tendencia a creer que las máquinas dictaminan el desarrollo estético y una creencia cultural profundamente arraigada que dice que la gente no controla a las máquinas, sino que siempre, en alguna medida está controlada por ellas. Puede, más bien ser, como dice Woody Vasulka; ¿“un diálogo con la máquina”? ¿Entre el artista y la herramienta? La inhabilidad cultural de percibir la tecnología como poseedora de un potencial creativo es un aspecto fundamental de las bases teóricas del video.”

“While as a tool for expression video would seem to have many distancing factors, such as the actual television set, it is often pointed out that the size of the screen and the instant image provide an intimacy not shared by paintings or the cinematic apparatus. The tendency of the artist to set the camera up and perform in the space before it and to use the monitor as a mirror caused art critic Rosalind Krauss to label video as inherently narcissistic. She noted, “Self-encapsulation – the body of psyche as its own surrounding – is everywhere to be found in the corpus of video art.”(Ibíd. Pág. 117).

“Aunque como herramienta de expresión el video parecería tener muchos factores distanciantes, entendido como el actual receptor de televisión, frecuentemente se hace

alusión al tamaño de la pantalla y la inmediatez de la imagen como proveedores de una intimidad que no proporciona la pintura o la indumentaria cinematográfica. La tendencia del artista de poner una cámara a funcionar, actuar al frente suyo y utilizar el monitor como un espejo, lleva a la crítica de arte, Rosalind Krauss a calificar el video como inherentemente narcisista. Ella anotó, “La auto-encapsulación –el cuerpo de la psiquis como su propio contenedor está por doquier en el video arte.”

“The “intimacy” evidenced in early works by artists such as Vito Acconci can also be read in the context of the strategies being used at the time to change the viewer/artist relationship, to undermine notions of personal and private, and to redefine the role of art in society”. (Ibíd. Pág. 118).

“La “intimidad”, evidenciada en los primeros trabajos de artistas como Vito Acconci, también puede ser interpretada desde el contexto de las estrategias implementadas con el fin de cambiar la relación observador/artista, poner a prueba las nociones de lo público y lo privado y redefinir el rol del arte en la sociedad.”

“Most recently, the debate of video’s properties has raised the issue of the potential to construct an electronic language. As artists deconstruct particular digital effects and attempt to explore their metaphoric and narrative meaning, they take steps toward the construction of a syntax v.gr. Hence, properties take on meaning as codes. What does it mean to use slow motion? What kind of meaning do certain digital effects impart – the potential of turning a moving image into a two dimensional sheet that can be manipulated on the screen or the seemingly limitless possibilities of combining images within the frame?”
(Ibíd. Pág. 118.)

“Recientemente, el debate acerca de las propiedades del video, ha traído a acotación el tema de el potencial del mismo para crear un lenguaje electrónico. En la medida en que los artistas desmenuzan efectos digitales específicos en un intento por explorar sus significados narrativo y metafórico, ellos avanzan hacia la construcción de una sintaxis. De esta manera, las propiedades del video se re-significan como códigos. ¿Qué significa utilizar la cámara lenta? ¿Qué significado imparten ciertos efectos digitales- el potencial de convertir una imagen en movimiento en un área de dos dimensiones que puede ser manipulada en una pantalla o las aparentemente ilimitadas posibilidades de combinar imágenes dentro del *frame*?”

“Yet, attempts to define an electronic language have not taken into consideration the extent to which language in this context (one has only to look at cinematic language to confirm this) functions merely as a kind of convention, a shorthand way for the viewer to read the form as it defines the content.” (Ibíd. Pág 119).

“Hasta ahora, todos los intentos por definir un lenguaje electrónico no han tomado en consideración hasta qué medida el lenguaje en este contexto (basta mirar el lenguaje cinematográfico para entender esto) funciona meramente como una especie de convención, una medida al alcance del observador para leer la forma como semejanza del contenido”.

“But we are ambivalent about technology in Western culture. On one hand we see it as a panacea for global problems; on the other hand we feel we have little control over it.

Popular culture is rife with images overpowering those who attempt to use it – people are beset by appliances on TV commercials and computers overpower humans in science-fiction movies. It should be no surprise, therefore, that there is a cultural difficulty in discussing a medium in which artists engage in a dialogue with electronic technology and that the dominant approach in analyzing the development of this medium has been to chart technological change and the capabilities of machines rather than people”. (Ibíd. Pág. 120).

“En occidente nuestra opinión acerca de la tecnología es ambivalente. Por una lado la vemos como la panacea de los problemas globales, por el otro sentimos que tenemos muy poco control sobre ella. La cultura popular esta llena de imágenes que impresionan a aquellos que se animan a usarla –la gente es bombardeada por aplicaciones que se le pueden dar a ella mostradas en comerciales de TV y los computadores les dan superpoderes a los humanos en las películas de ciencia ficción. No debería sorprendernos, por tanto, que exista una dificultad cultural a la hora de discutir acerca de un medio en el cual los artistas se involucran en un diálogo con la tecnología electrónica y que la aproximación definitiva a la hora de analizar este medio haya sido preponderar el desarrollo tecnológico y las capacidades de las máquinas por encima de las de la gente”.

“In this nuclear age, our vision of the future is more often tinged with anxiety than with optimism; at a period of time where the state of the world seems especially precarious, the need to establish the past reveals an attempt to reclaim the future.” (Ibíd. Pág. 121).

“En esta era nuclear, nuestra visión del futuro es, más frecuentemente percibida con ansiedad que con optimismo; en un periodo en que el estado del mundo parece especialmente precario, la necesidad de establecer el pasado revela un intento por reclamar el futuro.”

“The TV screen might be thought of as the window into the box – except that we probably can’t, in 1990s be innocent enough to believe we’re really looking through a window, really peering inside the box. Rather, the screen might be seen as some kind of distorting, inside-out mirror which the power inside the box holds up to the world at large. Inside the box, the world -or the power-to-be-a-world- is condensed: it’s the size of a conventional package, a gift, it’s power made handleable. The viewer might be led to believe, then, that the world is in his or her hands.” (Acconci, Vito. “Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View”. Ibíd. Pág. 125).

“La pantalla de televisión puede ser pensada como la ventana hacia la caja- excepto que no podemos ser tan inocentes en los 90’s como para pensar que realmente estamos mirando a través de una ventana, realmente fisgoneando entre la caja. Más bien, la pantalla puede ser vista como una especie de espejo distorsionado el cual se encuentra fuertemente ligado al mundo, gracias al poder dentro de la caja. Dentro de la caja, el mundo –o el poder-de-ser-un-mundo- se encuentra condensado: ese es el poder de un paquete convencional, un regalo, su poder hecho manejable. El observador puede creer, entonces, que el mundo está en sus manos.”

“The close-up face is the same size as the TV screen; the face on screen, then, is a fact, just as the TV set is a fact in the living room”. (Ibíd).

“La cara en *close-up* es del mismo tamaño que la pantalla de TV; la cara en la pantalla, por lo tanto, es un hecho, así como la televisión es un hecho en la sala”.

“Television is a rehearsal for the time when human beings no longer need to have bodies. The way a movie projector shoots movies onto a movie screen, the television set “shoots” images into the viewer; the viewer functions as the screen. With television, a person finally is enabled to become a “model person” – but what the person is a model of is nonself. The person functions as a “screen”, a simulation of self. Television confirms the diagnosis that the boundaries between inside and outside are blurred: the diagnosis that “self” is an outdated concept.” (Ibíd. Pág. 126).

“La televisión es un entrenamiento para cuando los seres humanos no necesiten más tener cuerpos. De la misma manera en que un proyector proyecta películas en una pantalla, la televisión proyecta imágenes dentro del observador; el observador hace el papel de pantalla. Con la televisión, una persona finalmente es facultada para convertirse en un “modelo de persona”-aunque el modelo en que la persona se convierte es un modelo del no yo. La persona juega el papel de “pantalla”, una simulación del yo. La televisión confirma el diagnóstico de que las fronteras entre lo de adentro y lo de afuera se encuentran difuminadas: el diagnóstico de que el yo es un concepto desactualizado”.

“Looked at from the viewpoint of art furniture is analogous to sculpture. Just as furniture fits into a room and takes up floor space inside a house, sculpture fits into and takes up space in an art exhibition area. Take this “thing”: it isn’t as big as a room, so it’s only furniture: it isn’t as big as architecture so it’s only sculpture: In its early days, the TV set took, inside the house, the position of specialized furniture: the position of sculpture. It was like other furniture but there were differences: it couldn’t be sat in, like a chair, it couldn’t be sat at, like a table; part of the console could, as by product, function like a cabinet, for storage, but not the TV part itself. Compared to other furniture, the television set couldn’t be used, it could only be looked at; it had the uselessness that one associates with art.” (Ibíd. Pág. 128).

“Mirado desde el punto de vista del arte, el mobiliario es análogo a la escultura. Así como el mobiliario cabe y ocupa espacio en un cuarto, la escultura cabe y ocupa espacio en un área de exhibición de arte. Esta “cosa”: no es tan grande como un cuarto, así que es solo mobiliario: no es tan grande como arquitectura, así que es solo escultura: En sus comienzos, la TV ocupó, dentro de la casa, la posición de mobiliario especializado: la posición de escultura. Era como cualquier otra pieza de mobiliario, pero había diferencias: no se podía sentar encima suyo, como una silla; ni se podía sentar alrededor suyo, como una mesa. Parte de la consola, dependiendo del modelo, funciona como un gabinete, pero no la TV como tal. Comparada con otras piezas de mobiliario, la televisión no podía ser utilizada, solamente contemplada, tenía la inutilidad de lo que uno asocia con el arte.”

“So science had to be domesticated: turned into furniture, it was nothing to be afraid of, it was something to relax with.” (Ibíd).

“Así que la ciencia tenía que ser domesticada: convertida en mobiliario, no era algo a lo que temerle, era algo para relajarse”

“Assume that there are two kinds of power: economic power and sexual power. What new TV equipment does, now, is camouflage economic power: it gives the buyer the illusion that economic power is in his/her hands – after all, the buyer can prove it, the buyer can hold the state-of-the-art in a box (as if looking at himself/herself in a photograph, like other people, in other photographs, holding the state-of-the-art in a box). And holding it, and looking at it later in the privacy of his/her home and making that home a showplace where equipment can be shown off to friends – all this is a way of draining sexual power. Because television is the absence of the body; television signifies the body-become-electronics, the body-without-sex. This sexlessness, then, is placed in the home, in exactly those spots where the body runs rampant; the woman watches the TV set in the kitchen, as she prepares food – the couple watches the TV set at the foot of their bed, right before sexual intercourse. The sexlessness of the television set functions as a sign, a reminder; it induces a nostalgia not so much for the past as for a fiction of the future: “if only we didn’t need to eat”, “if only we didn’t desire to fuck...” (Ibíd. Pág. 129).

“Asuma que existen dos tipos de poder: poder económico y poder sexual. Lo que hacen los nuevos equipos de TV, es camuflar el poder económico: le da al comprador la ilusión de que el poder económico está en sus manos –después de todo él mismo lo puede probar, el comprador puede cargar el estado-del-arte en una caja (como mirarse a si mismo en una fotografía, como otra gente, en otras fotografías, cargando el estado-del-arte en una caja). Cargándolo, mirándolo más tarde en la privacidad de su casa y haciendo de su casa un sitio de exhibición en el que la parafernalia puede ser exhibida ante sus amigos –todo esto es una manera de drenar el poder sexual. Dado que la televisión es la ausencia del cuerpo, la televisión significa la transformación-del-cuerpo-en-electrónica, el cuerpo-sin-sexo. Esta asexualidad del aparato de televisión funciona como un signo, un recordatorio; induce una nostalgia, no tanto del pasado sino de una ficción del futuro: “si solamente no necesitáramos comer”, “si solamente no deseáramos fornicar...”

“Toy science allows a person in the role of television viewer to practice other roles: practice for a role in the world of the reach, practice for a role in the world of nobody.” (Ibíd.)

“La ciencia de juguete le permite a una persona en el rol del televidente practicar otros roles: practicar para un rol en el mundo de los adinerados, practicar por un rol en el mundo de nadie”.

“The video artist, born in a situation of power, had no power of his/her own; that could go outside the self. Like a spoiled child, then, the video artist had the luxury of playing at power: the video artist could take on all the powers in a solitary world. On the one hand, video art could claim the advantage of the context of regular broadcast television (since this is the tool of big business, video art must have power and influence): on the other hand, at the same time, video art could claim the advantage of home-made video (since the video artist is not part of the commercial television system, the video artist must be the people’s artist).” (Ibíd. Pp. 130-131).

“El video artista, nacido en una situación de poder, no tenía un poder suyo; que pudiera ir fuera de si mismo. Como un niño consentido, así, el video artista se daba el lujo de jugar al poder: el video artista podía tomar en sus manos todos los poderes en un mundo

solitario. Por un lado, el video arte podía acudir a la ventaja del contexto de la televisión al aire (ya que esta es la herramienta de los grandes negocios, el video arte debe tener poder e influencia): por otro lado, al mismo tiempo, el video arte podía acudir a la ventaja del video hecho en casa (ya que el video artista no es parte del sistema de la televisión comercial, este debe ser el artista de la gente).”

“The sensibility drawn to regular broadcast television is willing to give up the name “artist” and slide off into the category of “TV producer”. This type of sensibility shows self-sufficiency: it doesn’t need the name “artist” to justify one’s own existence – art is seen as, on the one hand, a bag of tricks (skills, crafts) and on the other hand, an attitude, a piloting device, that can be applied to any number of roles (“there’s no art, we just try to do things the best we can”). This type of sensibility is comfortable with the notions of “summary” and “condensation” and doesn’t feel the need for “experience” (this sensibility would probably prefer driving to walking; choose the airplane over the railroad). In a world before video or before video (or more precisely, further back than that: in a world before mass media), this type of sensibility would have turned, probably – for lack of anything else – to painting: this type of sensibility feels comfortable with walls, and with standing in front of a wall – it feels no need for a floor to walk around on. At the same time, this sensibility feels uncomfortable with walls confined to one kind of place, like the walls of a museum; between the time of the dominance of the dominance of painting and the time of the dominance of television, this sensibility would be drawn to posters on the side of buildings – or to (miniature) walls that can be turned, like comic books.

The alternative sensibility – that of the video artist who turns toward homemade video – might leave the arena (of distribution) altogether, and withdraw into the gallery/museum. Video, there, is shown as an exhibit (like a wild animal exhibit): video is brought into the museum and displayed as an artifact from the twentieth century – the way period furniture, for example, is displayed elsewhere in the museum. The sensibility drawn to the gallery/museum is unsure of itself: it needs the terms art and artist to fall back on. This kind of sensibility has to “gather in” instead of “spread out”; anything, from any field, can be used for art doing, but whatever is used has to be imported into the category of art (rather than allowing the category of art to dissipate itself into other fields).”(Ibíd. Pág. 131).

“La sensibilidad agotada de la televisión al aire común y corriente está dispuesta a dejar a un lado el nombre “artista” y caer a la categoría de “productor de TV”. Este tipo de sensibilidad muestra auto-suficiencia: no necesita del nombre “artista” para justificar la propia existencia –el arte es visto como, por un lado, un saco de trucos (destrezas, habilidades) y por el otro lado, una actitud, un aparato de pilotaje, que puede ser aplicada a cualquier cantidad de roles (“no hay arte, solamente tratamos de hacer las cosas lo mejor posible”. Este tipo de sensibilidad se encuentra acorde con las nociones de “resumen” y condensación y no siente la necesidad de la “experiencia” (este tipo de sensibilidad, probablemente preferiría manejar a caminar, escoge el avión por encima del tren). En un mundo antes de la aparición del video (o más precisamente, yendo un poco más atrás: en un mundo antes de la comunicación en masa) este tipo de sensibilidad, probablemente se habría convertido – a falta de alguna otra cosa- en pintura: este tipo de sensibilidad se siente cómoda con los muros y con pararse en frente de un muro – no siente la necesidad de un piso sobre el cual caminar. Al mismo tiempo, esta sensibilidad se siente incómoda con los muros confinados a un solo sitio, como los muros de un museo; entre el tiempo de la supremacía de la pintura y el tiempo

de la supremacía de la televisión, esta sensibilidad sería agotada para convertirse en afiches al lado de los edificios –o en muros (en miniatura) que podrían ser ojeados como una tira cómica.

La sensibilidad alternativa - esa del video artista que se va por el video-hecho en casa – puede apartarse del terreno (de la distribución) a lo sumo, y retirarse a la galería/museo. Allí, el video es mostrado como una muestra (como una muestra de un bicho raro): el video es traído al museo y mostrado como un artefacto del siglo veinte – de la misma manera en que el mobiliario del periodo, por ejemplo, es mostrado en algún otro lugar del museo. La sensibilidad cargada hasta el museo/galería es insegura de si misma: necesita de los términos *arte* y *artista* para apoyarse. Esta sensibilidad tiene que “abarcarse” en vez de “difundirse”; cualquier cosa, de cualquier campo, puede ser usada como quehacer artístico, pero lo que sea que se use tiene que ser importado a la categoría de arte (en vez de dejar que la categoría arte se disipe hacia otros campos).”

“Video installation is the conjunction of opposites (or to put it another way: video installation is like having your cake and eating it, too). On the one hand “installation” places an artwork in a specific site, for a specific time (a specific duration and also, possibly a specific historic time). On the other hand, “video” (with its consequences followed through: video broadcast on television) is placeless; at least, its place can’t be determined – there’s no way of knowing the particular look of all those millions of homes that receive the TV broadcast. Video installation, then places, placelessness; video installation is an attempt to stop time. The urge toward video installation might be nostalgic; it takes airplane travel, where all you can see is sky, and imposes onto in the landscape incidents of a railroad journey. Video installation returns the TV set to the domain of furniture; the TV set, in the gallery/museum, is surrounded by the sculptural apparatus of the installation, the way the TV set, in the home, is surrounded by the furnishing of the room.” (Ibíd. Pág. 132).

“La video instalación es la conjunción de opuestos (en otras palabras: la video instalación es como tener su pastel y también comérselo). Por un lado, la “instalación” acomoda el trabajo artístico en un lugar específico, durante un tiempo específico / una duración específica y también, posiblemente, en un tiempo histórico específico). Por otro lado, “el video” (seguido de sus consecuencias: video en televisión al aire) no tiene un lugar determinado – no hay manera de saber cuáles son las miradas específicas de todos aquellos millones de hogares que reciben señal de televisión al aire. La video instalación, entonces posiciona lo imposicionable; la video instalación es un intento por detener el tiempo. La carrera hacia la video instalación puede ser nostálgica, toma un viaje en avión, donde todo lo que se ve es cielo e impone en él todos los incidentes de un viaje en tren. La video instalación devuelve el aparato de TV a los dominios de la mobiliaria; el receptor de TV, en la galería/museo, está rodeado por el aparato escultural de la instalación, de la misma manera en que el receptor de TV, en el hogar, se encuentra rodeado por el mobiliario del cuarto.”

“Once a TV set, however, is placed in a sculpture installation, the TV set tends to dominate; the TV set acts as a target -the rest of the installation functions as a display device, a support structure for the light on the screen (the viewer stares into the television set, as if staring into a fireplace).” (Ibíd. Pág. 133).

“Una vez el receptor de TV es acomodado en una instalación escultórica, el receptor de TV tiende a dominar, éste actúa como un blanco –el resto de la instalación funciona

como un dispositivo de exhibición, una estructura de soporte para la luz en la pantalla (el observador fija su mirada en el receptor de televisión, como mirando una chimenea).”

“TV set is camouflaged by the apparatus of an installation; an extra effort is made to find it, to “get the point”. The reason for this might be that the conventional place for a television set is in the home; when it is come upon elsewhere, whether inside a gallery/museum or outside, a store window or a supermarket, the viewer is stopped in his/her tracks: the situation is like that of a visitor from another planet happening upon a TV set – only in this case is the “other planet (the home, the living-room) that comes upon the viewer, out of the privacy of his/her home and in public. The viewer, seeing the TV set, is brought back home – and here, abstractly, “home” reads the way it could never be allowed to read when surrounded by the customs of living-room furniture: “home” means “resting place”, “the final resting place”; the land of the numb/the still/the dead.”

(Ibíd. Pág. 133).

“El receptor de televisión es camuflado por la instrumentaria de una instalación., un esfuerzo extra es necesario para encontrarlo, para “dar con la idea”. La razón de esto puede ser que el sitio convencional para un receptor de televisión es el hogar; cuando éste es ubicado en algún otro lugar, ya sea adentro o afuera de una galería/museo, una ventana de un almacén o en un supermercado, el observador es interrumpido en su trayecto: la situación es como la de una visita de otro planeta ocurriendo en un receptor de TV –solo que en éste caso (es el hogar, la sala) el alien que se aproxima al observador, fuera de la privacidad de su hogar y pasa a un lugar público. El observador, mirando el receptor de TV, es transportado a su hogar – y en éste caso, la palabra “hogar” no tiene la misma lectura cuando se encuentra rodeado por la mobiliaria típica de la sala: “hogar” significa “lugar de descanso”, “el lugar de descanso final”, “la tierra del adormecido/del inmóvil/del muerto.”

“The body, the psychologized drama in which its representations are perceived, and the institutions (often homelike and or holidaylike) which frame those representations...”

(O. Dell, Kathy. “Performance, Video and Trouble in the Home”. Ibíd. Pág. 136.)

“El cuerpo, el drama psicologizado en el que sus representaciones son percibidas, y las instituciones (generalmente hogareñas o lúdicas) que enmarcan dichas representaciones...”

“For arguments sake, we shall consider the space of the gallery, with dealers functioning as paternal o maternal figures, to be comparable to the home venue; alternative spaces as comparable to the holiday space; and proto-alternative spaces and schools, in which the bulk of early seventies works took place as a curious mix of the two.”

(Ibíd. Pág. 136).

“Con el propósito de argumentar, consideramos el espacio de la galería, con los rematadores de arte como figuras paternas y maternas, comparables con el ambiente hogareño; espacios alternativos, comparables con el espacio lúdico; y espacios proto-alternativos e instituciones educativas, en los cuales la gran cantidad de trabajos del comienzo de los 70s, se dio como una curiosa mezcla de los dos.”

·Vito Aconcci’s *Claim* (1971):

“...I’ll keep anyone from coming down here with me...”), he emphatically enacted the move from what Jaques Lacan calls the “imagery” to the “symbolic”. In the latter, according to Lacan, language serves as a method of representation by which the subject claims identity after being forced to separate from an imagined identification with the mother or equivalent figure).” (Ibíd. Pág. 137).

· (*El Reclamo*) de Vito Aconcci (1971):

“...voy a retener a cualquiera de bajar aquí conmigo...”), el enfáticamente representa lo que Lacan llama, el movimiento de lo “imaginario” a lo “simbólico”. En la escalera, según Lacan, el lenguaje sirve como un método de representación a través del cual el sujeto reclama su identidad después de ser forzado a separarse de una identificación imaginaria con la madre o su equivalente).”

“Identification” is a multilevel process and concerns both the viewing subject and the subject viewed.”(Ibíd. Pág. 137).

“La identificación”, es un proceso que se da varios niveles y se ocupa tanto del sujeto observado como del observador.”

“This level corresponds to what Jean Laplanche, Freud’s and Lacan’s metacritic, has called “an identification that is both extremely early and probably also extremely sketchy...an identification with a form conceived of as a limit, or a sack: a sack of skin.” It is this sort of thought that sustains the belief that performance provides direct experience, as if by taking away such obvious forms of mediation as painting, sculpture, or theater scripts, the process of mediation itself is eradicated and pure experience can be forged by the knowledge of a shared possession – that fleshy sack of selfhood. However, just beyond this “extremely early” stage of psychical development and, similarly, this fundamental perception of performance pieces, identification is not so poetically simple. The next developmental level of identification, somewhat related to the “sketchy” one occurs in what Lacan calls the “mirror stage” in which a child first discovers an image of the self. Unlike a sketch, reflected image seems finished and whole. But the identity-yielding image is, in actuality split: “the very image which places the child divides its identity into two. “Thus, our perceptions of the human body - our own and others – are mediated from an early age.

Lacan defined the mirror stage as “a drama whose internal trust is precipitated from insufficiency to anticipation - and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic – and lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structures the subject’s entire development. I suggest that the interpolation of video into performance in the early 1970s elucidates the fragmentation experienced during the mirror stage of physical development –a fragmentation that, when focused upon, functions to betray the “orthopaedic” myth that identificatory processes totalize meanings of, or for, the subject.” (Ibíd. Pág. 138)

“Este nivel corresponde a lo que Jean Laplanche, el metacrítico de Freud y Lacan, ha llamado “una identificación que es al mismo tiempo, extremadamente prematura y probablemente también extremadamente estructural...una identificación con una forma concebida como un límite un saco: un saco de piel.”

Es este tipo de pensamiento el que sostiene la creencia de que la performance otorga una experiencia directa, como si al omitir formas tan obvias de mediación como la pintura, la escultura o los libretos teatrales, el proceso de mediación en sí mismo es erradicado y la mera experiencia puede ser forjada a través del conocimiento de una posesión compartida –ese saco carnosos de mismidad. En todo caso, justo un poco más allá de ésta “extremadamente temprana” etapa de desarrollo psíquico y, similarmente, luego de esta percepción primigenia de muestras de iniciación pro-activa; la identificación no es tan poéticamente simple. El siguiente nivel de desarrollo de la identificación, de alguna manera relacionado con el “esbozada” ocurre en lo que Lacan llama “la etapa del espejo” en la cual, el niño descubre su primera imagen del yo. A diferencia de un esbozo, la imagen reflejada parece terminada y completa. Sin embargo, la imagen en busca de una identidad se encuentra todavía fragmentada: “la misma imagen que crea al niño, divide su identidad en dos. “De este modo, nuestra percepción del cuerpo humano –el nuestro y el de otros- son mediadas desde una edad temprana.

Lacan define la etapa del espejo como “un drama en el que la confianza interior pasa de la insuficiencia a la anticipación –y la cual construye para el sujeto, atrapado en el engaño de la identificación especial, la sucesión de fantasías que se extiende de una imagen de un cuerpo fragmentado a una forma de su totalidad, a la cual debo dar el nombre de ortopédica – y finalmente el convencimiento de la armadura de una identidad alienante, la cual marcará con sus rígidas estructuras el desarrollo completo del sujeto. Yo sugiero que la interpolación del video y la performance en los comienzos de los 70s deja elucidar la fragmentación experimentada durante la etapa del espejo de desarrollo psíquico – una fragmentación que, cuando se mira en perspectiva está en función de derrocar al mito “ortopédico” que el proceso identificatorio que procesa significados totalizadores de significados de o para el sujeto.”

“Rosalind Krauss, who so accurately concluded that in the image of self-regard is configured a narcissism...endemic to works of video”. (Ibíd. Pág.138)

“Rosalind Krauss, quién tan adecuadamente concluyó que en la imagen del auto-conocimiento se configura un narcisismo...endémico en trabajos de video.”

“Viewing subject” has more than one characterization here. Besides the person who looks into a reflecting apparatus such as a mirror, or a camera which feeds that person’s image back to him or her for immediate or future use through the monitor (in *Claim*, Aconci occupies this position), there is the witness of the mirroring process. In the Lacanian configuration, this is the mother; in performance-based video, the audience. For all these individuals, however the experience of viewing is the experience of fragmentation”. (Ibíd. Pág. 138).

“El sujeto observador” tiene más de una caracterización en este punto. Además de la persona que mira dentro de un aparato reflectivo como un espejo, o una cámara que retorne la imagen de vuelta al sujeto para su uso futuro o inmediato a través del monitor (en *Reclamo*, Aconcci ocupa esta posición), está el testigo del proceso de reflexión. En la configuración Lacaniana, el testigo es la madre, en el video basado en la performance, la audiencia. Para todos estos individuos, sin embargo, la experiencia de observar es la experiencia de la fragmentación.”

“This split in experience disallowed the audience a sense of direct identification with the performer, a point that was driven home by the alienating effect of Acconci’s constantly swinging metal pipe. For Acconci this effect served the purpose of “armouring”, “which was augmented by the wearing of the blindfold.” (Ibíd. Pág. 138).

“Esta fragmentación, en la experiencia, no permitió que existiera un sentido de directa identificación con el actor, una impresión que se fue llevado a caso por los observadores, gracias a el inquieto tubo de metal de Acconci. Para Acconci, este efecto cumplió el efecto de crear una “armadura”, que fue fortalecida por la venda en los ojos del observador”.

“I suggest that Acconci’s choice not to identify constituted a deliberately missed chance to recreate a sense of wholeness, a choice that implicitly stated the impossibility of such a recreation. In the progression from sack of skin, to exteriorized image, to an “I”, the concept of the body as unified naturally with entities outside itself or, for that matter, within itself or, within itself is revealed as just that – a concept, realizable only through illusion of myth.”

(Ibíd. Pág. 139).

“Yo sugiero que la elección de Accoci de no identificar, constituye una falla deliberada de recrear un sentido de totalidad, una elección que implícitamente declaró la imposibilidad de ese tipo de representación. En la progresión de saco de carne a la imagen exteriorizada, a un “Yo”, el concepto del cuerpo como unificado intrínsecamente con entidades fuera o dentro de si mismo se revela como justo eso – un concepto, realizable únicamente a través de la ilusión del mito.”

“By using mirrors, video monitors, and cameras in his work, Dan Graham not only demonstrated the disparity between presentation and representation and the fragmentation processes they share, as we saw Acconci do in *Claim*, but expanded the volume of disparity and fragmentation. In *Opposition mirrors and Video Monitors in Time Delay* (1974), two monitors were placed a few feet in front of, and facing, mirrors which were positioned on walls forty feet apart. Mounted on top of the monitors and pointed in the same direction of the monitors were two video cameras, each of which was paired with the monitor on the other side of the room, set on a five second time delay. Visitors to the space found a variety of scenarios available: a view, on the monitor of what had happened five seconds earlier, as reflected in the mirror on the other side of the room; a view, in the mirror nearest them, of themselves and the nearby video monitor, a faraway view, in the opposite mirror of what had occurred five seconds earlier on their own side of the room appearing now on the opposite monitor. The installation, and the self guided performances it encouraged, provided an array of disjunctive points of view made available by mirror, monitor and camera.”

The volume of this disjunctiveness was enhanced, by way of contrast, by the layout of the installation. That is, upon entering the precisely symmetrical arrangement, with two sections structurally mirroring each other, the visitor might have been led to think that the show was about sameness of views: whereas, by performing within the installation, the visitor quickly learned that mirroring proliferates difference. This conclusion is comparable to that reached in the psychical mirror stage – the conclusion that any seemingly identical identification, is, as Lacan says, a fiction, or, as Graham Has shown via time delay, an image under the illusion – making influence of memory.

Graham has stated that “you only get the future by your memories of the past...in a certain kind of way...which you’re constructing in present time. However, this act of construction – no matter how strong an action is suggested by the verb “construct”, nor how self-consciously “constructed” Graham’s video installations and performances were – does not help stabilize identification for either the viewer subject or subject viewed. Rather, the imbrication of past, present and future in Graham’s work signifies the very split occurring at Lacan’s mirror, a split witnessed by both the subject positioned there and the witness who stands off to the side.” (Ibíd. Pág. 139).

“A través del uso de espejos, monitores y cámaras en su trabajo, Dan Graham no solamente demostró la disparidad entre presentación, representación y los procesos de fragmentación que comparten, como vimos a Acconci hacerlo en *Reclamo*. También aumentó el volumen de disparidad y fragmentación. En *Espejos enfrentados y Monitores de Video con Delay* (1974), dos monitores fueron dispuestos a unos pocos pies de distancia y de frente a espejos que se encontraban en muros a cuarenta pies de distancia. Encima de los monitores, dirigidas en la misma dirección que los monitores, se encontraban dos cámaras de video, cada una de las cuáles se encontraba con el monitor al lado opuesto del cuarto y sincronizadas con un delay de cinco segundos. Los visitantes al espacio encontraron una variedad de escenarios disponibles: una vista, en el monitor de lo que había pasado cinco segundos, reflejado en el espejo al otro lado del cuarto; una vista, en el espejo más cercano a ellos, de ellos mismos y de el monitor de video a su lado. Una vista lejana, en el espejo opuesto de lo que había ocurrido cinco segundos antes en su propio lado del cuarto, pero apareciendo ahora en el monitor opuesto. La instalación, y las performances auto-guiadas que la instalación animaba a llevar a cabo, proveían una sucesión de puntos de vista disyuntivos a partir de el espejo, el monitor y la cámara.

El volumen de esta disyuntiva fue resaltado, a través del contraste, por el plano de la instalación. Esto es, al entrar al arreglo precisamente simétrico, con dos secciones estructuralmente reflejándose la una a la otra, el visitante podría haber sido inducido a pensar que la presentación se trataba de similitud de vistas, mientras que al interactuar a través de la instalación, el visitante rápidamente aprende que el “efecto espejo”, reproduce diferencias. Esta conclusión es comparable con la alcanzada en la etapa del espejo psíquico – la conclusión que cualquier identificación aparentemente idéntica es, como dice Lacan, una ficción, o, como Graham ha mostrado a través del *time delay*, una imagen bajo la influencia ilusoria de la memoria.

Graham ha establecido que “solo se comprende el futuro a través de las memorias del pasado...de alguna manera...que se construye en tiempo presente. “Sin embargo, este acto de construcción - no importa cuán fuerte sea la acción sugerida por el verbo “construir”, ni qué tan auto-concientemente fueron “construidas” las instalaciones de video y presentaciones de Graham – no ayuda a estabilizar la identificación ni para el sujeto observado ni para el observante. En cambio, la superposición del pasado, presente y futuro en el trabajo de Graham significa la misma partición que ocurre en el espejo de Lacan, una partición atestiguada tanto por el sujeto posicionado ahí como por el testigo que se ubica a un lado.”

“...The invocation of the mother, at this moment of participating in a reconstruction of the psychodynamics of mirroring, implicates her presence as witness of the original split at the mirror and, also, bespeaks the subject’s nostalgia for previous anaclitic moments

in which stability was procured through leaning upon, and feeling at one with, the material object.”

This nostalgia is stirred up in the viewer of the videotape as well, in the sense that the viewer strives to hear everything being said, tries to put all the pieces together so as to “know” the individuals on screen, attempts to stabilize the constantly shifting and splitting identifications. The attempts are futile, though not pessimistic. On the contrary, by being reminded of the mirror stage and our fragmented subjectivity, we are also reminded of the way in which this moment of splitting paves the way of subsequent experience, in which this already fragmented subjectivity becomes sexually identified, engendered, constructed in language. By being led to recognize the *structural* nature of this process we are deposited on the threshold of possibility of restructuring identity. For artists like Graham or Acconci to remind us of these moments constitutes a useful reinforcement of the contributions of Lacan, whose theories suggested that by working within the structures in which gendered identifications have been formed – that is, within systems of fragmentation – we may be able to destabilize identifications, ideologically determined by *biological* nature and structure new ones that would resist oppressive forms of stability.” (Ibíd. Pág. 141).

“La invocación de la madre, en este momento de estar participando en la reconstrucción de la psicodinámica del “efecto espejo”, implica su presencia como testigo de la partición original en el espejo y además indica la nostalgia del sujeto por momentos previos a su división en los cuales la estabilidad estaba procurada a través del apoyo y el sentirse uno con el objeto maternal.

Esta nostalgia también es compartida por el observador del video, en el sentido de que el observador trata de oír todo lo dicho, de unir todas las piezas para poder “conocer” individuos en pantalla, intentando estabilizar las constantemente cambiantes y fragmentarias identificaciones. Los intentos son fútiles, pero no pesimistas. Al contrario, siendo regresados a la etapa del y nuestra subjetividad se vuelve sexualmente identificada, construida a partir del lenguaje. Al ser llevado a reconocer la naturaleza “estructural” de este proceso, somos puestos en la situación en que tenemos la posibilidad de reestructurar la identidad. Para artistas como Graham y Acconci recordamos esos momentos, recordamos que esos momentos constituyen un importante refuerzo a las contribuciones de Lacan, cuyas teorías sugerían que trabajando dentro de las estructuras en la cuales se funda la identificación del género - esto es, dentro de sistemas de fragmentación – podemos ser capaces de desestabilizar identificaciones ideológicamente determinadas por la naturaleza biológica y estructurar unas nuevas que puedan resistir formas opresivas de estabilidad.”(Ibíd. Pág. 141).

“De esta manera, crea conexiones entre los diversos momentos de la producción del artista; efectúa un seguimiento a las transformaciones y fusiones de la luz, el agua y el aire, como principios que comunican todas las obras de Muñoz y que han permitido generar una poética para nombrar el mundo que le ha tocado vivir. A partir de estas interconexiones, evidencia cómo en diferentes momentos de su trabajo se hacen manifiestas polaridades de la existencia, como la luz y la sombra, la construcción y la destrucción. Así mismo, alude a consideraciones filosóficas que adquieren una imagen sensible, sin dualismos y que, por lo tanto, no están separadas de la complejidad de los asuntos fundamentales de la existencia. A partir de estas reflexiones, la autora advierte cómo la producción de Muñoz, más que un compendio de anotaciones sobre la muerte, toma el cariz de una afirmación de la vida, y que, aunque están presentes las contradicciones, el *eros* obra como una fuerza que no se rinde ni cede su espacio al

poder de la desintegración. De igual forma, hace visible el carácter cíclico de las preocupaciones del artista, teniendo en cuenta que las problemáticas que explora obedecen a la *necesidad* y, por lo tanto, ninguna resulta repetitiva o prescindible.

Iovino indaga en el comportamiento de los principios de la vida como fuerzas poéticas y significantes; en la dimensión mítica de las obra de Muñoz (*Narciso* se convierte en un mito originario de la representación)y, además, se concentra en efectuar un seguimiento a la noción de espejo, que problematiza asuntos relativos a la representación y al reflejo, a la par que alude a esta figura-real y metafórico-, como base del reconocimiento de sí mismo y del otro, a partir de la relación semejanza-diferencia.” (Iovino, María. *Volverse aire*. Colcultura UCTV: Cali, 1995. Pp 9,10).

“Cuando una observador tiene privilegio de aproximarse a la totalidad de la producción de Óscar Muñoz, como en el caso de este libro, le resulta claro que se trata de un artista en el que confluyen la actitud de un poeta y la de un científico que observa y espera. La suya es una contemplación activa, libre de juicios previos, que le permiten vislumbrar los mecanismos más sutiles del mundo y de los hombres. En virtud de la nitidez de su mirada, desentraña procesos incorpóreos del agua, el aire, la tierra, y el fuego, en la dimensión tiempo-espacio. Dado que su materia prima surge de los elementos, su producción, como pocas, logra la más sincera elementalidad característica de trabajos conmovedores y cargados de sentido en la historia del arte.” (ibíd. Pp. 10.)

“Aproximarse al proyecto creativo de Óscar Muñoz supone entamar lecturas de las definiciones primigenias y de las inagotables redefiniciones que posteriormente se han dado a medios expresivos como la fotografía, el dibujo, el grabado, la escultura, la instalación, o el arte de proceso. Ello, pendiendo siempre de concepciones alrededor de las cuales ha girado la historia del arte, así como de variaciones acerca de la realidad y de lo real, que adeudan motivaciones al proceso histórico y a la condición local en que el artista ha forjado una mirada.” (Ibíd. Pp 13.)

“Con la utilización viva del agua, y posteriormente, también de la luz, Muñoz hace que sea el susurro el que se asome a las profundidades dramáticas; la evanescencia, la que delinee en su transcurrir a las que acude; el movimiento, el que anuncia una condición de lo estable; así como el resquebrajamiento o la extinción de la imagen, el que señale lo que se ha construido.” (Ibíd. Pp 16,17)

“En este momento de formulación de los *Narcisos* entorno a una proposición que requiere de la temporalidad y por tanto, de la constante reconfiguración de lo presente, se reconoce el desprendimiento concluyente de todo aquello que no sea el espíritu de los medios. La propuesta de Muñoz entra de esta manera en el territorio de lo innombrado, de lo inclasificable y de lo indeterminable.” (Ibíd. Pp 18.)

“Obras como *Narcisos*, al igual que después lo hacen *Ambulatorio*, *Aliento*, *Simulacros*, *Lacrimarios*, *Narciso*, *Eclipse* o *Biografías*, acreditan la asimilación equilibrada de las premisas vanguardistas, tal como las pudo conocer la realidad latinoamericana, y lo hacen además un sentido de apropiación que varía por primera vez en el circuito plástico del artista sobre lo no detectable y lo no afirmable de la realidad y lo no real de lo visible y viceversa.

Un análisis desde otro territorio, traduce además en las obras de Muñoz la influencia decisiva que han ejercido en la formación plástica en Colombia la fotografía y el cine,

así como la conducción que han hecho estos medios- en el campo artístico general- de la lección moderna y de sus formas de adaptación y transformación.” (Ibíd. Pp 19,20)

“El propósito experimental y crítico que comienza a desarrollar Muñoz (graduado de la Escuela de Bellas Artes de Cali – 1970) desde sus primeras obras, se ubica en el proceso artístico que comienza a desarrollar un planteamiento plástico de academia (1886), que no llega consolidarse cuando ya se ve atravesado por el espíritu crítico y revisionista de las primeras vanguardias (1930), y casi inmediatamente por el de las segundas (1950).” (Ibíd. Pp 20)

“La reflexión sobre los fundamentos antropológicos de la mirada académica, todavía tardara dos décadas más. Tal vez la pervivencia hoy del canon académico entre el público colombiano se deba precisamente a que los artistas nunca superaron este paradigma visual. Lo rechazaron, sí, pero nunca lo superaron; nunca lo abordaron desde la médula misma de su percepción de lo real.” (Ibíd. Pp 21)

“En el desarrollo de las artes visual en Colombia, se entroncan en consecuencia, con gran naturalidad, aproximaciones muy diversas a la interpretación y figuración del entorno visible. Una es la aproximación de la fotografía, que como técnica apropiada, se asume como un método de inmediata o fácil bidimensionalización del mundo aparente; y la otra, la aproximación de la pintura o el dibujo, que han sido los campos que tradicionalmente se han ocupado de desarrollar las grandes abstracciones de las artes visuales, al convertir las medidas de lo real a las figuras de lo bidimensional.” (Ibíd. Pp 22)

“Se ve limitado de esta forma al florecimiento de especulaciones de fundamental importancia, que han sido las que han alimentado reconsideraciones de lo visual en la historia del arte, y sin las cuales no habría ocurrido el ejercicio que salvó a la pintura del presagio de hundimiento que le llegó con la aparición de la fotografía; y en otros términos en periodos anteriores, de los tecnicismos o científicismos que afirmaron una realidad durante el periodo positivista.

Ello, porque, la convicción de una condición inaprehensible e indeterminable de la realidad que nace de la observación de ella misma, es la que empuja el desestablecimiento de las formulaciones que intentan asirla o denominarla. La fotografía o las nociones fotográficas, en su unicidad visual, aplanan el debate en el sentido contrario desde el comienzo de la historia de la Academia en Colombia, y evitan el problema que introduce la mirada múltiple o inestable en la extracción de fragmentos de la realidad.

Se pronuncian así desde el inicio de la historia de las artes visuales en el país una distancia con respecto a expresiones como la literatura que sí llegan a liderar en Colombia en la década del cincuenta, desde posiciones como el realismo mágico o el nadaísmo, ánimos transgresores en los que precisamente la desviación de la mirada centralizada por la reinterpretación de las variables posibilidades de la realidad marcan otros derroteros.” (Ibíd. Pp 22,23)

“... las artes visuales en Colombia, a pesar del enorme aporte que en el desestablecimiento de la mirada central introdujeron las vanguardias (siglo XX), no estuvieron preparadas en realidad desde un comienzo para hacer el paso de lo frontal a

lo multidimensional, cuestión que las llevó a reemplazar ‘una’ mirada por ‘otra’; la mirada impositiva de la academia por la de ‘la realidad alterna’.

El sentido de lo real o el de la realidad circundante trabajando entorno a la cuestión de la identidad se unificó en el arte nacional a favor de lo ‘real otro’.” (Ibíd. Pp 24)

“Mi infancia no es un recuerdo de Patio en Sevilla, como dice la canción, sino un corredor largo y oscuro que desemboca en un solar iluminado que yo recorría en triciclo, esos eran mis primeros cuadros. Por eso yo no puedo saber de dónde vienen mis influencias, que pueden ser Vermeer o mis propios recuerdos de las láminas que había en el cuarto de la muchacha de servicio. (Oscar Muñoz entrevistado por Maria Margarita García en el Diario La Prensa. Bogota, Septiembre 3 de 1988, Pág.15.)” (Ibíd. Pp 25)

“Entre los personajes que marcan el cambio en cambio cultural, se encuentran grandes hitos de la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX como el filósofo Estanislao Zuleta, quien se desempeña como profesor de la Universidad del Valle; el cineasta y escritor Andrés Caicedo, quien desde la producción literaria, desde el cineclub que dirige y desde la revista ‘Ojo al cine’, dinamiza la crítica y la concepción cinematográfica, como la vanguardista literaria y visual; el director de teatro y dramaturgo Enrique Buenaventura a cargo de quien se moviliza el proyecto del Teatro Experimental de Cali; el cineasta Luis Ospina, quien después de realizar estudios de cinematografía en Los Angeles, California, trabaja cercano al ‘grupo de Cali’ nutriéndolo con nuevos aportes críticos, experimentales y conceptuales; el cineasta Carlos Mayolo quien promueve una crítica contra las miradas institucionales y contra los clisés de las denominaciones latinoamericanas, además de que insiste en la experimentación de lenguajes imperfectos; el poeta Jotamario Arvelaez, quien representa la ciudad un aviso constante de la revolución nadaista y entre otros el curador Miguel Gonzáles, quien participa de los primeros proyectos de promoción de un arte nuevo en la ciudad, en la asociación de jóvenes que se agrupó entorno a una propuesta sin precedentes, a la que bautizaron *Ciudad Solar*.” (Ibíd. Pp 28)

“La influencia del lenguaje cinematográfico en la obra de Muñoz se constata de una manera más abstracta, en la medida en que Muñoz analiza la incapacidad de los fotográficos en general en la captación de la realidad. Su crítica difiere en mucho de la que hacen los hiperrealistas, en el sentido que no subraya las insuficiencias técnicas del medio en cuanto al apresamiento de lo visible, sino que insiste en la distancia en que el cine se estaciona con respecto de lo vital, a pesar de que su máxima parodia se la detención del movimiento.” (Ibíd. Pp 34)

“*Interiores* es la serie que asume el riesgo de involucrarse en la observación de la realidad palpable, de confrontar la complejidad del entorno sin la muleta de lo que ya ha sido reducido a la bidimensionalidad, por medio de la fotografía.” (Ibíd. Pp 35)

“...en *Cortinas de Baño*, lo nuevo está en que Muñoz desintegra la figura humana al disolverla como lo había hecho antes con el soporte y se libera así de su representación completa. Cuando vuelve a retomar el retrato en *Narcisos*, *Narciso* y *Biografías* o el cuerpo en *Simulacros*, Muñoz alude al hombre desde el fragmento, que ya ha logrado honda exactitud en su reunión con los medios y los propósitos expresivos.” (Ibíd. Pp 42)

“En *Superficies al carbón*, Muñoz insiste a un mismo tiempo en su inquietud por desvirtuar la naturaleza del dibujo, al proponer el papel trazado como recurso de construcción de un objeto, que trata de ser algo más que lo plástico o lo manual que hay en él. Muñoz con ese objeto hace un testimonio de que, de la realidad que se ha conocido, pueden hablar más sus vestigios que el enceguedor ejercicio que satisface su captura ilusionista.” (Ibíd. Pp 43)

“Como lo hace *Cortinas de baño* con la inclusión del agua que desvanece la imagen, *Superficies al carbón* introduce, con el falseo que hace el soporte, un elemento que altera el trabajo manual del artista para favorecer con ello un sentido de la realidad del mundo palpable y no del representado. Es decir, de aquel que conmociona el transcurso del tiempo.” (Ibíd. Pp 43)

“A su vez la inquietud del artista por expresar la muerte, el desequilibrio y la vulnerabilidad, se involucra con la evenescencia del agua y con la pérdida final del soporte de la obra, hasta su impresión en el soporte de la caja que contiene el agua. La misma significación busca es resquebrajamiento paulatino de la imagen en el escenario expositivo, proceso que finalmente vuelve a ser la constatación del poder evocativo y expresivo del vestigio.” (Ibíd. Pp 50)

“A su vez *Narcisos* es la recordación del arquetipo de aquel que se encuentra ante el espejo y la ampliación semántica del juego con los reflejos que ha examinado la obra de Muñoz; la reinterpretación de la fotografía; un forma de dimensionar el desenvolvimiento en el tiempo que le viene al artista de la influencia cinematográfica; la extremación de todo el ideario sobre la ciudad en una imagen; la resemantización del juego del espejo; una nueva dinámica del autorretrato; y la constatación última de la retícula que ha sostenido todo el proyecto figurativo de Muñoz.” (Ibíd. Pp 51)

“Otra vez las imágenes abordan en *Simulacros*, en su verismo, el lenguaje de la simulación, mientras conceptualmente se comportan como reinterpretaciones del autorretrato en la particular dinámica espacio-temporal y de integración de los medios críticos y manuales en que insiste este documento.” (Ibíd. Pág. 56)

“Con esta apropiación de lo que podría entenderse como un flash de luz, Muñoz parece prolongar, más que detener, con toda claridad, cada instante visible del proceso de desgaste al que inevitablemente el goteo somete a la imagen. De esta manera produce el encuentro de la ilusión de registro de la realidad y de permanencia de la misma, con la fractura y la alteración a que ella está expuesta en el transcurso del tiempo y en la consecuente movilidad de los factores.” (Ibíd. Pp 57)

“La agonía de la imagen es más corta en *Lacrimarios* que en *Simulacros*, y la dispersión de sus componentes (el carbón) se advierte interminable en medio del ciclo eterno que impulsa la precipitación.

Esto indica que la multiplicación de la imagen que produce el reflector de luz en *Lacrimarios* (en sombra y en espejo) es también la reproducción en tiempo real, del movimiento que acaba con el impreso de polvo.” (Ibíd. Pp 59)

“...lo observable en este caso, en lo que se refiere a la deconstrucción de los recursos fotográficos, no versa sobre el logro final de la fotografía, como lo hacía *Interiores*, sino sobre su lógica interna como recurso de captación del fenómeno visual. Lógica que en

todo caso, como posibilidad de generación y de multiplicación de la imagen, ya se avisa comprendida en los rebotes que hace la luz que proviene de una misma fuente luminosa en los espejos y en las superficies lisas de los *Interiores*. En estos, con la agudeza que Muñoz se expresa en *Lacrimarios*, se avisa al espejo como receptor del fragmento que se posa ante él y como cuerpo incapacitado para establecerlo o detenerlo en su movilidad histórica, en su realidad y significación total.” (Ibíd. Pp 60)

“Las ventanas de *Interiores* disueltas en una luz de carácter tórrido anulan la salida hacia el paisaje y se traen, convertido luz, todo lo que hay afuera, para estrellarse con lisuras reflejantes que permiten edificar lo visual. *Eclipse* repite ese proceder en una abstracción última que trabaja con la imagen sin registrarla o detenerla.” (Ibíd. Pp 64)

“Este mecanismo es el sistema básico y primario tanto de la estructura del ojo como de la cámara fotográfica; transporta los rayos lumínicos del exterior y los deposita en el interior de la sala de exposiciones, pero no los fija y su visibilidad depende de la luz de sol – ‘ en la fotografía – dijo alguien- esta el sol detenido’ – de lo que se deduce que contrario al fenómeno fotográfico llamado *el espejo con memoria*, esta fijación es ilusoria: son imágenes no congeladas, como fotografías amnésicas. Incapaces de detenerse – como no sea por otra operación fotográfica – solo vemos pues, lo que está allí afuera. Parafraseando a Barthes, al ver estas imágenes podemos decir, únicamente: *esto está siendo*.” (Ibíd. Pp 65,66)

“La pérdida de la forma y de la categoría ocurrida en el plano básico del piso en el que ella se posa, simboliza el derribamiento que Batlle considera necesario para bajar las integrales (sean éstas visuales o cognitivas), de su posición vertical o de su pedestal, de nuevo al mundo en que se producirá su revectorización.” (Ibíd. Pp 69)

“De la acción cumplida en *Narciso*, Muñoz no puede ofrecer más que una documentación, en los dos medios, y esos medios (fotografía y video), presentes en simultánea, vuelven a hablar de la parcialidad de la mirada única en cualquier proceso de registro de lo visual.” (Ibíd. Pp 69)

“A través del contraste de efectos planteados entre los dos medios, y de lo que ellos llegan a insinuar, se vuelve a verificar, ahora con métodos y recurso distintos, la preocupación primera de Muñoz, legible en la serie *Inquilinatos*, por utilizar el documento para contradecir su capacidad representacional.” (Ibíd. Pp 69)

“Muñoz hace el señalamiento de un tejido complejo, y paralelamente, desde que se interna en esa apreciación, dibuja un rastro vital interminable con la materia evanescente. Con ese mismo trazo insiste en lo ilusorio del reflejo ante el espejo.” (Ibíd. Pp 71)

“¿Para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estas viendo en el reflejo de tu imagen (ista reprecusse, cuam cernis, imaginis umbra est) Nada tiene de propio (nil habert itsa sui); contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.” (Ibíd.. Pp 74)

“Mi recelo ante el espejo se agudiza ante artilugios aún más complejos como la cámara fotográfica, de la que el espejo ha actuado a menudo como metáfora.” (Foncuberta,

Joan. “Elogio del vampiro” En: ‘El beso de Judas’, fotografía y verdad. Ed. Gustavo Gili: España, 1997. Pp 37)

“Del espejo decimos que nos ‘devuelve’ la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto.” (Ibíd. Pp 38)

“Tal similitud se origina en el hecho de que el espejo, en tanto que superficie reflectante, sea el soporte de una carga simbólica extremadamente rica en el orden del conocimiento. Pues, ¿qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, es contenido del corazón y de la conciencia.” (Ibíd. Pp 38)

“En el ámbito más popular de los cuentos infantiles tenemos el espejo de la madrastra de Blancanieves, en el clásico de los hermanos Grimm, obligado igualmente a decir la verdad – quién es la más bella – incluso a costa de enfurecer a su dueña y terminar hecho añicos.” (Ibíd. Pp 39)

“Se introduce de este modo una bella paradoja: el reflejo aséptico del espejo se superpone a otro reflejo especulativo. La naturaleza de lo especular contiene por igual ambas visiones y si una queda eclipsada por la otra se debía tan solo a una toma de posición apriorística. En otras palabras: a una rutina cultural y no a un imperativo ontológico.

De hecho, tal como señala Nathan Lyons, un examen más minucioso de los espejos ahonda en esa dirección y resalta claramente la ambivalencia. Una ambivalencia que la etimología reconduce hasta otra palabra de la misma familia: ‘espejismo’. Porque aunque el paralelismo entre el objeto y su reflejo nos confunda, por de pronto, los espejos eliminan la tridimensionalidad e invierten la imagen; algunos, la empequeñecen o la agrandan; otros la deforman, como los que producen grotescas distorsiones en ferias y parques de atracciones.” (Ibíd. Pp 40)

“Hasta hay espejos cuyo prodigio no es la verdad sino la fantasía, el espejismo: en la segunda entrega de Alicia, Lewis Carroll nos muestra cómo detrás de las apariencias del mundo simétrico se esconden insospechadas quimeras. Los espejos, por tanto, como las cámaras fotográficas se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética.” (Ibíd. Pp40)

“Narciso encarna el ser enamorado de su propia imagen, sujeto obsesivamente a su reflejo. El vampiro podría alardear de un cúmulo de peculiaridades exóticas como su dieta de sangre fresca y su aversión a la luz, a los símbolos sagrados y a los ajos, pero la que me parece mas sobresaliente aquí es que carece de reflejo, o sea, los espejos no reflejan su imagen.” (Ibid. Pág. 40)

“En unos prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.

Es fácil imaginar la paradoja - ¡el suplicio! – de un narciso-vampiro: alguien que persigue el reflejo del que carece” (Ibíd. Pp 41)

“De alguna manera, un diagnóstico posible sobre la fotografía contemporánea puede ser el anuncio de la abrupta irrupción de los vampiros, su proliferación, su coexistencia con los narcisos y, a menudo, la progresiva metamorfosis de unos en otros.” (Ibíd. Pp 41)

“Para Arbus la cámara es una instrumento de análisis y crítica, y esto se fundamenta en un esquema que presupone la doble existencia, por un lado, de un sujeto que observa y, por el otro, de una alteridad – la sociedad – que es observada.” (Ibíd. Pp 45)

“Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo, y revelarlo.” (Ibíd. Pp 45)

“Cottingham... Fotografía retratos de jóvenes que personifican el ideal de perfección de la buena sociedad de EEUU. Sus cuerpos y sus poses denotan el aura de éxito que todo estadounidense sueña con tener. Las imágenes esta concebidas según cánones compositivos de la tradición pictórica en la que todas las claves nos resultan familiares: expresión facial, postura estática, disposición manierista, etc. Pero aparece algo extraño e inquietante porque los rostros resultan demasiado perfectos y excesivamente parecidos entre ellos. Y es que se trata de fotografías de personas que no existen, fantasmas rescatados del vacío, la inversión del reflejo absorbido del vampiro.

Cottingham ha producido identidades ficticias de adolescentes clónicos no por ingeniería genética sino por manipulación digital. Es decir, no interviniendo en la memoria biológica del organismo sino en la información que configura la imagen. El artista se ha hibridizado con otros, ha creado rasgos fisonómicos a partir de modelos de arcilla, de dibujos anatómicos y de numerosas fotografías obtenidas de revistas ilustradas; ha añadido luego textura de piel, de cabellos, de ojos y de otros elementos del rostro, hasta obtener una recreación artificial pero absolutamente realista, un montaje sin costuras, un *collage* mas mental que físico.

Creando un retrato como la suma de múltiples personas, la identidad del yo se disuelve para aparecer como un producto de interacción social.” (Ibíd. Pp 48,49)

“Nottingham declara: “intento evidenciar la fragmentación y el divorcio entre la imagen y la materia, entre el alma y el cuerpo”. El falso realismo en su trabajo actúa como un espejo que ya no nos revela a nosotros mismos sino a nuestras invenciones, y eso nos produce a la vez fascinación y náusea.” (Ibíd. Pp 50,51)

“Devienen entonces “apariencia o huella, ficción o indicio, pero justamente gracias a estas cualidades nos convendrán para transmitir los valores más intangibles y frágiles del ser humano”.”(Ibíd. Pág. 51)

“Poniendo el acento en la piel, como dato originario de orden orgánico e imaginario a la vez y como sistema de protección de nuestra individualidad al mismo tiempo que como primer instrumento y lugar de intercambio con los demás, pretendo hacer emerger otro modelo, con base biológica asegurada, en el que la interacción con el entorno encuentra sus cimientos, y que respeta la especificidad de los fenómenos psíquicos en relación con las realidades orgánicas y con los hechos sociales...” (Anzieu, Didier. El Yo-Piel. Biblioteca Nueva. Madrid, 1994)

“El funcionamiento psíquico consciente e inconsciente tiene sus propias leyes. Una de ellas consiste en que una parte de él pretende la independencia, aunque ya desde su origen es doblemente dependiente: del funcionamiento del organismo vivo que le sirve de soporte; de los estímulos, creencias, normas, catexias y representaciones que emanan

de los grupos de los que forma parte (empezando por la familia y continuando por el medio cultural).” (Ibíd. Pág.15)

“Sin embargo, la perspectiva psicoanalítica se distingue profundamente de las perspectivas psicofisiológica y psicosociológica en el hecho de que toma en consideración la existencia y la importancia permanente de la fantasía individual consciente, preconscious e inconsciente y su papel de puente y de pantalla intermediaria entre el psiquismo y el cuerpo, el mundo y los demás psiquismos.” (Ibíd. Pág. 16)

“Sin las experiencias adecuadas en el momento oportuno no se adquiere la estructura o, más frecuentemente, ésta se encuentra alterada.” (Ibíd. Pág. 16)

“El cerebro y la piel son seres de superficie, ya que la superficie interna (en relación con el cuerpo tomado en su conjunto) o córtex está en relación con el mundo exterior por medio de una superficie externa o epidermis y cada una de esas dos cortezas se compone por lo menos de dos capas, una protectora, que es la más exterior, y la otra debajo de la anterior o en sus orificios, susceptible de recoger información y de filtrar los intercambios.” (Ibíd. Pág. 21)

“Es bien conocido que, salvo si uno se entretiene reduciendo el amor al contacto de dos pieles, lo que no desemboca siempre en la plenitud del placer seguro, el amor presenta esta paradoja de proporcionar, a la vez con el mismo ser, el contacto psíquico más profundo y el mejor contacto epidérmico.” (Ibíd. Pág. 21)

“La piel no puede rechazar una señal vibrotáctil o electrotáctil: no puede ni cerrar los ojos o la boca ni taparse las orejas o la nariz. La piel no está llena de una verborrea excesiva como lo están la palabra y la escritura.” (Ibíd. Pág. 26)

“La piel mantiene el equilibrio de nuestro medio interno contra las perturbaciones exógenas, pero en su forma, textura, coloración y cicatrices conserva las marcas de esas perturbaciones.” (Ibíd. Pág. 28)

“Es la sede del bienestar y también de la seducción.” (Ibíd. Pág. 29)

“Durante casi todo el tercer cuarto del siglo XX, el gran ausente, el desconocido, el relegado de la enseñanza, de la vida cotidiana, de la expansión, del estructuralismo, de la psicología de muchos terapeutas y a veces incluso de la dimensión vital de la realidad humana, como dato global presexual e irreductible, como aquello en lo que las funciones psíquicas encuentran su soporte. No sin motivo, la noción de imagen del cuerpo, inventada por psicoanalista vienés P. Schilder (1950), está ausente en el *Vocabulario del psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis (1968), muy bien documentado por otra parte, y la civilización occidental contemporánea está marcada por la masacre de los equilibrios naturales, el deterioro del entorno y la ignorancia de las leyes de la vida.” (Ibíd. Pág. 33)

“Dulzura de un rostro, dulzura de la mirada, dulzura también de la voz: “la calidad de la voz de los monitores tiene más efecto que el contenido de los que intentan decir, ya que el acento dulce, calmado, tranquilizador es introyectado en tanto que las palabras se dejan de lado”.” (Ibíd. Pág. 42)

“...los americanos Fischer y Cleveland (1958) han aislado, en las respuestas al test de las manchas de tinta de Rorschach, dos nuevas variables que no han desaparecido desde entonces: las de Envoltura y de Penetración. La variable *Envoltura* se anota cuando cualquier respuesta implica una superficie protectora, membrana, concha de piel que, simbólicamente, podría estar en relación con la percepción de las fronteras de la imagen del cuerpo (ropas, pieles de animales en donde se insiste en el carácter granuloso, velludo, moteado o rayado en su superficie, agujeros en la tierra, vientres prominentes, superficies protectoras o dominantes, objetos dotados de un blindaje o de una forma de continente, seres objetos cubiertos por algo o escondidos detrás de algo). La variable *Penetración* se opone a la precedente porque se relaciona con cualquier respuesta que puede ser la expresión simbólica de una sentimiento subjetivo, según el cual el cuerpo no tiene más que un débil valor protector y puede ser penetrado fácilmente. Fischer y Cleveland han precisado tres tipos de representaciones de la penetración.” (Ibíd. Pág. 43)

“Si queremos tomar la imagen del cuerpo no como una instancia o una función psíquica, sino únicamente como una representación elaborada bastante precozmente por el Yo, también él en plena estructuración, podemos mantener con Angelergues (1975), que se trata de un “proceso simbólico de representación de un límite que tiene función de “imagen estabilizadora” y de envoltura protectora. Esta posición sitúa al cuerpo como el objeto de la catexia pulsional y a su imagen como el producto de esta catexia pulsional, una catexia que conquista a un objeto no intercambiable, salvo en el delirio; un objeto que debe ser mantenido intacto a cualquier precio. La función de los límites se acerca al imperativo de integridad. La imagen del cuerpo está situada en el orden de la fantasía y de la elaboración secundaria, representación que actúa sobre el cuerpo.” (Ibíd. Pág. 44)

“Salvo en casos accidentales, las afecciones de la piel mantienen relación estrecha con los stress de la existencia, con las crecidas emocionales y, lo que es más interesante para mi propósito, con las fallas narcisísticas y las insuficiencias de estructuración del Yo.” (Ibíd. Pág. 44)

“El eritema llamado púdico, no es angustioso únicamente porque la piel del enfermo juegue el papel de “espejo del alma”, en detrimento del de frontera, permitiendo al interlocutor leer directamente los deseos sexuales y agresivos de los que el enfermo se avergüenza, sino también porque la piel se manifiesta entonces a los demás como una envoltura frágil que invita a las penetraciones físicas y a las intrusiones psíquicas.” (Ibíd. Pág. 45)

“...la gravedad de la alteración de la piel (que se mide por la resistencia creciente del enfermo a los tratamientos quimioterápicos y/o psicoterápicos) está en relación con la importancia cuantitativa y cualitativa de las fallas del Yo-piel.” (Ibíd. Pág. 46)

“Con ocasión de la lactancia y de los cuidados, el bebé realiza una tercera experiencia concomitante a las dos precedentes: se le tiene en brazos, estrechado por el cuerpo de la madre cuyo calor, olor y movimientos siente; se siente llevado, manipulado, frotado, lavado, acariciado, y todo ello acompañado generalmente de un baño de palabras y canturreos. Encontramos aquí las características de la pulsión de apego descritas por Bowlby y Harlow y las que, para Spitz y Balint, evocan la cavidad primitiva. Estas actividades conducen progresivamente al niño a diferenciar una superficie que se

compone de una cara interna y otra externa, es decir, una interfaz que permite la distinción del afuera y del adentro, y volumen que el aportan la experiencia de un continente.” (Ibíd. Pág. 47)

“...introyección por el pequeño, de la relación madre-niño en cuanto relación continente-contenido, y constitución consecutivo de un “espacio emocional” y de “un espacio del pensamiento” (el primer pensamiento, el de la ausencia del pecho, hace tolerable la frustración que esta ausencia proporciona), desembocando en un aparato para pensar los pensamientos (Bion, 1962); representaciones respectivas de un Yo pulpo, blando y fofo y de un Yo-crustáceo rígido en las dos formas, primaria, normal y secundaria con caparazón, del autismo infantil (Frances Tustin, 1972); segunda piel muscular como coraza defensiva-ofensiva en los esquizofrénicos (Esther Bic, 1968); constitución de tres fronteras psíquicas con el espacio interno de los objetos externos, con el espacio interno de los objetos internos, con el mundo exterior, pero que dejan subsistir un “agujero negro” (por analogía con la astro-física) que engulle cualquier elemento psíquico que se le aproxima (delirio, torbellino autístico) (Meltzer, 1975).” (Ibíd. Pág. 49)

“Cualquier conflicto psíquico inconsciente se despliega no solamente con relación a un eje edípico, sino también y al mismo tiempo con relación a un eje narcisístico (B. Grunberger, 1971). Cada subsistencia de aparato psíquico y el sistema psíquico en su conjunto obedecen a una interacción dialéctica entre corteza y núcleo (N. Abraham, 1978).” (Ibíd. Pág. 49)

“Toda figura supone un fondo sobre el cual aparece como figura: esta verdad elemental es fácilmente desconocida porque la atención resulta normalmente atraída por la figura que emerge y no por el fondo sobre el que ella destaca.” (Ibíd. Pág. 49)

“Se llaga así no solamente a la noción de un límite entre el interior y el exterior, sino también a la confianza necesaria para el control progresivo de los orificios, porque no se puede sentir confianza en cuanto a su funcionamiento si no posee, por otra parte, un sentimiento básico que garantice la integridad de su envoltura corporal. La clínica confirma en esto lo que Bion (1962) ha teorizado con su noción de “continente” psíquico (*container*): los peligros de despersonalización están ligados a la imagen de una envoltura perforable y a la angustia –primaria según Bion- de un derrame de la sustancia vital por los agujeros angustia no de fraccionamiento sino de vaciamiento, bastante bien metaforizada por algunos pacientes que se describen con la cáscara agujereada vaciándose de su clara e incluso de su yema.” (Ibíd. Pág. 49)

“La instauración del Yo-piel responde a la necesidad de una envoltura narcisística y asegura el aparato psíquico la certeza y la constancia de un bienestar básico. Correlativamente, el aparato psíquico puede intentar las catexias sádicas y libidinales de los objetos; el Yo psíquico se fortalece con las identificaciones a estos objetos y el Yo corporal puede gozar de los placeres pregenitales y después, de los genitales.

Con el término de Yo-piel designo una figuración de la que el niño se sirve, en las fases precoces de su desarrollo, para representarse a sí mismo como Yo que contiene los contenidos psíquicos a partir de su experiencia de superficie del cuerpo. Esto corresponde al momento en el que el Yo psíquico se diferencia del Yo corporal en el plano operativo y permanece confundido con él en el plano figurativo.” (Ibíd. Pág. 51)

“...el Yo psíquico sigue siendo considerado como suyo por el sujeto (también ese Yo pone en práctica mecanismos de defensa contra las pulsiones sexuales peligrosas y, lógicamente, interpreta los datos perceptibles que le llegan), mientras que el Yo corporal ya no es reconocido por el sujeto como suyo y las sensaciones cutáneas y sexuales que emanan de él se atribuyen a la maquinaria del aparato para influenciar, dirigida por las maquinaciones de un seductor-perseguidor.

Toda actividad psíquica se apoya en una función biológica. El Yo-piel encuentra su apoyo en las diversas funciones de la piel. Esperando proceder más adelante a su estudio sistemático, señalo aquí brevemente tres de ellas (a las que me limitaba en mi más importante artículo de 1974). La piel, primera función, es el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han acumulado en él. La piel, segunda función, es la interfaz que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que protege de la penetración de las avideces y agresiones que provienen de los demás seres y objetos. La piel, finalmente, tercera función, al mismo tiempo que la boca y por lo menos tanto como ella, es un lugar y un medio primario de comunicación con el prójimo y de estableciendo de relaciones significantes: es, además, una superficie de inscripción de la huellas que ellos dejan.

Con este origen epidérmico y propioceptivo, el Yo hereda la doble posibilidad de establecer barreras (que se convierten en mecanismos de defensa psíquicos) y de filtrar los intercambios (con el Ello, el Superyó y el mundo exterior). Según mi criterio si la pulsión de apego está pronto y suficientemente satisfecha, aporta al lactante la base sobre la cual puede manifestarse lo que Luquet (1962) ha llamado el impulso integrador del Yo. Consecuencia ulterior: el Yo-piel proporciona la posibilidad del pensamiento.” (Ibíd. Pp. 50, 51)

“Convertida en adulta, la persona se deprime cada vez que recibe el alimento material o espiritual que no vaya acompañado de intercambios significantes, y cuya absorción le hace sentir más intensamente su vacío interior.” (Ibíd. Pág. 54)

“La construcción del Yo-piel se encuentra entonces obstaculizada por la in saturación duradera de un envoltorio psíquico que es, a la vez, envoltura de excitación y envoltorio de sufrimiento (en lugar de un Yo-piel a la vez para-excitación y envoltorio de bienestar). Esta es la base económica y topográfica del masoquismo, con la compulsión de repetir las experiencias que reactivan a la vez la envoltura de excitación y la de sufrimiento (en lugar de un Yo-piel a la vez para-excitación y envoltorio de bienestar). Esta es la base económica y topográfica del masoquismo, con la compulsión de repetir las experiencias que reactivan a la vez la envoltura de excitación y la de sufrimiento.” (Ibíd. Pág. 54)

“El bebé está satisfecho en sus necesidades, y, sobre todo, está tranquilo en cuanto a la necesidad de que se comprendan sus necesidades. De donde nace la construcción de una envoltura de bienestar, narcisísticamente cargada, soporte de al ilusión, necesaria para fundar un Yo-piel, en el que un ser pegado al otro lado de esta envoltura reacciona inmediatamente en simetría complementaria sus señales: ilusión aseguradora de un doble narcisismo omnisciente a su permanente disposición.” (Ibíd. Pág. 55)

“Cuando el Yo-piel se desarrolla fundamentalmente sobre la vertiente narcisística, la profantasía de una piel común se transforma en la fantasía secundaria de una piel reforzada e invulnerable (caracterizada por la doble pared pegada, cf. Pp. 142-143). Cuando el Yo-piel se desarrolla más en el plan masoquista, la piel común es fantaseada como piel desgarrada y herida.” (Ibíd. Pág. 55)

“Lo que llama mi atención en el mito de Marcias y constituye su especificidad en relación con los otros mitos griegos es, primero, el paso de la envoltura sonora (proporcionada por la música) a la envoltura táctil (proporcionada por la piel); y, segundo, la transformación de un destino maléfico (que se inscribe en y por la piel desollada) en un destino benéfico (esta piel conservada preserva la resurrección del Dios, el mantenimiento de la vida y la vuelta de la fecundidad al país).” (Ibíd. Pág. 58)

“Un día, Atenea hizo una flauta de dos tubos con huesos de ciervo y la tocó en un banquete de los dioses. Se preguntaba por qué Hera y Afrodita reían en silencio, tapándose la cara con las manos mientras los otros dioses estaban encantados con la música. Se marchó sola a un bosque de Frigia, al borde de un río, y miró su imagen soplando la flauta reflejada en el agua: sus mejillas infladas y su cara congestionada le daban un aspecto grotesco (3).” (Ibíd. Pág. 59)

“(3) Este episodio ilustra lo que, por contraste con la envidia del pene convendría llamar el horror del pene en la mujer. La virgen y guerrera Atenea se horroriza al ver su cara transformada en un par de nalgas con un pene que cuelga o que se yergue en el medio.” (Ibíd. Pág. 59)

“Es la verticalidad positiva (aumentada por el pino, el árbol más vertical que existe). El castigo consiste en infringir la verticalidad negativa: la víctima permanece vertical pero suspendida en el aire (a veces con la cabeza hacia abajo), posición dolorosa y humillante que la expone sin defensa a todos los suplicios y que reproduce el desamparo del lactante no sostenido o mal sostenido por su madre.” (Ibíd. Pág. 60)

“Sin duda existe la intuición de que un alma personal –un Sí mismo psíquico- subsiste mientras que una envoltura corporal garantice su individualidad.” (Ibíd. Pág. 61)

“Esto no constituye únicamente el vínculo entre la periferia (la piel) y el centro (el cerebro) que aquí se destruye o se reconoce; es ante todo el vínculo entre la sensibilidad táctil, extendida por toda la superficie del cuerpo, y los otros cuatro sentidos externos localizados en la cara.” (Ibíd. Pág. 62)

“Ser sí-mismo es, en primer lugar, tener una piel para sí y, en segundo lugar, servirse de ella como de un espacio donde situar sus sensaciones.” (Ibíd. Pág. 62)

“La metáfora es clara. Por una parte, este río representa las pulsiones de vida, con su fuerza y sus encantos. Por otra, la energía pulsional sólo está disponible para aquellos que han preservado la integridad de su Yo-piel, apoyado en la envoltura sonora y en la superficie cutánea a la vez.” (Ibíd. Pág. 62)

“Aquí también la metáfora es explícita: la realización sexual requiere la adquisición de una seguridad narcisista de base, un sentimiento de bienestar de al piel.” (Ibíd. Pp. 62, 63)

“Este mitema ilustra el hecho de que la comunicación originaria ente el bebé y el entorno materno y familiar es un espejo táctil y sonoro a la vez. Comunicar es, ante todo, entrar en resonancia, vibrar en armonía con el otro.” (Ibíd. Pág. 63)

“La piel se destruye a sí misma o es destruida por otra piel. El primer caso tiene como alegoría *la Peau de chagrin* (Balzac); la piel individual se encoge simbólicamente de forma proporcional a la energía que ella hace posible gastar para vivir y, paradójicamente, su buen funcionamiento se acerca a la muerte por un fenómeno de autodesgaste.” (Ibíd. Pág. 63)

“A qué corresponde psicológicamente este mitema? A los ataques fantasmáticos eventualmente acompañados de actuaciones contra los contenidos del cuerpo y del pensamiento, conviene añadir las nociones de ataques contra el continente, de ataques contra el contenido, e incluso de vuelta del continente contra sí mismo, nociones sin las que la problemática masoquista no puede explicarse.” (Ibíd. Pp. 63, 64)

“A mi parecer, esta vuelta destructiva tiene aparejada una vuelta creadora que consiste, como ha demostrado Guillaumin (1980), en volver imaginariamente la piel como un guante, haciendo del contenido un continente, del espacio del interior una llave para estructurar el exterior, del sentir interno una realidad cognoscible.” (Ibíd. Pág. 64)

“Ya en el nacimiento y en los días siguientes el niño presenta un esbozo de Yo, por las experiencias sensoriales hechas ya hacia el final de la vida intrauterina y, sin duda también por el código genético que predeterminaría su desarrollo en este sentido. Para sobrevivir, el recién nacido necesita no solo recibir los cuidados repetidos y ajustados de un entorno maternante, sino también: a) emitir, en relación con este entorno, las señales susceptibles de desencadenar y afinar estos cuidados; b) explorar el entorno en busca de los estímulos necesarios para ejercer sus potenciales y activar su desarrollo sensoriomotor.” (Ibíd. Pág. 65)

“El bebé solicita a los adultos que lo rodean (en primer lugar a su madre) en la misma medida que el adulto solicita al bebé. Esta doble solicitud (que correspondería a determinismos epigenéticos, previstos o preparados por el código genético) se desarrolla según un encadenamiento que Brazelton compara con el fenómeno físico del feed back; es decir, en cibernética, con el bucle de autorregulación de los sistemas asistidos. La solicitud mutua permite al bebé actuar sobre el entorno humano (y, por intermedio de éste, sobre el entorno físico), adquirir la distinción fundamental entre animado e inanimado, imitar las imitaciones de algunos de sus gestos que los adultos le reenvían, preparándose así a la adquisición de la palabra.” (Ibíd. Pp. 65, 66)

“Hay modelos de comportamiento psicomotor que se constituyen precozmente en el bebé como consecuencia de estas interacciones; si han sido exitosos, repetidos y aprendidos, se convierten en el comportamiento preferido y son precursores de los modelos cognitivos ulteriores. Aseguran el desarrollo de un estilo y de un temperamento propios del lactante, los cuales, a su vez, proporcionan una parrilla que se convierte, para el entorno en un medio de prever las reacciones del bebé (de los ciclos de alimento, de sueño o de tal tipo de actividad) y que determina el nivel de espera de los que lo maternan (cf. Ajuriaguerra: el niño es “creador de madre”). Entonces los miembros del entorno empiezan a considerarlo como una persona, es decir, como poseedor de un Yo

individual. Lo rodean, como dice Brazelton, de una “envoltura de maternaje” constituida por un conjunto de relaciones adaptadas a su personalidad singular. Brazelton habla también de un “envoltura de control” que es recíproca de la precedente: las reacciones del bebé rodean con una envoltura de control su entorno humano al que él obliga a tener en cuenta sus reacciones.” (Ibíd. Pág. 67)

“El éxito del bebé en sus experiencias sobre el entorno físico y humano suscita, por parte de éste, no solo una aprobación, sino unas marcas anejas v.gr gratificadoras que el bebé intenta volver hacia sí para su placer: a la fuerza del deseo de lanzarse a empresas nuevas se añade la fuerza del deseo de ir por delante de los que los v.gr. mayores esperan.” (Ibíd. Pág. 68)

“Este pre-Yo corporal es un precursor del sentimiento de la identidad personal y de su sentido de la realidad, que caracterizan al Yo psíquico propiamente dicho. Da cuenta de dos hechos tanto objetivamente como subjetivamente constatables: por una parte, muy poco después del nacimiento, el ser humano es un individuo que posee su estilo particular y probablemente el sentimiento de ser un Sí-mismo único; por otra, su éxito en las experiencias anteriormente enumeradas proveen a su pre-Yo de un dinamismo que le empuja a emprender nuevas experiencias y que va acompañado de un verdadero sentimiento de júbilo.” (Ibíd. Pág. 68)

“Winnicott ha comprobado que, junto a los estados de integración del Yo físico y del Yo corporal, el bebé experimenta estados de no-integración que no son necesariamente dolorosos y que pueden acompañarse de un sentimiento eufórico de tener un Sí-mismo psíquico ilimitado o que, incluso, puede desear no comunicar porque se encuentra o demasiado bien o demasiado mal. El pequeño adquiere poco a poco un esbozo de comprensión del lenguaje humano, aunque limitado a la segunda articulación y sin poseer él mismo la posibilidad de poder utilizarlo para emitir mensajes; la primera articulación se le escapa; vive este misterio sonoro y su impotencia semiótica entre dolor y cólera, como una violencia psíquica fundamental que se ejerce sobre él –lo que Piera Castoriadis-Aulagnier (1975) ha llamado la “violencia de la interpretación”-“ (Ibíd. Pág. 69)

“Esta dependencia, cada vez peor soportada de una madre que es el “portavoz” (Piera Castoriadis-Aulagnier, 1975) necesario para sus necesidades, esta violencia actualiza en su Yo psíquico naciente la imagen de la madre persecutora que suscita fantasías terroríficas y que le obliga a movilizar mecanismos de defensa inconscientes que van a frenar, para o destruir el feliz desarrollo esbozado anteriormente: el desmantelamiento detiene el dinamismo integrador de las sensaciones; la identificación proyectiva impide el feed-back para constituirse en bucle; la escisión múltiple desparrama en un espacio nebulosos que no es ni interno ni externo; aglomerados de partes del Sí-mismo y de partes del objeto; un cinturón de rigidez muscular o de agitación motriz o de sufrimiento físico constituye una segunda piel psicótica o un caparazón autístico o una envoltura masoquista que suplen, enmascarándolo al Yo-piel desfalleciente.” (Ibíd. Pág. 70)

“No obstante, el bebé tiene una representación concreta de esta envoltura, proporcionada con la realización de una experiencia sensorial frecuente a saber, la piel, una experiencia sensorial infiltrada de fantasías. Son estas las fantasías cutáneas que visten su Yo naciente de una figuración imaginaria, ciertamente, pero que moviliza, tomando una expresión de Paul Valery (1), más profundo que hay en nosotros que es

nuestra superficie. Son ellas las que jalonan los niveles de estructuración del Yo y las que traducen las fallas. El desarrollo de los demás sentidos está en relación con la piel, superficie fantaseada como “originaria” (en el sentido en que P. Castoriadis-Aulagnier, 1975, entiende lo originario como precursor y fundamento del funcionamiento psíquico primario). “ (Ibíd. Pág. 70)

“Finalmente, como señala Freud alusivamente (1923), el tacto es el único de los cinco sentidos externos que posee una estructura reflexiva: el niño que toca con el dedo de las partes de su cuerpo experimenta las dos sensaciones complementarias de ser un trozo de piel que toca, al mismo tiempo que de ser un trozo de piel que es tocado. Según el modelo de la reflexividad táctil es como se construyen las otras reflexividades sensoriales (escucharse emitir sonidos, oler su propio olor, mirarse en el espejo), y después la reflexividad sensorial del pensamiento.”(Ibíd. Pp. 70,71)\

“...ser un Yo es sentir la capacidad de emitir señales que los demás reciben.”(Ibíd. Pág.72)

“Tener un Yo es poderse replegar sobre sí mismo. Si la hoja externa se adhiere demasiado a la piel del niño (cf. El tema de la túnica envenenada en la mitología griega), el Yo del niño es ahogado por su desarrollo, es invadido por los Yo del entorno; es una de las técnicas para volver loco al otro puesta en evidencia por Searles (1965).

Si la hoja externa es demasiado laxa, el Yo acrece de consistencia. La hoja interna tiende a formar una envoltura lisa, continua, cerrada, mientras que la hoja externa tiene una estructura en red de malla (cf. El “tamiz” de las barreras de contacto según Freud, que expondré más adelante, p.86). Una de las patologías de la envoltura consiste en una inversión de las estructuras: la hoja externa propuesta /impuesta por el entorno se hace rígida, resistente, cerradora (según piel muscular), y la hoja interna es la que se muestra agujereada, porosa (Yo-piel colador).” (Ibíd. Pág. 72)

“Si las angustias ligadas a estas fantasías llegan a ser dominadas, el niño adquiere un Yo-piel que le es propio, según un proceso de doble interiorización:

- a) da la interfaz, que se convierte en una envoltura psíquica continente de los contenidos psíquicos (de aquí la constitución, según Bion, de un aparato para pensar los pensamientos);
- b) del entorno maternante, que se convierte en el mundo interior de los pensamientos, de las imágenes y de los afectos.” (Ibíd. Pág. 73)

“...la falta de consistencia interna del Sí-mismo a mi juicio, debe ser puesta en relación con la no-constitución de la primera función del Yo-piel (sostenimiento por apoyo en un objeto soporte).” (Ibíd. Pág. 74)

“<El pensamiento es como una armazón interna>. Pero –añado- estos son pensamientos cuyo ejercicio requiere la seguridad de una continuidad de contacto con el objeto soporte convertido, además, en un objeto continente (cf. Mi noción del pecho-piel), continuidad de contacto que encuentra su representación en la fantasía de una piel común. La relación de objeto se apoya en una identificación adhesiva (Meltzer, 1975). El Sí-mismo, aún no muy distinto del Yo, aparece como superficie sensible que permite la constitución de un espacio interno distinto del espacio externo.” (Ibíd. Pág. 74)

“En el tercer estadio, con el acceso a la tridimensionalidad y a la identificación proyectiva, aparece el espacio interno de los objetos, parecido pero distinto del espacio interno del Sí-mismo espacios en que se pueden proyectar o introyectar pensamientos; el mundo interno empieza a organizarse gracias a las fantasías de exploración del interior del cuerpo de la madre; se constituye el aparato para pensar los pensamientos; “se produce el nacimiento psíquico” (M. Mahler, en F. Tustin, 1972). Pero la simbiosis subsiste; el tiempo se para, es repetitivo u oscilante, cíclico.

En el estadio siguiente, la identificación introyectiva de los buenos padres combinados en la escena primitiva y fantaseados como fecundos y creadores conlleva a la adquisición del tiempo psíquico. Existe ahora una historia anterior y que puede pasar de la relación narcisista a una relación objetal. Las otras seis funciones positivas que yo atribuyo al Yo-piel (después del mantenimiento y la continencia), pueden desarrollarse; la función negativa de autodestrucción del continente se hace menos sensible.” (Ibíd. Pág. 74)

“Sin duda, por su cultura y su espíritu científico, Freud piensa en términos de aparato, palabra que en alemán y en español significa tanto un conjunto natural, como uno fabricado con piezas o con órganos para realizar un uso práctico o una función biológica” (Ibíd. Pág. 81)

“Una de las ideas nuevas de Freud fue estudiar el psiquismo como un aparato y concebir este aparato como articulador de sistemas diferentes (es decir, como un sistema de subsistemas).” (Ibíd. Pág. 81)

“...se inspira explícitamente en los caminos evolucionistas de Hughlings Jackson: el sistema nervioso es un “aparato” altamente organizado que, en estado normal, integra los “modos de reacciones” correspondientes a “etapas anteriores de su desarrollo funcional” y que, bajo ciertas condiciones patológicas, libera modos de reacción de acuerdo con una “involución funcional” (trad. Fr., p. 137). El aparato del lenguaje conecta dos sistemas (Freud habla de “complejos”, no de sistemas), el de la representación de palabra y el que denominará, a partir de 1915, la representación de cosas y que en 1891 son para él las “asociaciones del objeto” o la “representación del objeto”. El primero de estos “complejos” es cerrado (o cercado), mientras que el segundo es abierto.” (Ibíd. Pág. 82)

“La representación de palabras no conecta con todas las partes que constituyen la representación de objeto, sino únicamente con la imagen sonora...” (Ibíd. Pág. 83)

“Del trabajo teórico de Freud sobre el aparato del lenguaje voy a retener tres rasgos importantes en la evolución de su pensamiento: el esfuerzo para separar el estudio del lenguaje de una estrecha correlación, término a término con los datos anatómicos y neurofisiológicos y para buscar la especificidad del pensamiento verbal y del funcionamiento psíquico en general; la necesidad de clasificación ternaria (los tres tipos de afasia son el preludio del aparato psíquico); y una intuición topográfica original y de rico porvenir: lo que funciona como “centro supuesto” se encuentra situado en la “periferia”.” (Ibíd. Pág. 84)

“...el hecho de que la memoria emerge de un sistema psíquico diferente de la percepción, poseyendo no uno solo, sino varios registros de los acontecimientos (el “rearreglo” de los trazos constituye una “reinscripción”). Este aparato psíquico está compuesto de tres sistemas que Freud generalmente llama instancias (9) (*instanz*); consciente, preconsciente e inconsciente, cuyas interacciones particulares parten de un hecho topográfico, esto es, están separadas por las dos censuras, y de una diferencia de finalidad, es decir, obedecen a principios de funcionamiento distintos.” (Ibíd. Pág. 84)

“<Más allá del principio del placer > (1920) y <El Yo y el Ello> (1923) marcan la ruptura con este esquema: para representar el aparato psíquico la doble arborescencia deja paso a la imagen y a la noción de una vesícula, de una envoltura. Se ha desplazado al atención de los contenidos psíquicos conscientes e inconscientes al psiquismo como continente. <El bloc maravilloso> (1925) termina de precisar la estructura topográfica de esta envoltura y de confirmar implícitamente el apoyo del Yo sobre la piel.” (Ibíd. Pág. 85)

“*La afasia*: el aparato psíquico (a punto de ser denominado como tal) no es solo un sistema de transformación de fuerzas; la disposición relativa de los subsistemas que lo componen define un espacio psíquico cuyas configuraciones específicas permanecen aún, en el espíritu y la imaginación de Freud, muy dependientes de los esquemas anatómicos y neurológicos antes de encontrar su asiento topográfico en la proyección de la superficie del cuerpo en cuyo fondo emergen como figuras significantes las experiencias sensoriales.” (Ibíd. Pp. 85, 86)

“...enviado a Fliess el 8 de octubre de 1895 e inédito hasta su muerte, Freud elabora una noción nueva, la de “barrera de contacto” (*Kontaktschrank*), que no utilizará después en ninguno de sus textos publicados y que, hasta ahora, únicamente Bion ha retomado con importantes modificaciones (11). El concepto es sorprendente: es la paradoja de una barrera que cierra el paso porque está en contacto y porque, por esta razón, permite el paso parcialmente.” (Ibíd. Pág. 86)

“Pero el organismo elabora actividades:

- que son más complejas que las simples respuestas reflejas a los estímulos exteriores;
- que corresponden a las grandes necesidades vitales internas (hambre, respiración, sexualidad),
- y cuya puesta en funcionamiento requiere un almacenamiento previo de ciertas cantidades.” (Ibíd. Pp. 86, 87)

“Se trata de una estructura disimétrica. Aunque Freud no habla aún de envoltura psíquica, se la presiente y se la describe como un ajustamiento de dos capas, una capa externa (<para-cantidades>; cf. la membrana celulósica de los vegetales, el cuero y las pieles de los animales), y una capa interna (la red de <barreras de contacto>; cf. los órganos sensoriales de la epidermis, o la funda cortical). La capa interna está protegida de las cantidades exógenas pero no lo está de las cantidades endógenas.

El para-cantidades (que Freud llama <para-excitación> (*Reizschutz*) a partir de <Más allá del principio del placer>, en 1920) protege el aparato nervioso (que pronto Freud llamará psíquico) de la intensidad de las excitaciones de origen externo se mantiene como una pantalla.” (Ibíd. Pp. 88, 89)

“Su función no es ya de protección cuantitativa, sino de fraccionamiento de la cantidad y de filtraje de la calidad.” (Ibíd.. Pág. 89)

“Independientemente del caso muy particular de la experiencia de satisfacción, existe una separación entre la memoria y la percepción.” (Ibíd. Pág. 91)

“Como conclusión, las barreras de contacto tienen una función de triple separación del inconsciente y del consciente, de la memoria y de la percepción, y de la cantidad y de la calidad.

Su estructura es la de un envoltorio bifaz disimétrico (aunque la noción de envoltorio no hubiera sido afirmada aún por Freud), una faz vuelta hacia las excitaciones del mundo exterior, transmitidas por las neuronas ϕ , protegida por una pantalla para-cantidades; una faz interna vuelta hacia la *Körperinnerperipherie* (la periferia interna del cuerpo). Las excitaciones endógenas no se pueden reconocer si no se relacionan con el caso precedente, es decir, si no están proyectadas hacia el mundo exterior, asociadas a representaciones visuales, auditivas, táctiles, etc. (cf. los <restos diurnos> del sueño) y finalmente registradas por la red de barreras de contacto.” (Ibíd. Pág. 91)

“...el aparato psíquico ya no está pensado esencialmente en una perspectiva económica (es decir, de transformaciones de cantidades de energía psíquica); la perspectiva topográfica tiene más importancia; la antigua tópica (consciente, preconsciente e inconsciente) se ha conservado pero profundamente renovada con la integración del Yo y del Ello dibujados en sobreimpresión en el esquema. El aparato psíquico se hace representable, desde un punto de vista topográfico y conceptualizable, en términos de tópica subjetiva.” (Ibíd. Pág. 92)

“<Sabemos ya donde hemos de buscar aquí un enlace. Hemos dicho (15) que la conciencia es la superficie del aparato anímico; esto es, la hemos adscrito como función de un sistema espacialmente considerado y no sólo en el sentido del mundo exterior...” (Ibíd. Pág. 93)

“Después de esta descripción de la conciencia como interfaz viene la articulación de la <corteza> y del <núcleo>; el Yo está explícitamente considerado como <envoltura> psíquica. Esta envoltura no es solamente un saco continente, juega un papel activo en la puesta en contacto del psiquismo con el mundo exterior y en la recogida y transmisión de la información”.

“Un individuo es ahora, para nosotros, un *Ello* psíquico desconocido e inconsciente, en cuya superficie aparece el *yo*, que se ha desarrollado partiendo del sistema P., su nódulo. El *yo* no vuelve por completo al *Ello*, sino que se limita a ocupar una parte de su superficie, esta es, la constituida por el sistema P., y tampoco se halla precisamente separado de él, pues confluye con él en su parte inferior (16)>

Freud no tiene necesidad de recordar aquí uno de los principios fundamentales del psicoanálisis, según el cual todo lo que es psíquico se desarrolla con referencia constante a la experiencia corporal.” (Ibíd. Pp. 93 y 94)

“<En la génesis del yo, y en su diferenciación del *Ello*, parece haber actuado aún otro factor distinto de la influencia del sistema P. El propio cuerpo, y, sobre todo, la superficie del mismo, es un lugar del cual pueden partir simultáneamente percepciones externas e internas. Es objeto de la visión, como otro cuerpo cualquiera; pero produce al tacto dos sensaciones, una de la cuales v.gr puede equipararse a una percepción interna (17)> (Ibíd. Pág. 94)

“Con relación a los demás registros sensoriales, lo táctil posee una característica distintiva que lo sitúa no solamente en el origen del psiquismo, sino que le permite proporcionarle permanentemente algo que se puede llamar fondo mental, tela de fondo sobre la cual los contenidos psíquicos se inscriben como figuras o, incluso, envoltura continente que hace que el aparato psíquico sea susceptible de tener contenidos (para expresarme como Bion (1967); en esta segunda perspectiva yo diría que primero existen pensamientos y después un <aparato para pensar los pensamientos> ...” (Ibíd. Pág. 94)

“<El yo es, ante todo, un ser corpóreo (*Körperliches*) y no sólo un ser superficial (*Oberfläshenwesen*), sino, incluso, la proyección de una superficie>” (Ibíd. Pág. 95)

“De esta forma la conciencia aparece en la superficie del aparato psíquico; aún mejor, ella es la superficie.” (Ibíd. Pág. 95)

“Notemos también en otro aspecto del estatuto topográfico del Superyó, que es el de que ocupa solamente un arco del círculo del aparato psíquico; de aquí la posibilidad (y la necesidad) para prolongar la intuición de Freud, de escribir un tipo diferente de organización psicopatológica en la cual el Superyó tiende a hacerse coextensivo a toda la superficie del Yo y a sustituirle como envoltura psíquica.

La segunda modificación observable en este nuevo esquema es la apertura hacia la parte inferior de la envoltura que envolvía completamente el aparato psíquico en 1923. Esta apertura materializa la continuidad del Ello, sus pulsiones en el cuerpo y las necesidades biológicas, pero al precio de una discontinuidad en la superficie. Confirma el fracaso del Yo para constituirse en envoltura total del psiquismo (fracaso apuntado ya en 1923). Lo que implica una tendencia antagónica y sin duda mas arcaica por parte del Ello para proponerse, él también, como envoltura global.” (Ibíd. Pp. 96, 97)

“ Propongo completar esta última intuición de Freud, sugiriendo que el Yo adquiere el sentimiento de su continuidad temporal en la medida en que el Yo-piel se constituye como una envoltura suficientemente flexible a las interacciones del entorno y suficientemente continente de lo que entonces se convierte en contenidos psíquicos. Los llamados casos límites sufren, esencialmente, trastornos en el sentimiento de la continuidad del Sí-mismo, en tanto que los psicóticos son atacados en el sentimiento de unidad del Sí-mismo y que los neuróticos se sienten más bien amenazados en su identidad sexual.” (Ibíd. Pág. 97)

“Paralelamente al establecimiento de las fronteras y de los límites del Yo como interfaz bidimensional apoyada en las sensaciones táctiles, se constituye el Sí-mismo por introyección del universo sonoro (y también gustativo y olfativo), como cavidad psíquica preindividual dotada de un esbozo de unidad e identidad.” (Ibíd. Pág. 171)

“H. Kohut (1971) ha querido diferenciar dos movimientos antagónicos, alternativos y complementarios, aquél por el que el Sí-mismo se constituye difractándose en los objetos con los que realiza fusiones parcelarias-narcisísticas (los <Sí-mismos-objetos>), y aquél por el cual el Sí-mismo realiza una fusión <grandiosa> con un objeto ideal.” (Ibíd. Pág. 171)

“Yo quería destacar la existencia, más precoz aún, de un espejo sonoro o de una piel audiofónica y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar y luego de simbolizar (1).” (Ibíd. Pág. 171)

“Las imágenes están hechas para ser vistas y teníamos que empezar por conceder una parte relevante al órgano de la visión. El movimiento lógico de nuestra reflexión nos ha llevado a verificar que este órgano no es un instrumento neutro, que se contente con transmitir datos lo mas fielmente posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo: partir el ojo conduce, automáticamente, a considerar al sujeto que utiliza este ojo para observar una imagen, al que llamaremos, ampliando un poco la definición habitual, el *espectador*.

Este sujeto no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura).” (Aumont, Jacques. La imagen. Paidós. Madrid, 1992. Pág. 81)

“...¿por qué –y cómo- se mira una imagen?”

La respuesta, es lo esencial, está contenido en lo que acabamos de decir: sólo falta traducirla a términos más psicológicos. Plantearemos, siguiendo a E.H. Gombrich, la hipótesis siguiente: la imagen tiene como función primera el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual: desempeña un papel de *descubrimiento de lo visual*.” (Ibíd. Pág. 85).

“«Las artes requieren testigos»-decía Marmontel. Un siglo más tarde, Auguste Rodin afirma que es el mundo que vemos lo que exige ser revelado de otro modo que por las imágenes latentes de los fototipos.” (Virilio, Paul. La maquina de vision. “Una amnesia topográfica.” Cátedra: Madrid 1998.Pág.9)

“La cámara muda hará hablar al ambiente como los que practicaban la *memoria artificial* hacían hablar, a posteriori, a la habitación en la que vivían, al escenario del teatro donde representaban. Alfred Hitchcock, a partir de Dreyer y de muchos otros, utiliza un sistema de codificación bastante comparable, recordando que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, *como en su infancia, rellenando por si mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori*.” (Ibíd. Pp.12,13)

“Desde su aparición, los primeros aparatos ópticos (cámara negra de Alhazén en el siglo X, trabajos de Roger Bacon en el XIII, multiplicación a partir del Renacimiento de las prótesis visuales, microscopio, lentes, anteojos astronómicos...) alteran gravemente los contextos de adquisición y de restitución topográficos de las imágenes mentales, el *es preciso re-presentarse*, esas imágenes de la imaginación que, según Descartes, ayudan

tanto a las matemáticas y él considera como una auténtica parte del cuerpo, *veram partem corporis*.” (Ibíd. Pág. 13)

“Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales, con la utilización incontinente desde la mas tierna edad de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica.

Esto parecería natural, si no se recordara que, por el contrario, la mirada, su organización espacio-temporal, preceden al gesto, a la palabra, a su coordinación en el conocer, reconocer, hacer conocer en tanto que imágenes de nuestros pensamientos, de nuestras funciones cognitivas que ignoran la pasividad.

Las experiencias sobre la comunicación del recién nacido son especialmente demostrativas. Pequeño mamífero obligado, contrariamente a los demás, a una casi inmovilidad prolongada, el niño, al parecer, depende de los olores maternos (seno, cuello...) y también de los movimientos de la mirada. En el curso del ejercicio de observación de la vista que consiste en mantener en los brazos, a la altura del rostro, cara a cara, a un niño de unos tres meses y hacerle girar ligeramente de derecha a izquierda y después de izquierda a derecha, los ojos del niño se mueven en sentido inverso, como ya lo habían observado perfectamente los fabricantes de antiguas muñecas de porcelana, simplemente porque el recién nacido no quiere perder de vista el rostro sonriente de la persona que lo tiene en los brazos. Este ejercicio que aumenta el campo visual, al niño le resulta muy gratificante; ríe y quiere que continúe. Hay en él algo fundamental, pues el recién nacido esta en vías de formar una imagen comunicativa duradera, a partir del movimiento de su mirada. Como decía Lacan, *comunicar es algo que hace reír* y el niño se encuentra entonces en una posición idealmente humana.” (Ibíd. Pp. 16, 17)

“La logística de la percepción destruye, de hecho, lo que los antiguos modos de representación conservaban de ese gozo original idealmente humano, de ese «yo puedo» de la mirada, que hacía que el arte no pudiera ser obsceno.” (Ibíd. Pág. 17)

“Con los materiales de la transferencia, no se llega, pues, a este *inconsciente productivo de la vista* con el que, en su momento, soñaban los surrealistas a propósito de la fotografía y del cine, sino a su *inconsciencia*, a un fenómeno de aniquilación de los lugares y de la apariencia, del cual se concibe aún difícilmente la amplitud futura.” (Ibíd. Pág. 18)

“..., el antiguo *acto de ver* sería reemplazado por un estado perceptivo regresivo, una especie de *sincretismo*, caricatura lastimosa de la casi-inmovilidad de los primeros días de la vida, substrato sensible que ya no existe más que como un conjunto confuso del que surgirán accidentalmente unas cuantas formas, olores, sonidos... percibidos con más claridad.” (Ibíd. Pág. 18)

“Ya en 1916, en el curso del primer gran conflicto mediatizado de la historia, el doctor Gustave Lebon señala: «La antigua psicología consideraba la personalidad como algo muy definido, poco susceptible de variaciones... ese hombre dotado de una personalidad fija aparece ahora como ficción».” (Ibíd. Pág. 24)

“Pero, ¿qué se ve cuando la mirada, sometida a ese material de visión, se encuentra reducida a un estado de inmovilidad estructural rígida y casi invariable? No se ven más que proporciones instantáneas captadas por el ojo cíclope del objetivo y, *de substancial la visión se vuelve accidental.*” (Ibíd. Pág. 25)

“Nos encontramos, de hecho, ante el final lógico de un sistema que, al cabo de varios años, ha asignado un papel primordial a la prontitud de las técnicas de comunicación visual y oral, un sistema de intensificación del mensaje.” (Ibíd. Pág. 26)

“De la descomposición de la composición, se pasa a la de la visión. Georges Seurat con el divisionismo reproduce el efecto visual creado por el «punteado» de los primeros daguerrotipos y aplica a los colores un sistema de puntos análogos. Para ser restituida, la imagen deberá verse a cierta distancia, y con el observador realizando por sí mismo sus propios ajustes, exactamente como un aparato óptico; los grenos se funden entonces en el efecto lumínico, su vibración en la emergencia de las figuras y las formas.

Estas últimas no tardarán, a su vez, en desintegrarse y, pronto, solo permanecerá un mensaje visual digno del alfabeto morse, un estimulador retiniano en Duchamp y con el Op-art en Mondrian.

Siguiendo siempre la misma implacable lógica, aparecen los artistas interesados por la publicidad: es el surgimiento del futurismo, especialmente con la arquitectura publicitaria de Depero; después Dadá en 1916 y el surrealismo. Según Magritte, la pintura y las artes tradicionales pierden en ese momento *todo carácter sagrado*. Publicitario de oficio, escribe:

«Lo que significa oficialmente el surrealismo: una empresa de publicidad dirigida con bastante entrega y conformismo para poder tener el éxito de otras empresas a las que se opone en ciertos detalles de pura forma. Así la “mujer surrealista” ha sido una invención tan estúpida como la *pin-up girl* a la que reemplaza actualmente (...)» (Ibíd. Pág. 28)

“En Occidente, la muerte de Dios y la muerte del arte son indisociables y *el grado cero de la representación* no hace más que llevar a cabo la profecía enunciada mil años antes por Nicéforo, patriarca de Constantinopla, durante la querrela iconoclasta: «Si se suprime la imagen, no sólo desaparece Cristo, sino el universo entero.»” (Ibíd. Pág. 30)

“En el otoño de 1917, Émile Bulliremos escribía a propósito del «cine de arte»: «Este ojo que *delinea* el espacio y *fija* en el tiempo cuadros inimitables, que *eterniza* el minuto fugitivo donde la naturaleza tiene genio (...), este ojo, es el del objetivo.»” (Ibíd. Pág. 34)

“Del mismo modo, la fotografía, cumpliendo las suposiciones de Descartes, para muchos había sido un arte en el que «el espíritu», al interpretar los resultados, dominaba a la mecánica, según la tradición de la razón instrumental.” (Ibíd. Pág. 35)

“Einstein llevó ese razonamiento al límite, mostrando que espacio y tiempo son *formas intuitivas* que ya no se pueden separar de nuestra conciencia lo mismo que los conceptos de forma, color, dimensión, etc.” (Ibíd. Pág. 35)

“Benjamín exulta: «La fotografía prepara ese provechoso movimiento por el cual el hombre y el mundo ambiente se convierten en extraños el uno para el otro, abriendo *el campo libre* donde toda intimidad cede el lugar a la iluminación de los detalles.»” (Ibíd. Pág. 36)

“Evocar públicamente la formación de las imágenes mentales, sus aspectos psico-fisiológicos portadores de su fragilidad y de sus límites, era violar un secreto de Estado bastante comparable al secreto militar, dado que recubría un modo de manipulación de las masas casi infalible.” (Ibíd. Pág. 37)

“El arte ya no se debe ocupar de los *efectos ópticos*, de una visión individual relativista que aportaba dudas sobre la legitimidad del universo, de inquietudes metafísicas. A partir de entonces, se calificará de «revolucionario» el fin de todo logocentrismo, «un realismo social comunitario y monumental.»” (Ibíd. Pág. 37)

“..., este nuevo documentalismo, subvencionado por el Estado y concebido como un servicio público, había nacido (no se dude) de un amplio movimiento antiestético y como reacción contra el mundo artístico.” (Ibíd. Pág. 38)

“ Habían comprendido que la fotografía, las películas, son memoria, recuerdo de acontecimientos históricos, pero también contenían figurantes anónimos con los que el espectador podía identificarse fácilmente, provocando en éste una emoción específica. Esas imágenes eran las del *fatum*, la cosa hecha de una vez por todas, por lo que exponían el tiempo, el sentimiento de lo irreparable y, en reacción dialéctica, engendraban esa voluntad violenta de encarar el futuro que se encontraba invariablemente debilitada por toda una puesta en escena aparente, por un discurso estetizante.” (Ibíd. Pág. 38)

“«La primera víctima de una guerra es la verdad» —declaraba paradójicamente Rudyard Kipling, uno de los padres de la escuela documentalista inglesa, y precisamente al *principio de realidad* pretendía responder ese cine que iba a tener éxito reemplazando el dogma un tanto elitista de la objetividad del objetivo, por el dogma, un tanto perverso, de la inocencia de la cámara.

«La belleza cambia deprisa, casi como un paisaje que se modifica sin cesar por la inclinación del sol.» Lo que, según Paul Gsell, afirmaba Rodin de manera empírica, debía, unos cincuenta años después, comenzar a encontrar apariencia de confirmación científica.” (Ibíd. Pág. 39)

“En suma, si la teoría de la relatividad pretende que los intervalos de tiempo que llenan tan bien el reloj o el calendario no son cantidades absolutas impuestas al universo entero, el estudio de los ritmos biológicos nos los muestran en el otro extremo, como una cantidad variable de sentido para los cuales una hora es más o menos una hora, una estación más o menos una estación.

Esto nos sitúa de otro modo en la posición de «cuerpo que habita el universo» (ser es habitar, el *buon* de Heidegger), y también, a la manera de ciertas cosmogonías antiguas —la irisología por ejemplo— como *cuerpos habitados por el universo, el ser del universo*.

Los sentidos no son solamente una manera más o menos exacta, más o menos agradable o coherente, de informarnos del mundo exterior, un medio de actuar sobre él, de existir con él, a veces de dominarlo; son los mensajeros de un medio interior, también físico, también relativo, ya que poseen leyes que les son propias. Esta situación de cambios cesa al final de nuestra vida orgánica; el universo que había emitido ante nosotros continúa sus señales sin nosotros.” (Ibíd. Pp. 40,41)

“El franqueamiento de las distancias, de todas las distancias, elogiado en el Renacimiento, llevaría ahí a una abolición de los intervalos y nuestro propio movimiento en el tiempo del universo sería igualmente modificado por este tener en cuenta a ese interior/exterior siempre lejos del equilibrio, justo en el momento en que los pensadores marxistas y otros se dedican tardíamente a una seria tarea de revisión, interrogándose sobre la «la perversión sin esperanza de los ideales de las Luces y el fin de una filosofía de la conciencia que plantea un sujeto aislado con relación a un mundo objetivo representable y manipulable». Agotamiento de una tradición cartesiana surgida de esta primera invención de una serialidad no sólo de las formas-imágenes, sino de las formas mentales también, origen de la Ciudad y de la formación de grupos humanos a partir de la constitución de paramnesias colectivas, «ideal de un mundo esencialmente él mismo, esencialmente común, como profundización de la formación del sentido (*sinnbildung*) llamado geometría». De hecho, cada uno vive a su manera el fin de una era.” (Ibíd. Pág. 41)

“Expuesto al azar de los vientos, a la fuerza de las corrientes, el barco inaugura una estructura instrumental que, al mismo tiempo, experimenta y reproduce lo *siempre lejos del equilibrio* del destino, su latencia, sus constantes factores de incertidumbre y, por ello, exalta las facultades de reacción, de valor y de imaginación del hombre.” (Ibíd. Pág. 42)

“De Homero a Camoens, Shakespeare o Melville, la potencia del *movimiento en acto* continúa siendo asimilada a una poética metafísica, una especie de telescopiamiento donde el pintor y el poeta desaparecen en su obra para que la obra desaparezca en el universo que ella evoca porque la obra perfecta provoca en el deseo de vivirla.” (Ibíd. Pp. 42, 43)

“«Puede que yo viva en 1913» —escribe—, «pero uno de mis vecinos vive en 1900 y otro en 1880... el campesino de los altos valles del Tirol vive en el siglo VII».

Atacadas en ese mismo momento por Marcel Duchamp, las vanguardias europeas se desplazan en efecto, de ciudad en ciudad, incluso de continente en continente, como un ejército, al ritmo de la industrialización y de la militarización, de los progresos técnicos y científicos, como si el arte no fuera más que el último medio de transporte de la mirada, de una ciudad a otra.” (Ibíd. Pág. 45)

“Hoy, el valor estratégico del no-lugar de la velocidad ha suplantado definitivamente al del lugar.” (Ibíd. Pág. 45)

“Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como un impulso libre.” (Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. “El elemento lúdico del arte”. Paidós, Madrid 1991. Pág.66)

“Nadie puede evitar ese «jugar-con». Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él.” (Ibíd. Pág. 69)

“Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra.” (Ibíd. Pág. 70)

“La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar.” (Ibíd. Pp. 73,74)

“El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación del principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta.” (Ibíd. Pp. 76,77)

“Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, *wahrnehmen*, «tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)». Pero esto quiere decir: lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo.” (Ibíd. Pág. 78)

“Siempre es verdad que hay que pensar en algo en lo que se ve, incluso sólo para ver algo. Pero lo que hay aquí es un juego *libre* que no apunta a ningún concepto. Este juego conjunto nos obliga a hacernos la pregunta de qué es propiamente lo que se construye por esta vía del juego libre entre la facultad creadora de imágenes y la facultad de entender por conceptos.” (Ibíd. Pág. 79)

“Por medio de lo bello en la naturaleza volveremos a recordar que lo que reconocemos en la obra de arte no es, ni mucho menos, aquello en lo que habla el lenguaje del arte. Es justamente la indeterminación del remitir la que nos colma con la conciencia de la significatividad, del significado característico de lo que tenemos ante los ojos.” (Ibíd. Pág. 83)