

MAESTRÍA EN TECNOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LAS ARTES ELECTRÓNICAS
Universidad Nacional de Tres de Febrero

Materia: Los lenguajes de las Artes Electrónicas

Módulo: Video Objeto y Video Instalación

Profesora: Ana Claudia García

2do cuatrimestre de 2009

Estudiantes:

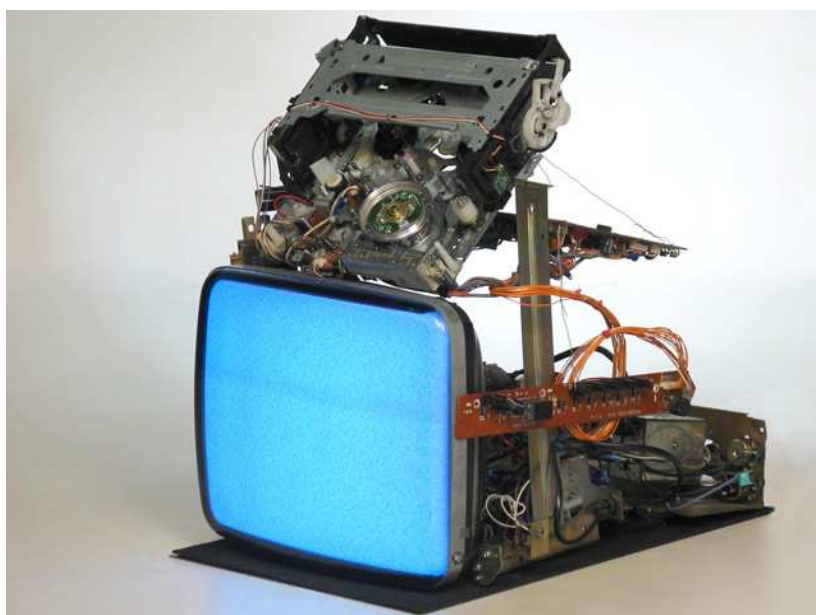
- GARCÍA SILVA, Guillermina

- PIÑERO, Bernardo

Análisis de la video-escultura:

Sin título de Alejandro Schianchi

Desde la escultura y el video, hacia la video-escultura



Índice:

1) Introducción,	3
2) Una aproximación a la escultura,	4
2.1) Land Art,	4
3) Una aproximación al video,	8
3.1) Orígenes,	8
3.2) Algunos Ejemplos,	8
3.3) Consideraciones sobre el video,	10
4) La video escultura en cuestión,	12
4.1) Memoria Conceptual,	12
4.2) Descripción,	12
4.3) Re-producción y Memoria,	13
4.4) Categoría,	15
4.5) Respecto del Arte Electrónico contemporáneo,	16
5) Bibliografía,	18

1. Introducción:

En este trabajo analizaremos una obra del artista argentino Alejandro Schianchi la cual, presentada como objeto sobre plinto, involucra tecnología electrónica de imagen. Es el caso de una imagen electrónica analógica bidimensional, insertada en el volumen de un espacio.

Consideramos que la obra de Schianchi es una oportunidad interesante para la reflexión acerca de los campos que confluyen en ella. Creemos que examinarla brindará diversos elementos y perspectivas de análisis, relevantes no sólo para el abordaje de ésta y otras obras, sino que además arrojará algo de luz sobre la observada confluencia de subgéneros, propia del arte electrónico contemporáneo.

Vemos a su vez relevante considerar al autor, puesto que es un artista argentino joven contemporáneo, proveniente del cine y que viene explorando diversas áreas de expresión artística.

Dado que Schianchi se entromete con el concepto de memoria, consideraremos la visión de Eduardo Russo, quién describe al video como “el arte de la memoria”. Aprovecharemos la oportunidad para tomar esa idea y analizarla respecto de la forma y el contenido de la obra. Destacamos que esta manifestación además de presentar un objeto de memoria, es una oportunidad para la reflexión sobre la memoria en sí.

Previo al análisis concreto de esta producción, consideramos importante abordar brevemente algunas de las experiencias históricas que de manera paulatina fueron construyendo la idea contemporánea de escultura, así como presentar los orígenes del video.

Creemos que sólo realizando este recorrido podríamos arribar firmemente a la noción de video-objeto y video-escultura que el abordaje de la obra precisa, pudiendo así observar el modo en que esta manifestación en particular expresa y produce conocimiento, cómo aborda el concepto de memoria, qué aporta respecto de la idea de categorías, qué lugar ocupa respecto del arte electrónico contemporáneo, y si comparte alguna de sus estrategias y técnicas más comunes.

2. Una aproximación a la escultura:

Como explica Krauss en su texto "La escultura en el campo expandido", la misma pareciera estar ligada a la lógica del monumento: enclave simbólico, fijo, vertical, que da cuenta de un suceso, un hecho, un personaje. La escultura nace con la vocación de representar: "una escultura es una representación conmemorativa"¹.

A finales del siglo XIX, la idea de escultura como monumento empieza a desvanecerse de forma paulatina. Bajo la misma lógica rupturista de las vanguardias, es decir de la negación, de la superación de lo institucionalizado, la escultura se abre paso a nuevo momento histórico.

En esta etapa la escultura empieza a indagar en la forma y la materialidad, a experimentar bajo su propio dominio. Se hace *nómada* y *autorreferencial*, abandona el pedestal, o lo incorpora a su propio cuerpo. Se convierte en una forma autónoma de creación y se aleja del monumento, pero en este alejamiento, pierde su especificidad, y queda relegada en un punto difuso entre naturaleza y arquitectura, sin pertenecer ni a uno ni a otro campo.

2.1. Land Art

Dice Rosalind Krauss:

"en este punto la escultura modernista, aparecía como un especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez mas difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello no era". "La escultura es aquello con lo que tropiezas, cuando retrocedes para mirar un cuadro, dirá Bernet Newman en los años 50"²

A fines de los 60 otro movimiento importante se da en el seno de lo que podríamos llamar campo de la escultura. Trabajando en el paisaje natural, hoy diríamos interviniéndolo, artistas como **Robert Smithson, Micheil Heizer, Richard Long, Walter de María o Christo**, se ponen a la cabeza de una movimiento que pone en primer plano a la naturaleza, pero sobre todo al paisaje, sea éste natural o no.

"Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar esta maraña de corrosión en estructuras, subdivisiones y conjuntos es un

1 KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad*, Foster, Hal, y otros.

2 KRAUSS, Rosalind. Idem.

*proceso estético que apenas se ha vislumbrado. Observa una palabra cualquiera durante algún tiempo y verás que se abre en una serie de fallas, en un terreno de partículas que contiene cada una su propio vacío. Este lenguaje inquietante de fragmentación no ofrece una solución formal fácil. Las certezas del discurso didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso poético”.*³

Smithson debutó como escultor a principio de los años 60 con cajas geométricas llenas de grava y piedra acompañadas de mapas y fotografías aéreas.

Estos materiales pertenecían al mismo sitio intervenido. La obra en la galería, sería llamada *non site*, para oponerla a un *site* (sitio exterior). Durante la segunda parte de su carrera Smithson, se entregó por completo al *site*, desarrollando trabajos en el espacio mismo de la naturaleza.

Fue por entonces que Robert Smithson creó su famoso ***Spiral Jetty***, removiendo toneladas de agua y piedra para crear un espiral gigante, que giraba hacia adentro de su propio centro. La obra titánica, estuvo sepultada por casi 30 años, pero en 1999 las aguas se retiraron, y la escultura de Smithson volvió salir a la luz.



El tamaño de *Spiral Jetty* también invita a la contemplación de la escala del arte, y la relación de la visión de la tierra y al arte entre sí. “¿Cómo cambia el arte cuando no cabe en un museo? ¿Cómo se puede observar una obra de arte que es de un cuarto de milla de largo?”⁴.

El artista británico **Richard Long**, enfocó el desarrollo de la obra de manera mucho menos faraónica. Long caminaba sobre el paisaje, y en un punto determinado, dejaba una huella o señal, que podía, estar hecha con piedras o palos o bien con su propia bota, este rastro era dejado, para que la naturaleza lo modificara, en una



interpelación hombre/naturaleza y naturaleza/hombre. Dice Long: “*Mi primer trabajo*

³ De: <http://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/06/earth-art-land-art- algunos-comentarios.html>

⁴ <http://doublenegative.tarasen.net/>

hecho fue *Walking*, en 1967, se trataba de una línea recta en un campo de hierbas, fue este también mi propio camino, yendo hacia ningún sitio, ninguna parte". "*Walking* también me permitió ampliar los límites de la escultura, que ahora tenía el potencial de ser deconstruida en el Espacio y el Tiempo de caminar largas distancias. Escultura ahora podría ser acerca del lugar, así como de la materia y la forma. Considero que mis esculturas-paisaje habitan un territorio rico entre dos posiciones ideológicas, a saber, la de hacer "monumentos" o por el contrario, de "sólo dejar huellas"."⁵

Walter de María fue otro de los artistas representativos del llamado Land Art o Earth Art. En 1968 llenó la galería de arte *Heiner Friedrich* en Munich con 60 cm. de profundidad de tierra húmeda, provocando un fuerte contraste entre la tierra oscura y las paredes blancas, en un intento por traer literalmente "el paisaje a la galería".

"**La habitación de tierra**" puede considerarse una obra modesta si la comparamos con "**Lightning Field**", quizás su obra más espectacular. Consiste en 400 postes de acero inoxidable de 6 metros de altura levantados a la altura del nivel del mar, en el desierto de Nuevo México. En una zona conocida por la gran cantidad de rayos que caen, estos postes actúan atrayendo dichos relámpagos. Durante algunas noches de tormenta De María logro unir en su obra cielo y tierra a través de la energía pura de los rayos.

En 1977, para la Documenta 6 de Kassel, De María enterró un poste de bronce a la nimia distancia de 1 Km., de manera tal que del poste solo pudiera verse un pequeño disco de 5 cm. de diámetro. La obra fue financiada por una petrolera a un costo de un millón de dólares.⁶

La obra de De Maria fue controvertida, de hecho para la misma exposición, el artista **Stuart Brisley** realizó una obra llamada "**Supervivencia en circunstancias extrañas**": consistía en un agujero en la tierra cavado con sus propias manos donde vivió dos semanas. Brisley consideraba el "**kilómetro vertical de tierra**" de De María como un capricho desmedido y en contrapartida quiso plantear el estado rudimentario al que se podría reducirse la civilización occidental a causa de sus derroches insensatos.

La escultura vivió así una transformación contundente, un cambio radical en el concepto y en la objetualidad: un arte que antaño había sido pensado para perdurar en el tiempo como signo de una época, como prótesis física de la memoria de una

5 <http://www.richardlong.org/>

6 Revista "La Maga", Edición especial Artes Visuales "Movimientos artísticos de posguerra", Buenos Aires, 1998.

civilización, podría convertirse ahora en lo contrario, un arte efímero, sometido a los caprichos de la naturaleza. Veremos más adelante en la obra de Schianchi, que el tiempo que plantea comparte esta característica de fugacidad.

Los artistas del *Land Art* ponen el énfasis en el paisaje y la naturaleza y la experiencia del visitante en ese ambiente.

El movimiento también propició un intenso debate en torno a la propiedad del arte, sus mecanismos de difusión, comercialización y su estatuto, recordemos que estos artistas debían valerse en ocasiones de documentación para mostrar sus creaciones, lo que ponía en crisis la idea de obra como tal.

Durante esta década, la escultura, como el resto de las artes, sufrieron una fuerte influencia de los distintos movimientos artísticos de la posguerra: arte póvera, minimal, pop art y land art, entre los más importantes.

Estas tendencias perduraron en la escultura hasta bien entrado los años 80

*"...fue precisamente el formalismo y el conceptualismo de los pioneros del minimal lo que abocó a la teoría de la Gestalt a un callejón sin salida. (...)Por separar en las obras la realidad material de su concepto o intencionalidad, hecho que incide en la disociación idealista de contenido y continente, figura y fondo."*⁷

Para entrados los años 90, la escultura estaba lista para integrarse dentro de los géneros emergentes de la instalación, video-instalación y video-objeto. Las construcciones realizadas, como pasillos, laberintos, habitaciones o pequeños pabellones *"exigían una percepción visual dinámica ya que el observador debía moverse por las obras y comprobar cómo la forma y las dimensiones de las construcciones afectaban a su interpretación de aquellos espacios, así como a su orientación y equilibrio"*...*"El cuerpo del observador era el "objeto central" de estas estructuras, configuradas para ofrecerle experiencias visuales, perceptivas, espaciales y corporales.*⁸

7 REPOLLÉS LLAURADO, Jaime "El retorno de la sustancia en la era postminimalista "
<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/>

8 SÁNCHEZ-MOSCOSO, Vicente Alemany "El postminimalismo como una Nueva Academia"
<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/>

3. Una aproximación al video:

3.1. Orígenes:

En paralelo a este desarrollo en el campo de la escultura y nacidos del grupo Fluxus, **Nam June Paik** y **Wolf Vostell** empiezan a trabajar con la señal televisiva y el aparato televisión. En una actitud militante y combativa contra los medios de comunicación que ejercerán en esta época un fuerte poder de control. Además de de esta actitud contra informativa, el vídeo también aparecerá ligado a lenguajes interdisciplinarios y anti-objeto de los artistas del *happening* y la *performance*.

Paik y Vostell trabajarán con la televisión como objeto-materia de sus producciones artísticas. Mientras Vostell, se centraba en una acción más anárquica, más "dadaísta" Paik, prefirió el sentido más lúdico de la propuesta Fluxus. Su mujer, **Shigeko Kubota**, quien realizo también notables video esculturas, explica:

*“Cuando conocí a Nam June Paik no era videoartista, sino músico. Se hizo videoartista en los años sesenta. Cuando le conocí era un compositor. Rompía pianos y después de romper pianos comenzó a romper televisores. Más tarde se preguntó porqué rompía pianos y televisores si podía conseguir más belleza utilizándolos para crear objetos. Por eso empezó a hacer esculturas y a utilizar los televisores como material escultórico”.*⁹

En 1963 Paik y Vostell mostrarán sus primeras realizaciones artísticas ligadas a aparatos televisivos. En 1965 Paik llevará a cabo su primera exposición personal en la ciudad de Nueva York. Ese mismo año y con un *Portapack* de Sony, realizará su primera obra en video (considerado como el inicio del video-arte).

3.2. Algunos ejemplos:

A continuación presentamos una selección de obras destacadas, las cuales exponen en menor o mayor medida algunas de las características propias de la video-escultura. Estas 4 obras escogidas dejan de manifiesto el inicio temprano de este subgénero del video. En términos formales, estas obras ya cumplirían los requisitos necesarios para ser llamadas video-esculturas.

"Una vídeo-escultura mantiene a su vez las características de la

⁹ BAIGORRI BILLARÍN, Laura "El video y las vanguardias históricas", Ediciones de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997.

escultura más las de la imagen vídeo que integra el elemento tiempo al objeto. Ambos elementos ensamblados adquieren un carácter objetual y tienden a mantener unas relaciones espaciales cerradas afines a las de la escultura: la posición del espectador es siempre externa"¹⁰



Sky TV (1966) de **Yoko Ono** consiste en un sistema cerrado de televisión que transmite imágenes captadas por una cámara situada en el exterior. Vemos las imágenes del cielo, en un monitor colocado en la galería.

Wipe Cycle (1969), de **Ira Schneider** y **Frank Gillette**, se presentó en la primera muestra colectiva de video-arte, celebrada en Nueva York en 1969, que también incluyó obras de Nam June Paik. La obra consistía en un panel de 9 televisores que mezclaba imágenes de la televisión local con otras generadas en la propia galería.



En **Vertical Roll** (1972) de **Joan Jonas** podemos ver una imagen fija que va develando el cuerpo de una mujer. Vemos como el frame no cesa de desplazarse verticalmente por el monitor, alterando la condición técnica, que reajusta el tiempo de fijación vertical del cuadro.



La obra **TV-Buddha** (1974) de **Nam June Paik** (expuesta en la Galería Bonino) consiste en una escultura de Buda que se mira a si mismo frente a un monitor de video de un circuito cerrado. La obra se erige como una metáfora de la contemplación y una reflexión sobre oriente y occidente.

10 CÂNEPA OLAECHEA, Andrea. "El revés de lo doméstico" Universidad Politécnica de Valencia. 2008

ESCULTURA (espacio)+ VIDEO (tiempo) = Video-Escultura

La video-escultura queda definida entonces a partir de los dispositivos que la componen.¹¹

- Los Objetos
- Los Monitores (en la actualidad, no hace falta de este dispositivo, podría ser proyectado o mostrado a través de una pantalla LCD)
- El espacio expositivo, la relación espacio temporal y,
- La Señal de Video.

3.3. Consideraciones sobre el video

Como dice Dubois en Video, Cine, Godard:

"El video (...) está situado entre el cine, que le precedió masiva e incomparablemente, y la imaginería infográfica, que rápidamente lo desbordó (...). El único terreno donde fue verdaderamente explotado por sí mismo, en sus formas y modalidades explícitas es el de los artistas (el video arte) y el de lo íntimo singular (el video de familia, el video privado, el video, el documental autobiográfico, etc.) Se trata pues de un "pequeño objeto", flotante, mal determinado, que no dispone, de detrás suyo de una verdadera y amplia tradición de investigación".¹²

No es de extrañar que Dubois, teórico que proviene del cine, crea insuficiente la investigación en torno al video, posiblemente bajo el ala de esta disciplina el video tenga un carácter marginal, asociado a un centenar de artistas de elite, que se encuentran en la periferia del cine masivo, resistiendo en la opción de la experimentación, a caballo entre lo que podría ser un cine narrativo, representativo e industrial y un cine de búsqueda y experimentación.

Lamentablemente, y valga esto como nota al pie, el cine triunfa con sus armas (en el sentido de un cine institucionalizado y masivo), es realista y narrativo, ha captado la apariencia exterior del mundo y ha refinado sus medios técnicos para conseguir la analogía plena. En cambio el video, en el arte nace contrariando la opción realista, mimética de la imagen electrónica.

Dice Paik al respecto:

¹¹ A partir de la idea de video-escultura y video-instalación de Vicente Ortiz Saussor.

¹² DUBOIS, Phillipe, "Video, Cine, Godard", Libros del Rojas, Bs. As., 2001.

"La industria de la electrónica está fundada en una obsesión, copiar el original de la manera más exacta posible. En cuanto a mí, yo nunca uso cámara, yo no tengo películas. Para mí la representación de la realidad nunca ha significado nada, yo buscaba modificar la señal de video. El sintetizador de imágenes ha sido concebido para eso."¹³

En el terreno exclusivo y excluyente de las artes contemporáneas, el video (al contrario de lo que afirma Dubois) ha sido analizado y pensado desde sus orígenes. Son muchos los recortes teóricos que se han procurado en el afán de definir al menos parcialmente la práctica del video arte. Las primeras aproximaciones llegan del lado del mercado en pos de legitimizar al video como práctica artística, de cara a las instituciones museísticas, en una tentativa de acercar el video al mercado del arte.

En los últimos 35 años, el video se consolidó como medio, en su dispositivo formal, así como en sus contenidos temáticos y su estética particular. Gracias a este camino allanado el video sigue siendo la pieza fundamental de diversas manifestaciones, que lo tienen como eje articulador fundamental. Probablemente hoy el video sea el gran protagonista en el terreno del campo expandido de las artes.

El video que en principio podría asumir un lenguaje de tipo audiovisual, es sin embargo lugar donde converge, la fotografía, la gráfica, el sonido, el cine y la televisión, y aún en la mixtura goza de plena autonomía y personalidad imponiendo su propio lenguaje.

Tanto en lo formal, como en lo plástico y lo narrativo, el video es video, identificable en su diferencia y en la convergencia con el resto de los lenguajes artísticos.

En este sentido nos parece, que como disciplina contemporánea, es el ejemplo perfecto del estado de situación en estos tiempos, posmodernos y expandidos. Estas mismas características que lo convierten en un objeto de estudio de difícil abordaje, es a su vez lo que lo pone en el centro de escena como género de las transdisciplinariedad, otorgando un valor incuestionable a lo híbrido, mutable, contaminado y fronterizo.

Pues bien llegamos aquí a la necesidad de abordar la video-escultura de Schianchi, y con ella la video-escultura en general. Mientras tanto abrimos el juego

13 PAIK, Nam June, Testimonio en el video "Play It Again Nam", de Jean-Paul Fargier.

interpretativo, insertando aquí, una definición de video-escultura de Eugeni Bonet:

*"La noción de vídeo-objeto o vídeo-escultura podría caracterizarse en términos de una transformación o integración de uno o más monitores o televisores en/dentro de una construcción volumétrica singular –o como una metamorfosis (y, con frecuencia, transgresión) de su apariencia objetual–, creándose además una determinada relación entre el ente objetual o escultórico, y el contenido interno de la pantalla o pantallas."*¹⁴

4. La video escultura en cuestión:

La obra (sin título) es una video instalación realizada en 2006 por el artista Alejandro Schianchi. La misma se expuso ese mismo año en la muestra "Ejercicios de memoria", curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri. La exposición fue llevada a cabo en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTreF), en Caseros, Provincia de Buenos Aires.

4.1. Memoria conceptual

"Me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no ha fotografiado, filmado o grabado"

Chris Marker

La memoria de una máquina, de un soporte, de una imagen, y de un pueblo. Una historia que atraviesa la memoria del pasado a través del olvido del presente. Aquella situación, real y transitoria, se almacena y fija convirtiéndose en una falsa memoria del constante devenir. La máquina como testigo objetivo de una historia deja ver su subjetividad, cuestionando su pretendida "reproductibilidad técnica". El error, la falla, lo accidental, permite conocer la sustancia de la materia que trabajamos, y dará cuenta de la fragilidad que presenta frente al paso del tiempo y al dictamen del olvido. (Alejandro Schianchi)

4.2. Descripción

La exposición "Ejercicios de memoria" reunió fotografías, videos, video-instalaciones, instalaciones interactivas, y composiciones electroacústicas de 16 artistas latinoamericanos, quienes en oportunidad del 30 aniversario del golpe militar de 1976, presentaron obras que reflexionan acerca de los hechos de aquellos años, la

¹⁴ BONET, Eugeni, "La instalación como hipermedio (una aproximación)", Pág 33. Artículo en GIANNETI, Claudia, Ediciones Media cultura, Barcelona, L'Angelot, 1995.

relación entre pasado y presente, y la memoria.

La obra de Schianchi consta de un televisor (blanco y negro) de la década del setenta, ensamblado junto a un video reproductor. Es notable como los “televisores de esa época muestran en su diseño una forma de burbuja modificada, heredada del



circular tuvo de rayos catódicos inventado por Ferdinand Brown”¹⁵ a fines del siglo XIX, éste “a su vez fue modelado bajo el paradigma del visor de un catalejo o largavistas“. El objeto fusionado se presenta despojado de carcasas y sobre un pedestal de aproximadamente un metro de altura. Este aparato híbrido ejecuta el video de un discurso del ex presidente argentino de facto, Jorge Rafael Videla. La cinta (de 30 minutos de duración) se ejecuta en función de repetición automática.

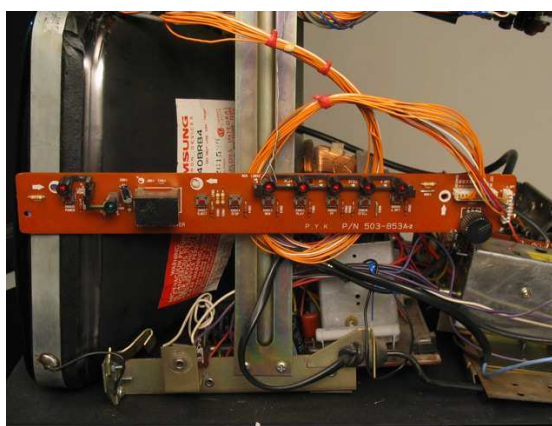
Cabe señalar que la obra no cuenta con el sonido original del discurso. La pieza se presenta con un leve sonido de tipo interferencia, a un nivel tan bajo que remite a un rumor.

4.3. Re-producción y Memoria

El constante roce de la cinta magnética con el cabezal del reproductor genera una variación de la imagen a lo largo de los días de exposición, y tal vez alguna falla de otro tipo. A su vez, la ausencia de carcasa posibilita la acción de agentes externos, como polvo, o incluso acciones “no deseadas” del público.

El loop de cinta genera una distorsión en la imagen, un desgaste del soporte y por consiguiente de la información contenida en él. Esto provoca a su vez la alteración de los símbolos que contiene.

La creación de un híbrido reproductor/pantalla responde metodológicamente a una resignificación, una estrategia de fusión de significantes, que remite al concepto “condensación” del psicoanálisis: dos elementos latentes del inconsciente que tienen algo en común, se



15 RUSSO, Eduardo “Imagen, video y el arte de la memoria”, en *Historia crítica del video argentino*, La Ferla, J.

aúnan y se manifiestan conscientemente en una sola unidad.

Este híbrido propuesto por Schianchi “re-produce”. Así alude a la re-producción constante de un recuerdo, llevada a cabo por la memoria, que rastrea en el pasado y rescata señales que re-presenta y reinterpreta cada vez, para luego volver a almacenarlas. Hace referencia a la construcción del recuerdo, como símbolos en permanente modificación. La conciencia de este mecanismo podría llevarnos a considerar a la memoria como un recurso trágicamente inverosímil. Cabe recordar, lo que Jaques Rancière expresa en “La fábula cinematográfica”¹⁶: la memoria, no es otra cosa que una máquina de ficción.



Este objeto híbrido bien podría ser entonces una metáfora de la memoria. Y pueden leerse reflexiones tanto acerca del vehículo (lo que se muestra, el término figurado de la metáfora), como del *tenor* (aquello a lo que la metáfora se refiere).

En términos físicos, el objeto deja traslucir una memoria de tipo técnica, que radica en el diseño mismo del objeto “pantalla”. A ello nos referíamos anteriormente cuando recordábamos la forma de los catalejos.

La ausencia de carcasa hace que se subrayen los mecanismos técnicos que hacen posible el funcionamiento de equipo, a su vez, se exhibe acaso como una memoria desprovista de resguardo.

En un entorno de exposición donde se encuentran pantallas y proyectores digitales, computadoras, sensores y procesos algorítmicos electrónicos, la cinta de video analógica se presenta como un material degradable, desleal, también inverosímil. Sin embargo no como una aptitud propia del formato, sino todo lo contrario: si hoy lo digital se presenta como un medio con una altísima capacidad de procesamiento y manipulación de la realidad, Schianchi muestra la cinta como pura incapacidad: no pudiendo preservar, se presenta inhábil para recordar fehacientemente.

Al no poseer carcasa la memoria se encuentra desprotegida, vulnerable, alterable, pero cabe señalar que a su vez no está encerrada en sí misma. Puede

16 RANCIÈRE Jaques, “La fábula cinematográfica”, Barcelona, Editorial Paidós, 2005, Pág. 182.

interrelacionarse, dialogar y por que no madurar. Sin embargo, la desprotección del artefacto no es solo una condición negativa. La relación visual directa que el objeto establece con el entorno (en tanto espectador) puede calificarse como productiva y positiva, si se considera que de esta manera la “memoria” (artefacto) cuenta con la posibilidad de interrelacionarse y dialogar (cuanto menos visualmente) con otras memorias (público).

Además de exponer el poder evocativo de la imagen, Schianchi plantea interrogantes sobre la relación establecida entre memoria social/colectiva (pero que trabaja en un plano psíquico individual y en las matrices de intercambio simbólico¹⁷, como es este caso) y los medios de comunicación. Es sencillo descubrir el interés del autor de indagar acerca del rol de los medios de comunicación en aquel tiempo y en este.

4.4. Categoría

Si consideramos el planteo de Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido”, en un contexto de escultura clásica, la obra opera parcialmente dentro de la lógica del monumento, puesto que desde cierto punto de vista se la puede considerar “conmemorativa”. Sin embargo, la aparición del personaje sobre la pantalla no es simplemente alegórica, sino que además convoca una serie de símbolos relacionados aún más fuertes que el presentado de manera primaria: el terror, el dolor, el crimen, la censura, la represión, etc. Además no puede decirse que esté concebida para asentarse en un lugar concreto¹⁸.

Sin embargo, el objeto posee carácter de monumento, puesto que da cuenta de un suceso y en definitiva es tridimensional, está bien delimitado e invita al espectador a que lo recorra visualmente.

Desde una perspectiva modernista se acerca más a un no-monumento (y por ello tal vez a la escultura) por las cualidades enunciadas en el párrafo anterior. Sin dejar de “mitigar las diferencias”, y ejerciendo un poco de “historicismo” podríamos considerarla una escultura, aunque itinerante y en constante mutación (su imagen varía indefinidamente). Dentro del campo expandido presentado por Krauss, podemos ubicarla en el plano que utiliza para formalizar su planteo, en el eje de contradicción

17 Cita a STIEGLER, Bernard en RUSSO, Eduardo “Imagen, video y el arte de la memoria”, en *Historia crítica del video argentino*, La Ferla, J.

18 KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, Foster, Hal, y otros. Pág. 64.

no-paisaje y no-arquitectura.

Ahora bien, si rescatamos la relevancia del objeto en tanto híbrido construido y su importancia impronta matérica, la decisión del artista de presentarlo sobre un plinto, la condición de la obra como no interactiva, y que las propiedades del espacio puedan variar sin mayores consideraciones, entonces desde el punto de vista de las artes electrónicas contemporáneas, consideraremos a la obra una video-escultura, y no una video-instalación. Video, puesto que es el formato y el soporte utilizado y subvertido, del cual se habla, mediante el cual se expresa, cuyo lenguaje se utiliza (blanco y negro en alusión a la memoria, distorsión como paso del tiempo, grano como error o falta de información, etc.).

Esta video-escultura puede ser a su vez un video-busto, o más bien un video-*antibusto*. Los bustos que refieren a personas tienden a ser homenajes y a buscar la permanencia en el tiempo, en este caso por el contrario, el representado goza de una profunda desaprobación social. Además su imagen se desdibuja continuamente, la permanencia inmutable no es el objetivo, tal vez uno de los rasgos propiciados por el land art y heredados del él.

La integración del género escultura con el de video combina el potencial espacial del objeto con el temporal de la imagen electrónica, lo que implica un nuevo modo muy complejo de creación, exposición y a su vez de goce.

4.5. Respetto del arte electrónico contemporáneo

Los fabricantes del televisor y el video reproductor en modo alguno desearon que el usuario de su tecnología les retire los gabinetes a los equipos, o los recombine, pudiéndolos utilizar o exponer de un modo no convencional. Aquí el artista propone un **uso alternativo** al impuesto por la tecnología que utiliza. Arlindo Machado contempla esta posibilidad:

“Considerando la complejidad de los conceptos invocados en la construcción de una máquina semiótica, podríamos entonces decir que siempre existirán potencialidades adormecidas o desconocidas, que el artista inquieto acabará descubriendo, o aun inventando, para ampliar el universo de las posibilidades conocidas de un determinado medio”¹⁹.

Respetto de las prácticas del autor, sin lugar a dudas responde a un accionar de tipo **nómada**. Alejandro Schianchi ha realizado y realiza **videos**, performances,

19 MACHADO, Arlindo, “Repensando a Flusser y las imágenes técnicas”

instalaciones, video-esculturas y obras para Internet, explorando y recorriendo estos subgéneros/territorios “recombinando los códigos de un sistema expresivo a otro”²⁰.

Este tipo de obra responde a la conjunción de estrategias y técnicas tanto del campo del arte como de las nuevas tecnologías de la imagen y la información. Al tiempo que el autor que propone un uso alternativo de las tecnologías con las que se involucra, aplica distintos recursos significantes propios de la creación contemporánea.

Si bien hay una **resignificación** del uso del televisor y el video-reproductor, es más fuerte la idea de construcción de un **híbrido** tecnológico, y con ella, la implícita deconstrucción de sus partes originarias y constitutivas.

Si bien no existen núcleos narrativos sucesivos, se plantea una **idea de tiempo particular**, donde se presenta un tiempo cíclico, pero no circular, cierta narratividad **espiralada**, donde la imagen que se vuelve a mostrar cada vez es ligeramente diferente a la anterior, distorsionada, desgastada, degradada.

A su vez, se deja abierta la posibilidad de elementos de **azar** y **defectos** como parte de la obra: posibles y no determinadas inclemencias del entorno podrían producir efectos no considerados en la reproducción.

El artista elige presentar la obra en una penumbra o semi-penumbra, de este modo, busca “resemantizar el espacio de la sala como un lugar acotado por la relación dialógica con la imagen electrónica”²¹.

Respecto de las acciones esperadas del espectador, este no es el caso de una obra interactiva. Sin embargo en ningún momento el público es segregado del espacio de expectación, al contrario, el objeto invita a ser recorrido visualmente, por lo que el público tiende a moverse en torno a él.

Quisiéramos considerar en este caso el aspecto de *conservación*, que a su vez es común a las obras que utilizan tecnologías electrónicas. Esta video-escultura utiliza tecnologías que de por sí ya son caducas: el televisor de rayos catódicos y el reproductor de video analógico no solo dejaron de ser comercializados, sino que además la mano de obra calificada para su reparación escasea notablemente. Por ello la conservación de la obra y con ella la posibilidad de reproducirla a mediano o largo plazo, no está en ningún modo garantizada.

20 GARCÍA, Ana C. “El video en el espacio: un nuevo espacio de sentido. Video, esculturas, objetos e instalaciones”, en *Historia crítica del video argentino*, La Ferla, J

21 GARCÍA, Ana C. Idem

5. Bibliografía

- BAIGORRI BILLARÍN, Laura "El video y las vanguardias históricas", Ediciones de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997.
- BARBANCHO, Juan Manuel "El arte actual en el campo expandido - La hibridación de los géneros" extraído de <http://juanramonbarbancho.blogspot.com/>
- CÁNEPA OLAECHEA, Andrea. "El revés de lo doméstico "Universidad Politécnica de Valencia. 2008
- DUBOIS, Phillipe, "Video, Cine, Godard", Libros del Rojas, Bs. As., 2001.
- GARCÍA, Ana C. "El video en el espacio: un nuevo espacio de sentido. Video, esculturas, objetos e instalaciones", en *Historia crítica del video argentino*, La Ferla, J. (comp.). Eds. Fundación Eduardo F. Costantini / Fundación Telefónica. Buenos Aires: 2008.
- GARCÍA, Ana C. "Bordes del arte y periferias del campo"
- GARCÍA, Ana C. "Puntuaciones sobre arte, tecnología y nuevas categorías estéticas", 2004.
- KRAUSS, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad*, Foster, Hal, y otros. Ed. Kairós. Barcelona: 1984 [El ensayo se publicó por primera vez en la revista October, nº 8, primavera de 1979].
- MACHADO, Arlindo "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas".
- Apuntes de cátedra "Historia de las Artes Electrónicas" Módulo: Video Arte Profesora: TAQUINI, Graciela. Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Revista "La Maga", Edición especial Artes Visuales "Movimientos artísticos de posguerra", Buenos Aires, 1998.
- <http://www.continentevideo.com.ar/ejercicios/alejandros.html>
- <http://historiadelartecuatro.blogspot.com>
- <http://doublenegative.tarasen.net>
- <http://www.richardlong.org/>
- http://www.arteycritica.org/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1
- <http://www.cibersociedad.net/>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Condensaci%C3%B3n_%28psicoan%C3%A1lisis%29