

Trabajo Fin de Grado. *Interferencias: la (in-)comunicación humana y la alteridad*
PÉREZ CAMPOS, Marta
Grado en Bellas Artes
Dirección: Holga Méndez Fernández

Universidad de Zaragoza, Campus de Teruel
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Curso 2011-2012

ÍNDICE

1. El lenguaje y la comunicación: Introducción	2
2. Objetivos	3
3. Contextualización y contenidos del proyecto	4
3.1 Primera pieza. El lenguaje como medio. <i>Incomunicados</i>	
3.1.1 El lenguaje lógico: lógica proposicional	8
3.1.2 Lenguaje y pensamiento: Ludwig Wittgenstein	11
3.2 Segunda pieza. El lenguaje como herramienta. <i>Autorretrato</i>	16
3.2.1 Análisis del lenguaje: la relación entre la lógica y el Arte Conceptual	19
3.3 Tercera pieza. El lenguaje como imagen. <i>Aullido</i>	23
3.3.1 La visualidad del texto: Octavio Paz, Lawrence Weiner y Jaume Plensa	24
3.3.2 Un acercamiento al error: Nam June Paik	27
3.4 Cuarta pieza. El lenguaje como error. <i>Interferente</i>	28
3.4.1 Error, deconstrucción y mensaje	29
3.4.2 El error como técnica: Vilém Flusser, Rosa Menkman y Jens Hesse	32
4. Proceso de creación. Descripción técnica	38
<i>Incomunicados</i>	
<i>Autorretrato</i>	40
<i>Aullido</i>	42
<i>Interferente</i>	
5. Conclusiones: Descripción de la propuesta en términos de los resultados obtenidos y el proceso seguido	44
6. Fuentes Consultadas	46
ANEXOS (en el DVD)	
I. Los inicios del videoarte	
II. <i>Glitch Studies Manifiesto</i>	
III. <i>‘el error \supset la voz’</i>	

1. El lenguaje y la comunicación: Introducción

Sin un afán pretencioso de mostrar novedades o un estudio grandilocuente sobre antropología, lógica o lingüística, tratamos de acercarnos a un tema que desde el comienzo de los estudios de Bellas Artes notamos presente a lo largo de las diferentes piezas.

Si el ser humano, como ser sensible nos parece interesante, no nos lo parece menos en su relación con los demás. En esos momentos en los que esa sensibilidad se manifiesta en relación a otro. La visión de un ser humano frente al exterior.

Cuando una persona ha de moverse en un ambiente nuevo, ha de abrirse a los demás y ubicarse, no se comporta de la misma forma que en un ambiente conocido, en el que se puede encontrar cómodo o no, pero que no le es desconocido. Un lugar al que no ha sido arrojado, sino que le resulta familiar. En ambas situaciones, las personas han de adaptarse, relacionarse y emplear sus recursos, siendo la forma más básica de relación el lenguaje, la comunicación que aparece entre, como mínimo, dos personas.

El modo en que un ser humano se desdibuja, se crece o se empequeñece en determinadas situaciones. La forma en que puede expresar los sentimientos que se generan en su interior. Esa dualidad pensamiento-lenguaje que domina el conocimiento del ser humano, su capacidad comunicativa y expresiva. Una dualidad que nos ahoga y nos da la vida, que nos permite crecer como personas pero también nos limita al tratar de expresar determinadas sensaciones que somos incapaces de describir verbalmente.

Nos hallamos en la era de las comunicaciones, pese a ello, seguimos encontrando limitaciones a la hora de expresarnos correctamente. En medio de esta hipertrofia de medios, el ser humano sigue teniendo problemas a la hora de exteriorizar sus pensamientos, sus sentimientos y sus opiniones.

La abundancia de canales no ayuda a resolver el problema principal: encontrar la palabra. ¿Cómo podemos expresarnos correctamente, hacernos entender? En la mayoría de las ocasiones pensamos haber dicho las cosas de la manera adecuada, pero nuestra percepción y la del oyente varían, y en ese intercambio de información pueden producirse interferencias que dificulten la perfecta interpretación del mensaje enviado. Estos problemas de intercambio de información no solo se producen en el lenguaje oral, también en el lenguaje escrito. Cuando hemos de enfrentarnos a la hoja en blanco y no encontramos las palabras.

Esta dificultad es la base sobre la que se asienta la *Carta de Lord Chandos* escrita por Hugo von Hofmannsthal a principios del siglo XX. En ella, el protagonista se

encuentra bloqueado, ha perdido su capacidad para expresarse. Las palabras ya no le sirven como medio para transmitir nada, es incapaz de abarcar el mundo con conceptos: «Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa.»¹

En este caso, el problema se halla en el emisor, en su incapacidad para generar un mensaje transmisible. A la par que no halla las palabras adecuadas para hablar sobre nada porque de repente las encuentra vacías, ha comenzado a interesarse por los objetos más anodinos de la vida cotidiana. Todos los juicios, hasta sobre lo más banal se convierten en dudosos, falsos e indemostrables. Hasta que ha acabado delegando en los objetos la capacidad de contener y expresar lo que no abarca con las palabras.

Para aproximarnos al tema de la problemática lingüística, he tomado como referente inicial a Ludwig Wittgenstein. En su *Tractatus Lógico-Philosophicus*, este filósofo aborda los problemas básicos dentro del propio lenguaje desarrollando un discurso lógico que le conduce a una conclusión: «el lenguaje sólo puede hablar sobre sí mismo, por lo que de lo que no se puede hablar es mejor callar».

Como afirmará en su proposición 5.142: «La tautología se sigue de todas las proposiciones: no dice nada.»² Y si nosotros utilizamos proposiciones para comunicarnos, Wittgenstein nos plantea si cuando hablamos, antes de saber si algo es verdadero o falso, debemos plantearnos si siquiera decimos algo. Se podría decir que trata de convencernos de que el lenguaje solo puede hablar del propio lenguaje.

Pero antes de centrarme en ello, mostraremos nuestras propias indagaciones a cerca de las interferencias producidas en la comunicación, en las que el lenguaje cobra gran importancia.

2. Objetivos:

Mediante este Trabajo Fin de Grado pretendemos reflexionar y exponer las conclusiones a las que nos conduce la **investigación sobre situaciones en las que el protagonista es el lenguaje**. En ellas, la participación de dos o más personas como interlocutores es fundamental. Esta relación que se origina será otro punto sobre el que

¹ HOFFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Alba Ed., Barcelona, 2001, p.39.

² WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Gredos, Madrid, 2009, p.73.

centraremos nuestro interés teniendo en consideración los diferentes medios de comunicación.

Por ello, otro de los objetivos planteados a la hora de abordar este proyecto es, a la vez que profundizamos en la investigación, **manifestar nuestras propias conclusiones mediante una serie de obras** que compendien las reflexiones en torno a los diferentes temas generados a partir de la dualidad lenguaje/comunicación.

En la misma línea, emerge **el lenguaje considerado como base de un conflicto y, a la vez, como única solución**: instrumento necesario para la comunicación pero a la vez origen de los problemas de expresión. Llegar al punto de “no encontrar las palabras” pero saber que sin ellas es difícil llegar al *otro*. Para comenzar a tratar este tema, consideramos conveniente prestar atención a las expresiones de la vida cotidiana: en el momento en el que hablamos, consideramos que lo hacemos de un modo lógico; es decir, conscientemente tratamos de decir algo comprensible a nuestro interlocutor. Lamentablemente, no siempre lo conseguimos por más que lo intentemos; por ello, reflejar esa **incapacidad comunicativa** será otro de los propósitos marcados en este trabajo.

Desde esa perspectiva, también trataremos de acercarnos a la **problemática del ruido generado dentro de una conversación** normal, a los malentendidos y confusiones a los que nos conduce la formulación incorrecta de una frase. Centrarnos en el propio ruido intentando mostrar su importancia en un medio como es el video. La prioridad hacia este medio de expresión en este punto se debe a su carácter documental, a su capacidad tanto para conservar algo que ha sucedido, como para crear ficciones. De la misma manera, es un medio que emplea el movimiento, por lo que generar errores en él puede provocar resultados plásticamente interesantes e imprevisibles.

3. Contextualización y contenidos de la propuesta.

3.1 Primera pieza. El lenguaje como medio: *Incomunicados*.

Incomunicados es una videocreación de tres minutos de duración que permite dos lecturas. Por una parte, la falta de una *verdadera* comunicación en la era de los grandes medios de masas; por otra, las interferencias adicionales que surgen entre los seres humanos al comunicarse entre sí sin hallarse en un mismo espacio.

No se trata de elaborar una crítica que ponga de relieve la inutilidad de estos medios, ya que son completamente necesarios; sino, hacer un llamamiento de atención

ante el tratamiento de las relaciones y conversaciones virtuales como si éstas se diesen entre dos personas cara a cara. En muchas ocasiones, no consideramos que lo que nosotros enviamos, puede ser interpretado de un modo completamente opuesto a la intención inicial.

Considerar una conversación entre dos personas físicas en un mismo lugar, igual que una conversación entre las mismas personas, con sus respectivos ordenadores, a 300 km de distancia es un grave error. Ni oral ni escrita ni audiovisual. En ningún caso podremos establecer contacto físico con el otro, ni podremos verle directamente, ni escuchar su verdadera voz. Las distancias, los transportes y la necesidad de viajar bloquean gran parte de las relaciones humanas en un sentido tradicional. Y esto influye en el lenguaje, debemos *medir nuestras palabras*, tratar de ser más claros para evitar malinterpretaciones. Como James Lull afirmará en uno de sus textos: “¿Por qué Era de la Comunicación?”³, se puede considerar que hemos llegado a deshumanizar una de las actividades más cotidianas del ser humano; comparto su opinión de que el contacto real puede verse transformado en una conversación mecánica mantenida gracias a medios localizados en un espacio etéreo.

Las personas tratamos de relacionarnos de todas las formas posibles con la gente que nos rodea; incluso las que lo evitan, se relacionan de una manera indirecta. Si en estas relaciones más, digamos, personales, ya se producen interferencias (se generan dificultades entre ambos para emitir y recibir el mensaje), este ruido se intensifica en las situaciones en las que nos enfrentamos a un canal que no nos permite estar frente a nuestro receptor-emisor. Por ejemplo, si tenemos que comunicarnos por escrito a tiempo real, o hablando por teléfono, no podemos observar el lenguaje corporal de la otra persona, ni contamos con la entonación o simplemente con sus expresiones faciales. El lenguaje no se refiere exclusivamente a las palabras, también son los gestos.

Aunque no nos centraremos en el lenguaje corporal, en este punto es importante tenerlo en consideración. No nos relacionamos solo con palabras, en ocasiones nuestros gestos y actitudes son más significativas que lo que pronunciamos. Encontramos aquí un problema que influye de forma notable junto con la importancia del silencio. No sólo lo que se pronuncia transmite información. Si no nos vemos, somos incapaces de averiguar la intencionalidad del otro, el motivo por el que se interrumpe la comunicación.

³ James Lull, “¿Por qué era de la Comunicación?”, en <http://www.jameslull.com/porque.html>, (vi: 3 de noviembre de 2011.)

En *Incomunicados* aparecen dos personas encerradas en una habitación. En ocasiones solas. En ocasiones más cerca la una de la otra. No dejan de ser sensaciones que se dan en la realidad. Al escuchar a alguien, lo notamos más cerca inevitablemente, pero no deja de estar en el mismo sitio en el que se encontraba antes de que estableciésemos contacto con él. Ambas personas emiten sonidos que provienen de los diferentes aparatos que se emplean para establecer comunicación (router, telégrafo, teléfono, teclados, escritura manual, sónar), medios para relacionarnos con lo externo, con lo que queremos ver o encontrar pero que indefectiblemente acabamos hallando de forma virtual. El teléfono, la radio y el fonógrafo configuran un espacio moderno ‘fantasmagórico’⁴. Nada es lo que parece y creemos que el *otro* está al otro lado, a tiempo real con nosotros, siendo que en medios audiovisuales como la televisión o las videoconferencias realmente las cosas son transmitidas con cierto retardo⁵.

En cierta manera, de forma visual, podría relacionarse este trabajo con una de las piezas de Marina Abramovic y Ulay: AAA-AAA. Ellos investigaban y experimentaban sobre su propia condición de pareja: agónica, emotiva y extrema.

El acercamiento a esta obra, como se ha dicho antes, se establece visualmente; en ambas –AAA-AAA e *Incomunicados*– la presencia del cuerpo es necesaria; pero en *Incomunicados* no pretendemos centrarnos en la relación exclusiva entre dos personas, éstas son una excusa, no es importante quiénes son, sino la situación que muestran y que podría darse entre otras dos personas cualesquiera: la dualidad comunicación-incomunicación. Podemos verlos a ambos mientras llaman y se *comunican* con el otro, que se encontraría a kilómetros de distancia, para acabar chillando al unísono por un poco de compañía.

Marina y Ulay presentan un video realizado en 1978, en el que durante 9’52”, sentados frente a frente, se gritan el uno el otro la vocal “A”. Se aproximan, se alejan, pero no dejan de emitir ese sonido, solamente para *tomar aire*. Al principio producen sonidos de la misma duración y respiran a la vez, pero finalmente cuando uno respira, el

⁴ La inclusión del sonido del sónar, se debe a que siempre vamos a tratar de encontrar al *otro*, de mantener contacto con las cosas conocidas y estar preparados para relacionarnos con lo que pueda aparecer. No se trata de un medio que las personas empleen para comunicarse entre sí ordinariamente, pero es una forma de ejemplificar la búsqueda del diálogo con los demás.

⁵ Tomamos esta palabra en línea al *retardo en vidrio* de Marcel Duchamp, y más concretamente la reflexión que elabora Octavio Paz en *Apariencia desnuda*, donde más allá de los significados corrientes (aplazar, diferir, retrasar) se dirige al territorio de la música, al de los sonidos. Paz relaciona los *sonidos que duran con retardo*: «es el sonido de un acorde que no se resuelve con éste sino que se prolonga hasta el acorde siguiente y se resuelve en él»; sin embargo, nos explica Paz, la traducción francesa es más explícita: «la nota del acorde siguiente es la resolución de la nota retardada». Paz, Octavio, *Apariencia desnuda*. Alianza Forma, Madrid, 2003, p. 110.

otro mantiene el sonido, hasta que Marina es la única que permanece gritando, sola, para acabar desapareciendo del plano fijo. Una interesante metáfora de las relaciones humanas.

Sobre la relación entre las personas y los medios, Tony Oursler realiza interesantes investigaciones que plasma en sus piezas desde los años 90. Obras en las que presenta sus reflexiones sobre la fisicidad del cuerpo humano, especialmente su funcionamiento con relación a los medios.

Su visión personal sobre esta unión entre la tecnología y la existencia tiene en consideración las complejidades y las contradicciones del progreso tecnológico. Todos los medios que nos rodean pueden ser tanto instrumentos alienantes como instrumentos liberadores. Esa reflexión se encuentra latente en *Incomunicados*, los medios que ponen en contacto a esas personas, son los mismo que evitan su comunicación.

Sobre esta línea trabaja Tony Oursler. Con sus salas pobladas de seres que chillan, sufren y se ríen con y del espectador. Pequeñas cabezas portadoras de trastornos que nos cuentan sus problemas sin importarles si las escuchamos o no. La obra de Oursler puede atraer o ser repulsiva, pero de ambas formas no deja indiferente al espectador.

Entrar en una sala con una iluminación tenue, pero no a oscuras, y escuchar cómo desde algún lugar alguien nos está hablando, llorando, riéndose y chillando, sin que de un estado emocional a otro transcurra un periodo de tiempo superior a tres segundos. Adentrarse en la instalación y descubrir que una minúscula cabeza aprisionada es el origen de todo el sonido, con el proyector justo delante, sin ningún tipo de ocultamiento o intento de disimular que esa imagen no es más que eso: una proyección de la cara de una actriz, de un amigo o de él mismo en un saco.

Este artista neoyorquino comenzó sus primeros tanteos con el video en torno a los años ochenta del siglo XX, cuando ya se habían encargado de introducirlo, por diversos circuitos artísticos, pioneros como Nam June Paik o Bruce Nauman. Aunque el video comenzó a emplearse a finales de los sesenta como medio artístico, su consolidación se produciría ya bien entrada la década siguiente. Los pioneros, los que dieron comienzo a su producción artística trabajando directamente con el nuevo medio, hicieron su aparición en aquel momento e impulsaron firmemente ese lenguaje artístico electrónico como un medio de expresión tan válido como cualquier otro.

Ha investigado sobre cómo los sistemas de reproducción mecánica a través de medios como la publicidad, ya sea retransmitida en la televisión o plasmada en un

cartel, dictan nuestra manera de ver y elaborar imágenes desde los años cincuenta del siglo XX. Se nos muestra un mundo inabarcable, en él se mezclan ficción y realidad llegando a ser indiscernibles.

Otra de las preocupaciones de este artista será la ambivalencia peligrosa existente entre la realidad accesible a la experiencia activa y la realidad virtual que transmite la televisión, el cine, o los primeros videojuegos, que ya comenzó a preocupar a los artistas en los años ochenta. Ello lo plasmará en sus rostros proyectados, que se comentará más adelante en relación con la pieza *Autorretrato*.

Llegados a este punto, *Incomunicados* surge como una premisa, una materialización de la idea de 'interferencia'. Esta interferencia, surge como impedimento a la transmisión de un mensaje de un punto a otro. Ese mensaje se compone de unos símbolos que conforman un lenguaje. Y esos son los símbolos que se tratarán a continuación.

3.1.1 El lenguaje lógico: lógica proposicional

La reflexión sobre el lenguaje, sobre las formas que impiden nuestra comunicación, nos conduce inevitablemente a la lógica, a un enfoque sistémico, al lenguaje lógico que recorre todas nuestras expresiones cotidianas.

Empleado de forma automática, sin meditación ni razonamiento, nos expresamos constantemente obviando los mecanismos que empleamos para nombrar los hechos en los que nos encontramos, situaciones que describimos o cualquier tema que sirva como excusa para desarrollar una conversación. No podríamos afirmar, negar, ni seguir un razonamiento sin el empleo de la lógica.

Las constantes lógicas se emplean para seguir planteamientos deductivos o inductivos. En teoría, el seguimiento de un razonamiento lógico nos llevará a la obtención de conocimientos o a la abolición de lo considerado como tal. Una premisa verdadera no puede conducirnos a una conclusión falsa. Existen excepciones y se trata de la aparición de: contradicciones, paradojas, antinomias y aporías.

Ante un problema del lenguaje partimos de unas premisas que ya consideramos verdaderas o falsas. Existen dos tipos de proposiciones: conectivas y cuantificadoras.

Las **proposiciones conectivas**⁶ engloban la negación, la conjunción, la disyunción y condicionales, tanto necesarias como suficientes. Existen diferentes símbolos que ejercen como nexo y nos permiten simplificarlas y poder analizarlas:

Conectiva	Símbolo	Expresiones en castellano
Negación	\neg	no, no se da que, etc.
Conjunción	\wedge	y, tanto ... como, pero, aunque, si bien, etc.
Disyunción	\vee	o, o bien ... o bien, ya ... ya, etc..
Condicional	\rightarrow	si ..., entonces, sólo si, en caso de que, etc.
Bicondicional	\leftrightarrow	si y sólo si, etc.

Una propiedad de los enunciados es que tienen un valor de verdad: cada uno de ellos es verdadero o falso. Las razones que nos llevan a considerar la razón de su validez pueden ser, obviamente, externas a la lógica: desde comprobados empíricamente, hasta verdades universales. Dentro de la lógica existen una serie de factores a considerar:

1. Todos los enunciados se consideran como ya etiquetados con la verdad o la falsedad.
2. En los razonamientos válidos no podrá darse que las premisas sean verdaderas y la conclusión falsa.

En un conjunto conformado por diversos enunciados no puede suceder que un enunciado aparezca una vez con el valor verdadero y otra vez con el valor falso. Estos factores, se organizan en las llamadas *tablas de verdad* las cuales nos permiten conocer si las conectivas, dependiendo del nexo que las enlaza, son verdaderas o falsas.

⁶ Estas proposiciones nos permiten describir situaciones, y mediante ellas realizamos deducciones, extraemos conclusiones y encontramos la inconsistencia de los argumentos. Son útiles en el orden de lo epistemológico, nos permiten obtener conocimientos. Los símbolos especiales que se utilizan como nexo para las conectivas se encargan de normalizar las expresiones que usamos para expresar ciertos *conceptos lógicos* con total independencia de la lengua en que nos queramos expresar. Al igual que las matemáticas: son símbolos universales.

(\wedge) Un enunciado $A \wedge B$ es verdadero si y solo si tanto A como B son verdaderos.

(\vee) Un enunciado $A \vee B$ es verdadero si y solo si A es verdadero o B es verdadero.

(\neg) Un enunciado $\neg A$ es verdadero si y sólo si A es falso.

(\rightarrow) Un enunciado $A \rightarrow B$ es verdadero si y sólo si no se da que A sea verdadero y B sea falso (es decir que, si A es verdadero, entonces B es verdadero).

(\leftrightarrow) Un enunciado $A \leftrightarrow B$ es verdadero si y sólo si se da que A y B son ambos verdaderos o A y B son ambos falsos (en suma, si A y B tienen ambos el mismo valor de verdad)

A parte de las conectivas, empleamos también los llamados **cuantificadores**, que utilizamos para representar conjuntos de cosas. Así, cuando nos referimos a una cantidad de individuos, objetos o cosas, sin indicar cuántos son ni enumerarlos, sino empleando las expresiones “muchos de los...” o “todo...”, estamos cuantificándolos. Se considera que en estas preposiciones se predica, se les adjudican diferentes propiedades o atributos a los sustantivos cuantificados. “Todos somos mortales”.

Existen cuantificadores existenciales y universales. Los cuantificadores actúan sobre el dominio. Pero además, estos enunciados otorgan ciertas propiedades a los individuos a los que se refieren. También pueden indicar que mantienen determinadas relaciones entre sí. Por ejemplo: “Todos los animales mueren, por lo que los gatos no son inmortales”. En este caso señalamos una propiedad general de todos los animales, que damos por verdadera, para acabar especificando que cierta parte, por lo tanto, ha de morir indefectiblemente. Al igual que con las proposiciones conectivas, los cuantificadores también se rigen por una serie de normas que nos permiten averiguar su validez.

Cuantificador	Símbolo	Expresiones en castellano
Universal	$\forall x$	todo, cualquiera, cada uno, todos los, los, etc.
Existencial	$\exists x$	existe, hay al menos uno, algún, algunos, etc.

Basándonos en las condiciones de verdad, existentes para todas estas proposiciones, podemos observar cómo en el lenguaje cotidiano, muchas veces, sin darnos cuenta, cometemos fallos de lógica que en algunas ocasiones pueden sorprendernos dadas sus dimensiones. Tautologías, contradicciones, paradojas, expresiones que no proporcionan ningún tipo de información y que hacen patente la dificultad para hacerse entender en algunas ocasiones. El intento por explicarse correctamente, de la forma idónea y, de tanto intentarlo, llegar a no decir nada. Existe una dificultad añadida: «para averiguar si una proposición lógica es una tautología o una contradicción, o ninguna de las dos, deberíamos encontrar una regla para determinar la verdad de todas las proposiciones.»⁷

Nuestro interés hacia ello se debe, en gran medida, a la influencia directa de uno de los más grandes estudiosos del lenguaje y de la búsqueda de esa regla: Ludwig Wittgenstein.

3.1.2 Lenguaje y pensamiento: Ludwig Wittgenstein

Pese a realizar su obra durante el siglo XX, ya es un clásico dentro de la filosofía occidental. Su *Tractatus Lógico Philosophicus* analiza de forma lógica el lenguaje, tratándose de un compendio de proposiciones lógicas que se suceden por medio del silogismo. Mediante ellas, analiza el mundo desvalorizando cualquier uso del lenguaje que no sea el lógico y científico, que esté relacionado con las peculiaridades de un ente subjetivo y particular. Entiende la filosofía como una forma de clarificar el propio lenguaje filosófico, una claridad necesaria para que la filosofía no diga *sinsentidos*.

El lenguaje es tratado como límite y barrera del pensar, pero también como un medio de infinitas posibilidades que nos permite abarcar desde lo más obvio, hasta lo más absurdo. Considera la verdad una ilusión. En un primer momento como ideal del análisis lógico, una ilusión creída de manera asintótica: la verdad como una desilusión sobriamente asumida. Al igual que Stuart Mill, considera que los enunciados denominados verdaderos no son de una tipología especial, sino que están ampliamente confirmados.

Ludwig Wittgenstein vivió una vida totalmente dedicada al pensamiento, escribiendo hasta que llegara su muerte. Y todo este pensamiento que recorre su vida, así como las conclusiones a las que sus indagaciones le llevan, son especialmente particulares. Fue un genio del pensamiento, y esa genialidad reside en su propia

⁷ STRATHERN, Paul, *Wittgenstein en 90 minutos*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p.28.

capacidad para derribar las formas tradicionales.

Su pensamiento está construido de fragmentos, no lo desarrolla en forma de extensa redacción, sino a modo de pequeños pedazos que configuran su particular modo de expresión lingüística. Sus textos, breves y concisos eran el paradigma de sus postulados: dejar la retórica y decir las cosas de la manera más directa posible. Esta actitud impregnaría su filosofía y también su vida.

Le exigía una conciencia a la sociedad, exigía respuestas a una sociedad en que la mayoría se contentaba con lo superficial. Con su filosofía quería cambiar el modo de pensar y de vivir de todo aquel con quien intimaba y quizá por ello se centró en el lenguaje, en algo universal, y que a todos nos involucra como receptores de su trabajo.

En su *Tractatus*, nos habla de la idealidad, de cómo todo el sistema lógico se basa en una armonía en la que la verdad es calculable gracias a los objetos simples sobre los que se apoya la construcción de todo el entramado lógico, tanto del mundo como del lenguaje, sin ellos todo queda en el aire. Sin ellos, las palabras no significan nada por que no existe ningún significante; sin ellos no hay hechos y, por tanto, tampoco proposiciones quedando desmantelado todo el sistema lógico.

Esta idealidad nunca los alcanza, pero se consideraba que la lógica abarcaba toda posibilidad y que todas las posibilidades eran sus hechos. Sólo eso bastaba para su aceptación.

Según este postulado, nada puede ser dicho, utilizamos un sistema inútil que de nada puede hablar, y esa es la conclusión a la que finalmente se llega en el *Tractatus*: 7. «De lo que no se puede hablar hay que callar.»⁸ De todos modos, el *Tractatus* no deja de ser un juego que oscila entre la lógica y la lingüística, y realmente su autor no pretende anular nuestra capacidad de expresión. Más bien, que nos cuestionemos las cosas que consideramos *verdades universales*. Afirmará en su aforismo 5.1363 que «Si del hecho de que una proposición nos resulte evidente no se sigue que es verdadera, entonces la evidencia tampoco es justificación alguna para nuestra creencia en su verdad.»⁹ Fomentando la idea de la imposibilidad de un desvelamiento de la verdad por medio del lenguaje.

Hay que tener en cuenta, que Wittgenstein por aquel entonces consideraba al lenguaje como la herramienta epistemológica que nos conduce a la comprensión del mundo. Pese a que pueda ser considerada una actitud algo crédula por estudiosos de su

⁸ Ludwig Wittgenstein, op. cit. p. 137.

⁹ *Íbid.*, p. 73

obra como Isidoro Reguera; hoy en día el lenguaje puede considerarse como uno de los instrumentos empleados para la aprehensión del mundo.

Sin apuntar a un modo subjetivo, en el que el sujeto se sirve del lenguaje para aprehender la realidad circundante por sí mismo, sino como la forma más rápida de acceso a lo aprehensible por el ser humano al margen de la experiencia sensible; dentro de lo cual podemos considerar, a los pensamientos y sentimientos de los demás que no tienen por que haber sido manifestados o percibidos por nosotros físicamente. La riqueza de nuestro lenguaje ayuda a configurar un pensamiento que puede llegar a abarcar cosas más allá de lo experimentable.

Por otra parte, pese a encontrarnos en medio de una hipertrofia icónica, las personas seguimos recurriendo a escuchar a los demás y a hacernos escuchar. Una imagen ‘ya no vale más que mil palabras’, porque las imágenes ya no nos muestran la realidad. Desconfiamos de lo visible y de lo contemplado a simple vista y muchas veces preferimos una explicación que un hecho mostrado.

Sobre el tema de ‘decir y mostrar’, Wittgenstein afirma que 4.121 «nosotros no podemos representar por medio del lenguaje aquello que se expresa en el lenguaje»¹⁰ de lo que se sigue 4.1212 «Lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho.»¹¹ Según Bertrand Russell, filósofo que escribió la primera introducción al *Tractatus* de Wittgenstein, esta afirmación en la que una proposición verdadera solo muestra su relación con el hecho, no la expresa, se deriva de que la forma de esta proposición no es una palabra más del lenguaje, «sino una ordenación de palabras o cosas correspondientes.»¹² Digamos que lo que en algunos casos podemos intuir detrás de lo dicho, no puede ser abarcado con las mismas palabras que lo enuncian, ellas solo pueden abarcar algo que ya está desvelado, no pueden desvelarse en sí mismas. Según Russell: «Para superar las dificultades de las paradojas, las cosas tenían que ser mostradas en forma simbólica, en lugar de dichas.»¹³

Y sobre el contenido semántico de una oración, sobre su capacidad para no abarcarse en sí mismas; es decir, convertirse en autorreferenciales, versan las primeras investigaciones de Joseph Kosuth. Este artista será tratado, de forma pormenorizada más adelante, pero es inevitable mencionar en este punto sus conocidos neones con los

¹⁰ *Ibid.*, p. 47

¹¹ *Ibid.*, p. 48

¹² RUSSELL, Bertrand, *La evolución de mi pensamiento filosófico*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p.117.

¹³ Paul Strathern, *op.cit.* p.23.

cuales escribía frases mostrando sus conclusiones ante la lógica y las paradojas del lenguaje. Kosuth presenta enunciados autorreferentes que no encierran ninguna paradoja en sí mismos, son inocuos.

Con *Five Words in Blue Neon* (1965), Joseph Kosuth realiza un intento de evitar la paradoja del mentiroso. Esta paradoja aparece en enunciados autorreferentes como en el caso de “Esta oración es falsa”. El problema radica en la veracidad de la oración; es decir, si la oración es verdadera: es falsa y viceversa. Por lo que si suponemos que es verdadera o falsa, se llega de todas formas a una contradicción.

Siguiendo con las proposiciones wittgenstenianas, afirmará que «4.116 Cuanto puede ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede siquiera expresarse, puede expresarse claramente.»¹⁴ Esa posibilidad permanece latente en toda idea, pero hay que tener en consideración factores en relación a ese pensamiento. El pensamiento y el lenguaje se dan en un momento, en un lugar concreto. Y ese contexto influye en su configuración y posterior expresión. Una persona en un ambiente conocido, cercano y cómodo logrará expresarse con mayor concisión, de una forma más efectiva que si se haya en un ambiente hostil, por norma general.¹⁵

En estas situaciones, aparece una restricción formulada por el pensador que nos ocupa «5.6 Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.»¹⁶ De la que se sigue «5.61 Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar.»¹⁷ En la primera proposición, se afirma cómo el individuo limita su mundo mediante un medio de expresión que es el lenguaje, encontrándose estrechamente vinculado al pensamiento hasta tal punto que éste es su predecesor.

Pero el lenguaje no ha de entenderse exclusivamente como elemento expresivo y en relación a otra persona, sino también como forma de aprehender lo circundante. De limitarnos tanto en la comprensión de lo externo como en la capacidad de hacernos entender. Los límites del lenguaje son los límites del pensamiento. No podemos ir más allá del lenguaje porque sería ir más allá de las posibilidades de la lógica.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, Op. cit., p. 47.

¹⁵ Aplicado en exclusiva al lenguaje oral, de una forma básica: la transmisión de un mensaje entre dos personas de forma directa. Como único canal de información es considerado el espacio que transmite el mensaje entre ambos.

¹⁶ Ludwig Wittgenstein, Op. cit., 105.

¹⁷ Loc. cit.

Si lo extrapolamos a una situación en la cual la comunicación se da en un contexto en el que el mensaje transmitido por una persona sea incompleto, el lenguaje queda limitado y, por tanto, el mundo; la imagen que se transmite al otro puede resultar equivocada. Entrando aquí en el dilema de si no es la imagen que damos nuestra verdadera imagen independientemente de la imagen que potencialmente podemos manifestar. Aquí, identificamos el lenguaje con la imagen pero no queda restringida a él.

Al margen del lenguaje transmitido oralmente existen diferentes factores que influyen notablemente en la comunicación oral directa como el lenguaje corporal, el tono de voz o incluso la propia vestimenta de los individuos. Erving Goffman en su ensayo sociológico sobre la imagen que damos y recibimos de los demás, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*: tratará en profundidad estas cuestiones, entre otras. «Las actitudes, creencias y emociones “verdaderas” o “reales” del individuo pueden ser descubiertas solo de manera indirecta, a través de sus confesiones o de lo que parece ser conducta expresiva involuntaria.»¹⁸ Expone por tanto, cómo en un encuentro, es más reveladora la conducta inconsciente de una persona que la información que transmite de forma consciente; pero ello, no significa que no debemos considerar la imagen que esa persona nos trata de mostrar a propósito.

Ciertamente el elemento de la consciencia y el elemento del lenguaje son cada vez más difíciles de discernir, pero consideremos que en el caso que nos ocupa, hablamos en todo momento de la comunicación y conducta consciente; ya que, para tener en cuenta el significado, la intención expresa es una intención de expresar. Y lo implícito al no haberse mostrado de forma directa, es considerado por algunos pensadores y analistas del lenguaje como Jacques Derrida, no perteneciente a la esencia del discurso por no estar dentro de la intencionalidad.

Volviendo a las proposiciones wittgenstenianas 5.6 y 5.61, mencionar cómo la segunda matiza la afirmación de la primera. Para expresar algo, debemos haberlo pensado antes, si no somos capaces de pensarlo no forma parte de nuestro mundo por lo que no somos capaces de hablar sobre ello. De esta manera, la relación existente entre pensamiento y lenguaje es muy estrecha y bidireccional: ambas se retroalimentan. Y si esta relación, como ya se ha apuntado, se produce en un ambiente en el que el

¹⁸ GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrurtu Editores, Madrid, 2006, p.14.

pensamiento puede bloquearse o no desarrollarse con fluidez, se generan los límites lingüísticos que derivan en la tautología.

Partiendo de este hecho, nos referimos más concretamente al momento en que el acto comunicativo se da entre dos personas desconocidas, en un ambiente hostil o en una situación incómoda. Denominado por Goffman *interacción* y definido «en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término *encuentro* serviría para los mismos fines.»¹⁹ Siendo, este *encuentro*, el que sirve como base de reflexión en torno a la comunicación oral y surgiendo ahí el conflicto que nos interesa: la incapacidad de expresar lo que realmente se piensa, cayendo en la tautología y en la *interferencia* dentro de la comunicación verbal: «5.142 La tautología se sigue de todas las proposiciones: no dice nada.»²⁰

Y es ella la que aparece representada en las diferentes oraciones que componen el vestido de *Autorretrato*.

3.2 Segunda pieza. El lenguaje como herramienta. *Autorretrato*

Diferentes frases que en resumen no dicen nada, no aportan ningún tipo de información nueva sobre lo que hablan. Escritas sobre un vestido blanco que cubre a una persona cuyo rostro aparece cubierto por una máscara blanca que le cede el protagonismo a la boca, siendo la única parte de la cara que permanece visible al espectador.

Un grito proclamado en el mismo espacio en el que *Incomunicados* nos muestra la imposibilidad de un intercambio de información completo y real. Autorretrato de las palabras que no nos dicen nada pero lo intentan. El grito como llamada de auxilio, de atención. Impotencia. El gesto del grito, sin importar la potencia auditiva de él. Un vestido de palabras, algo que nos rodea de una forma externa, que no profundiza porque nada expresa.

¹⁹ *Ibid.*, p.27

²⁰ Ludwig Wittgenstein, Op.cit., p.73.

La presentación de una persona envuelta con esas palabras trata de mostrar cómo se adhieren al exterior una vez han sido pronunciadas. Expresiones que cualquiera podría haber emitido ya que, a veces no somos capaces de encontrar las palabras correctas. Un espacio en el que se nos muestra la posibilidad de participación, no en el sentido de interactuar con la fotografía, sino relacionado con la oportunidad de interactuar que nos abre la expresión oral. ¿Corregirle/nos el fallo pronunciado, sonreír o simular no haberlo escuchado/pronunciado? Diferentes reacciones ante un hecho incómodo.

Todos los enunciados mostrados en la tela blanca están escritos pese a haber sido dichos. La razón ha sido la reflexión que permite lo redactado frente a lo pronunciado de una forma más espontánea. En torno a ello, Octavio Paz escribirá algunas palabras en su ensayo *El arco y la lira*: «Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros –plásticos o musicales- son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo.»²¹

Pero a pesar de que todos ellos se reducen a lo mismo: un sistema icónico mediante el que transmitimos información, la diferencia más notoria entre el oral y el escrito la encontraremos en la capacidad de reflexión que nos proporciona el segundo. Una vez dicho, podemos borrarlo, escribir encima o repensarlo y formularlo de una forma diferente.

En cambio, para lo pronunciado sólo tenemos una oportunidad. Por ello, Octavio Paz afirmará que es más fácil ser poeta sin saberlo que prosista. Como Goffman reflexionará sobre los diferentes factores que intervienen de forma indirecta en la transmisión de un mensaje considerando que «antes de hablar, el hombre gesticula.»²²

Dentro de los gestos relacionados con el lenguaje, encontramos el grito que «de pena o júbilo señala al objeto que nos hiere o alegra; lo señala pero lo encubre: dice ahí está, no dice *qué* o *quién* es. La realidad indicada por la exclamación permanece innombrada: está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre.»²³ Y es que el grito nos alerta pero también nos libera, mas no apunta a nada en concreto. Para *Autorretrato*, el sentido que ha adoptado es el de liberación frente a la impotencia, el de reacción de reflejo ante la tensión acumulada en una situación incómoda.

²¹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 20.

²² *Ibid.*, p. 34

²³ *Ibid.*, p. 46

Encontramos sobre el vestido diferentes expresiones que sirven como ejemplo de oraciones carentes de información y que destacan la absurdez de lo expresado en algunos de los enunciados que componen el vestido: “Si no se van se habrían ido.” Al verlo escrito, no dudamos de que lo primero no es una condición de lo segundo. Sin embargo, en muchas ocasiones no nos damos cuenta de estas falacias, tautologías y contradicciones que aparecen en la comunicación oral. Se trata de razonamientos falsos, pero que se muestran como correctos. Formulaciones erróneas que pretenden ser convincentes para el receptor.²⁴

Volviendo al vestido, destacar cómo la blancura de la tela ayuda a resaltar la cavidad bucal, mientras que el rostro aparece oculto al espectador, impidiendo la identificación del individuo que grita. En un texto titulado *Rostridad*, Gilles Deleuze se ocupa como el título indica, del rostro. De las diferentes connotaciones y valores que éste tiene. Concretamente el rostro, lo enuncia como algo muy singular: *sistema pared blanca-agujero negro*.²⁵ Las personas, exteriorizamos nuestros sentimientos y pensamientos en el rostro. En algunas ocasiones de forma consciente (momentos en los que podemos fingir, actuar), en otras de forma inconsciente. No se trata de una mera envoltura, pese a ser la parte más superficial, es la que puede permitirnos adentrarnos más en la persona.

Este hecho, lo conoce a la perfección, el artista ya mencionado, Tony Oursler y por ello sus personajes pese a no poseer un cuerpo realista son capaces de emocionarnos. Los vemos como personas, como seres sufrientes que nos desvelan sus problemas y miedos; aunque esta ficción no podemos terminar de creérmola al ver cerca de ese rostro el proyector que genera las imágenes. La maquinaria que, como en el cine, nos revela la ficcionalidad de lo mostrado.

²⁴ Existen diferentes tipos de falacias, en una primera división, se agrupan en formales e informales, pero principalmente se diferencian por el argumento empleado para convencer. Algunas de ellas son:

_Falacia *ad baculum*: se recurre a amenazar, no a razonar.

_Falacia *ad hominem*: convencer por desacreditar a otro.

_Falacia *ad verecundiam*: se apela a una autoridad para confirmar lo expuesto.

De todas formas, el resto de expresiones empleadas son tautologías y contradicciones, redundancias, más que falacias, ya que no tratan de convencernos de su verdad, solo la exponen.

²⁵ Gilles Deleuze, “7. Año Cero- *Rostridad*”, en

http://grupomartesweb.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=115:mil-mesetas-ano-cero-rostridad&catid=45:textos-general&Itemid=58 (ví: 6 de febrero de 2012)

Un párrafo de Deleuze es revelador al acercarlo a *Autorretrato*: «El rostro, al menos el rostro concreto, comenzaría a dibujarse vagamente *sobre* la pared blanca. Comenzaría a aparecer vagamente *en* el agujero negro.»²⁶ Podemos observar este hecho de forma literal en la pieza que nos ocupa. Un rostro se muestra oculto, pero no deja de dibujarse bajo la tela que lo cubre, podemos intuir su forma pese a no verlo. En esta imagen, en este acto que muestra, no es tan importante la expresión propia del rostro como emisor del grito, sino se quería focalizar la atención del espectador en la propia boca, en el órgano en concreto que emite ese sonido, en el *agujero negro* que comunica lo interno con lo externo lanzándonos a los demás. Será el verdadero medio de comunicación directa interpersonal para Deleuze.

En el rostro se produce un reflejo y, a la vez, es el lugar que nos da la interpretación, es un mapa, en palabras de Deleuze. Es superficie, al igual que las palabras. Pueden llegar a nosotros, pueden entrar en nosotros, pero mal expresadas no tendrán mayor trascendencia que el provocar confusión.

En cierto modo, la ocultación puede evocarnos una cierta generalidad, ayudar a que el espectador empatice con la fotografía de un modo distinto a si encontrase un rostro en concreto, con el que se pueda identificar.

El color blanco, la superficie sobre la que se escribe, sobre la que comenzamos a trazar algo nuevo. El color del papel sobre el que escribimos, y al que nos hemos de enfrentar antes de comenzar algo. Un vestido que se extiende por el suelo de la habitación y que nos conduce con sus frases a la interferencia.

3.2.1 Análisis del lenguaje: la relación entre la lógica y el Arte

Conceptual

El Arte Conceptual, entendido como la importancia de una intencionalidad más allá del objeto como pieza visual y estética, sigue vigente hoy en día. Las reflexiones en torno al lenguaje que aquí se recogen y más concretamente las mostradas con la pieza que posteriormente se analizará de manera pormenorizada, *Aullido*, tienen gran relación con esta corriente. En ambos se trata la problemática del lenguaje, las fronteras entre la representación, la definición y el objeto, siendo el gran paradigma de este postulado la obra *Una y 3 sillas* de Joseph Kosuth.

²⁶ *Loc. cit.*

Desde finales de los 60 hasta mediados de los 70 se desarrollará el Arte Conceptual. Esta tendencia supuso, entre otras cosas, la desmaterialización de la obra de arte. A partir de los diferentes artistas adscritos a este movimiento se comenzó a considerar la *autorreferenciabilidad* de la obra de arte y aparecieron neologismos como *anti-object art* o *post-object art*.

Pese a tratarse de un movimiento artístico de corta duración su influencia llega hasta nuestros días. Desde los primeros años 90, viene desarrollándose un despliegue formalmente diverso de objetos y prácticas *posconceptuales* que combinan la libertad de medios del arte de finales de la década de 1960 con la comercialidad y la animadversión hacia la teoría que caracterizó la reacción contra ese arte durante los ochenta. En su libro *Arte Conceptual*, Peter Osborne divide en cuatro las negaciones que este movimiento realiza respecto al arte anterior, visto así como un arte de reacción frente al mundo artístico coetáneo. Estas negaciones responden a diferentes facciones en torno a las que se desarrollaron las actividades de estos artistas:

1. La negación de la objetividad material como elemento de la identidad de la obra mediante la provisionalidad que confiere la realización de actos y eventos “intermedia”. Vinculación con danza y proliferación de las acciones performativas. El grupo Fluxus y sus acciones como la composición de George Brecht *String Quartet*, cuatro músicos aparecen en el escenario con sus instrumentos, se sientan a tocar, se levantan de nuevo, baten las palmas y abandonan el escenario.
2. La negación del medio mediante una concepción genérica de la objetualidad compuesta por sistemas ideales de relaciones. Esta negación generó un tipo de arte conceptual estrechamente relacionado con el minimalismo. Un ejemplo de ello son las *White Paintings* de Robert Rauschenberg, lienzos monocromos a los que siguieron las *Black* (1951 – 1952) y *Red Paintings* (1953).
3. La negación del significado intrínseco de la forma visual a través de la semiótica o, más restringidamente, del contenido conceptual con base lingüística. Produjo un arte conectado con la filosofía académica y la historia del readymade. Un artista que trabajaría con la negación de ese significado de la forma será Robert Barry con su *Something...* (1969), en el que la concepción mental se la presencia de algo, se impone a su materialización.
4. La negación de los modos establecidos de autonomía de la obra de arte mediante diversas formas de activismo cultural y crítica social.

- a. Obras que utilizan a modo de medio primario la intervención en formas culturales existentes de publicidad y modifican su funcionamiento, en la línea de Barbara Kruger y Jenny Holzer.
- b. Obras que se concentran explícitamente en conflictos políticos e ideológicos y promueven la conciencia de posturas ideológicas subalternas. Ejemplificado en la obra de Cildo Meireles *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*. En la que retiró de la circulación botellas de Coca-Cola para serigrafar mensajes en ellas.
- c. Obras que dirigen su atención a las relaciones de poder, puesto en juego en el seno de las propias instituciones del arte. Dentro de las obras paradigmáticas de esta sección del arte conceptual podemos considerar *Art and Culture* de John Latham.

Pese a que en todas las piezas y actividades artísticas desarrolladas en torno a estas negaciones se produce una subordinación de lo visual a la idea presente en la obra, no se logra anular la materialidad de las piezas, no deja de ser un arte visual, y por ello de presentar cierta estética, de la que tanto huía Kosuth. Consideraban que si se produce la obra, esta debe estar libre de todo tipo de ornamento superfluo, vacía de toda emoción, que el espectador no debía quedarse en lo físico de la obra, sino en lo que había detrás, en la idea.²⁷ Para Sol Lewitt, lo conceptual, «no es teórico ni ilustrativo de teorías», ni siquiera es “necesariamente lógico”; más bien «la lógica de una pieza o de una serie de

²⁷ Al tratar este movimiento, son ineludibles las figuras de Erik Satie y Marcel Duchamp, entendidas como precedentes. Estos dos artistas, comenzaron a realizar diversas obras conceptuales ya a principios del siglo XX. Dentro del mundo de la música, Erik Satie realizó grandes innovaciones, iniciador de la "música conceptual" y la "música visual", como muestra la música en forma de olas en la composición *Le bain de mer*. Una renovación musical a la que también contribuyeron, por su parte, los futuristas italianos, con Luigi Russolo a la cabeza. El 11 de marzo de 1913 presentó su manifiesto musical "L'arte dei rumori", junto al cual presentó sus "Intonarumori", unos instrumentos productores de ruido. Por su parte, Duchamp realizó la composición *Erratum musical* a partir de un procedimiento relativamente sencillo: rasgó un cartón dividiéndolo en pequeños trozos y escribió una nota en cada una de ellas, después mezcló todos los trozos en un sombrero y los extrajo uno por uno. Las notas eran apuntadas según la secuencia en que habían sido extraídas. El azar, por tanto, adquiere gran trascendencia en esta pieza. Y el procedimiento, al igual que en el posterior arte conceptual, es crucial a la hora de comprender la pieza final. En torno al azar, también gravita la obra del compositor John Cage. Con la creación de nuevos ruidos, nuevas técnicas de composición que conllevan la superación también del control tradicional sobre el material compositivo, sobre el sonido mismo.

Innovaciones conceptuales alrededor de un elemento inmaterial como el sonido, y que posteriormente encontraría su correlato en el lenguaje, tomado desde una perspectiva que conduce a la desmaterialización de la obra de arte y a que la importancia radique en el proceso.

piezas es un instrumento que en ocasiones se utiliza solo para ser echada por tierra». En cambio, «las ideas se descubren por intuición.»²⁸

Y las ideas siempre se esconden detrás de una obra artística, material o inmaterial, aunque para tratar de reducir el arte simplemente a su concepción algunos escogieron el camino de la lingüística. El uso del lenguaje se tomó como el medio privilegiado para negar la visualidad. Los textos adquieren funciones nuevas, inestables, artísticas y culturales al aparecer en los espacios del arte y ser considerados obras de arte en sí. Al igual que los *readymade* harían en su momento, trataban de, con los textos, conseguir una indiferencia visual en el espectador valiéndose exclusivamente de ellos.²⁹

En el caso que nos ocupa, el texto no es empleado en un sentido meramente conceptual; es decir, no es un fin dentro de las piezas, sino que participa de cada una de ellas en una u otra forma: la comunicación, tanto oral como escrita y más concretamente la comunicación que conlleva el empleo de palabras. En *Incomunicados* transformadas en sonidos, en *Autorretrato* y *Aullido* escritas. Palabras empleadas como herramienta y medio, pero a la vez como pieza fundamental por considerarlas origen y base de la comunicación: sin mensaje que transmitir no hay necesidad de relacionarse.

El lenguaje es un instrumento del que nos servimos, que puede sernos de ayuda o limitarnos, pero de todas formas, necesario para nuestra existencia. Aquí nos ocupamos de presentar de una forma gráfica la segunda idea, que el lenguaje nos puede limitar llegando a exasperarnos, perdiendo el control en un grito que no dice nada. En un gesto en el que la fuerza del soplo que provoca ese grito, gráficamente se pierde como *phoné*, como gesto más cercano a lo animal: que emite sin emplear lenguaje.

Por otra parte, para el arte conceptual, la idea latente en el resultado es lo verdaderamente importante, al igual que consideraremos que es necesario ver más allá de lo meramente estético en las piezas: encontrar una lectura más allá del aspecto con la que podamos adivinar la idea que se pretende expresar.

²⁸ OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Phaidon, Barcelona, 2006. p.25.

²⁹ Este movimiento artístico se desarrolló mientras que en Francia se redactaba una teoría general de los signos: la semiología. Serviría para reforzar la revolución analítica de la filosofía angloamericana de la primera mitad del siglo XX que sostuvo que el significado debe entenderse según el modelo del lenguaje y que todo significado es esencialmente lingüístico en cierto sentido.

3.3 Tercera pieza. El lenguaje como imagen. *Aullido*

Dos rostros enfrentados: uno surge de un texto manuscrito que compone un grito, como una expiración; el otro, compuesto por renglones escritos a ordenador y conformando un movimiento de inspiración. Paradigma del fracaso al que puede estar abocado pretender decir algo de la forma más directa posible y en el intento buscar la interferencia, la forma de ocultar y esconder las cosas en algo ficticio. Tratar de enunciarlo entre líneas, de una forma figurada y acabar creando algo ininteligible, pero que sirve como desahogo personal. Decir algo entre líneas, mandar un mensaje cifrado sin que quede en un intento vano. Expresar algo personal y que va dirigido a una persona en concreto.

Enunciar entre líneas nos conduce al interlineado de Ignasi Aballí. Dentro de su obra encontramos una predilección por la palabra escrita; así como, diferentes formas de proceder: listados, inventarios, fotografía, objetos. Obras que ponen de manifiesto el efecto del tiempo sobre objetos cotidianos y con los que también reflexiona sobre la acumulación ante la ingente cantidad de objetos e información a la que nos enfrentamos.

Resulta interesante por la forma en que muestra que hay algo sin desvelar el qué. En piezas como *Entre líneas* reproduce en planchas de aluminio interlineados, ese espacio ubicado entre lo que leemos y que deja intuir qué puede ser lo que está escrito sin desvelarlo por completo, se interesa en la relación entre imagen y lenguaje.

En el caso de *Aullido*, la importancia de las palabras reside en que están emitidas desde un lugar cercano: el discurso que elaboramos para comunicarnos con el otro, el cual recibe nuestras palabras como algo ajeno, algo que si no del todo impersonal, tampoco le es propio y puede no encontrar la lectura que nosotros le queramos transmitir, ni la reflexión que le pretendamos plantear. Dependiendo de cómo hablemos sobre determinados hechos, por ejemplo mediante el empleo de metáforas o diferentes recursos literarios, puede parecer que tratamos un asunto completamente diferente del que hablamos en realidad, llevándonos al grito de *Aullido*. En él, las palabras conforman a la propia persona, su rostro, esa parte del cuerpo que encierra tantos significados y poder dentro de la comunicación y la relación con las personas.

Nos devuelve a la *rostridad* enunciada por Deleuze en que las diferentes partes que componen las facciones humanas son las encargadas de arrastrar al resto de partes del cuerpo hacia el sentido que ellas busquen. En este caso encontramos dos rostros contrapuestos, un grito sin voz y frente a él un movimiento de inspiración, de contemplación y absorción de esa energía, de esas palabras que el grito no logra

transmitir. Un movimiento que dentro de la respiración nos permite captar del exterior el oxígeno, el mensaje que se nos ofrece cifrado, desordenado.³⁰

Al respecto, en su obra *La voz y el fenómeno*, Jacques Derrida escribe un párrafo revelador: «Lo que se atribuye a la voz se atribuye al lenguaje de palabras, a un lenguaje constituido por unidades que sueldan el concepto significado “al complejo fónico” significante.»³¹ Será la relación que establecemos por defecto al escuchar una voz, el pensar que está diciendo algo, la posibilidad de transcribirlo. Pero, ¿y cuando no se consigue decir nada?, quizá la solución, la forma más eficaz para comprender el texto que podamos transcribir de ello se acerque más a la creación de una imagen que a tratar de entender cada párrafo redactado.

Llegados a este punto, podemos distinguir entre los textos en los que se trabaja de un modo consciente la dimensión visual de los mismos y los que no. Sin embargo, en los segundos, sí se puede considerar la dimensión visual de los mismos como una mera interferencia; es decir, la mala caligrafía de un texto manuscrito se puede entender como interferencia o ruido. En un texto visual, la disposición que las letras toman en el papel es importante. Son textos creados para ser vistos, en los que se relacionan dos tipos de lenguaje: el verbal y el icónico o visual. Y ello lo hemos aprovechado para la imagen de *Aullido* que trata de alcanzar a la otra, la que trata de decirle, de contarle algo fracasando en el intento.

3.3.1 La visualidad del texto: Octavio Paz, Lawrence Weiner y Jaume

Plensa

La poesía ha explorado en profundidad las posibilidades creativas del uso de la dimensión visual del texto escrito. Lo que está escrito, cómo está escrito y el modo en el que se lleva al papel podemos observarlo en los *Topoemas* de Octavio Paz, guardando cierta referencia de los *Caligramas* que a principios del siglo XX realizaría Apollinaire. Un *topoema* es un lugar en el cual la posición de las palabras adquiere un valor

³⁰ Este desorden remite a la lógica del mono Árgax cuando habla *del juego de la arbitrariedad* en *La Historia Interminable*, que será citado por Galder Reguera en su estudio en torno a la obra de Lawrence Weiner. Según su fórmula, todos los textos posibles pueden ser reducidos a una eterna tirada de dados, hasta tal punto que, sería el lenguaje el que se expresa a través del escritor, no al revés. El lenguaje poseería el control frente al escritor que pretende ser el que formule mediante el lenguaje. Encontramos que Árgax no considera en su razonamiento la dimensión visual que todo texto escrito inevitablemente tiene y que permite la transmisión de significados no contenidos propiamente en los dados, en las 26 letras. *Aullido* trata precisamente esta dimensión visual del texto, la capacidad evocadora que tienen las letras, y el diferente significado que contiene una forma compuesta por letras en lugar de por líneas o manchas de color.

³¹ DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Pre-textos, Valencia, 1985, p.53.

semántico. Existen diferencias entre ambos, ya que Apollinaire trataba de realizar una autorreferencialidad del texto con la forma que adquiriría; mientras que para Octavio Paz lo importante es la posición que cada palabra en concreto recibe en la imagen que conforma. Se trata de poesía a medio camino entre lo visual y lo concreto.

Dentro del uso visual del texto encontramos también al artista conceptual Lawrence Weiner. Para él incluso sus obras únicamente compuestas por oraciones, que solía presentar sobre las paredes, suponían una ampliación de la noción de «materiales escultóricos.»³² También habla de los materiales lingüísticos como “materiales” en un sentido doble y ambiguo: «primero en su contenido lingüístico ideal/conceptual y también en la materialidad literal de cualquiera de sus manifestaciones, sea escrita o hablada, como por ejemplo, con tinta sobre papel en una tipografía Royal Typewriter en minúsculas, como en la publicación de 1968 *STATEMENTS*.»³³

En el libro en el que Galder Reguera analiza y especula sobre la obra velada, presenta a Lawrence Weiner como artista paradigmático. En él la visión se retira de la experiencia estética para ceder el protagonismo a la palabra generando estas obras *veladas*, pues en ellas una parte fundamental queda irremisiblemente oculta a la visión y sólo puede ser desvelada a través de la especulación hablada o escrita. Este ocultamiento, en algunos casos puede dar lugar a la interferencia, a la ausencia o pérdida de información. En este mismo libro afirma: «En el lenguaje escrito, las interferencias se refieren a la naturaleza gráfica del mismo, pues escribir, es en el fondo dibujar. El modo en el que están dispuestos los caracteres sobre la superficie escrita, el tamaño, el color... son factores alingüísticos, en principio, que determinan qué es eso que está escrito.»³⁴

Aprovechando esa interferencia en *Aullido* se disponen de una forma desordenada los diferentes enunciados que componen el texto. Para tratar de eliminar su carácter textual, ya que no importa tanto lo que dice, sino lo que supone: una llamada de atención, un grito; y así convertirlo en el medio con el que dibujar el rostro, encontrando cierto paralelismo con piezas como *Nomad*, de Jaume Plensa.

Plensa emplea el lenguaje del retrato, del cuerpo y trata de mirarlo de una forma distinta. Muestra el paso de lo personal a lo general para ver más allá de un retrato

³² OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Phaidon, Barcelona, 2006, p.31.

³³ *Ibid*, 31

³⁴ REGUERA, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*, Infraleves, Murcia, 2008, p.24.

específico buscando lo que todos compartimos: el lenguaje, y mostrar con él lo microscópico frente a lo macroscópico como *leitmotiv* en su obra.

Le interesa el hecho de dar vida a través de la boca, vinculada a la palabra, partiendo del supuesto: a través de tu boca das vida a los demás. Considera a la cabeza como la casa donde habitan las partes más importantes de nuestro cuerpo. La dualidad existente entre opuestos son una constante en su trabajo, la posibilidad de establecer un diálogo entre contrarios para así encontrar la esencia de lo humano en la forma y crearla tomando a la letra como una metáfora de la célula. La esencia tanto de palabras y textos elaborados desde lo pequeño a lo general como de cuerpos orgánicos. Como herramienta para conseguirlo emplea la mezcla de alfabetos, estos ayudan a valorar la diversidad como una forma de comunicación que se materializan en receptáculos que invitan a entrar dentro.

Al igual que Lawrence Weiner, se verá interesado por la presencia visual del texto. No se considera artista conceptual, se considera artista físico, le gusta el arte que se pueda materializar. Cuando trabaja con palabras, no es el sentido de las palabras lo que él busca, sino la materia del lenguaje; en el mismo caso en el que dentro de *Aullido* las palabras son las partes que dependiendo de su tamaño e interlineado componen el dibujo de un rostro.

En línea con lo dicho anteriormente para la ‘letra’, Jacques Derrida nos permite una lectura sobre ella considerada como señal, estando relacionada con la expresión y, a la vez, siendo diferente: «La diferencia entre la señal y la expresión aparece, en el curso de la descripción, como una diferencia más funcional que sustancial. Un único y mismo fenómeno puede ser aprehendido como expresión o como señal, como signo discursivo o no discursivo.»³⁵ En *Aullido*, el signo discursivo cobra el sentido no-discursivo, de señal, pese a que el querer-decir esté siempre dentro de un sistema indicativo que nos conducirá a buscarle un significado y a que tendamos a establecer un diálogo con él.

Este rostro está compuesto de palabras que podríamos enmarcar dentro del lenguaje cotidiano. No tratan de componer un texto literario, sino una historia que se va elaborando sin revisar lo anterior, de manera automática, pero no del mismo modo en el que los surrealistas realizaban la escritura automática, sino en base a un argumento. Tratando de seguir un hilo que acabase tejiendo la impotencia de no poder comunicar,

³⁵ Jacques Derrida, Op. Cit., p. 60.

no llegar a afectar al destinatario del mensaje y la trascendencia que en este proceso cobran el ruido y las interferencias.

3.3.2 Un acercamiento al error: Nam June Paik

A la hora de transmitir un mensaje de un punto a otro, de una persona a otra, suelen entrar en funcionamiento diferentes aspectos que modifican el contenido e impiden que el mensaje se transmita de un modo claro entre los interlocutores. Esto puede deberse tanto al propio emisor, que con diferentes artimañas puede encargarse de introducir elementos que despisten y engañen al destinatario del mensaje, como a elementos que por el canal o el contexto en el que se realiza la comunicación, interfieren en la conversación. A continuación, nos centraremos en los intencionados, en las ‘interferencias’³⁶ buscadas.

Este gusto por la interferencia, por la modificación de la imagen tal cual es, encuentra su paradigma en el videoartista Nam June Paik. Es conocido por su labor en el campo de la videoocreación, aunque también habrá realizado diferentes piezas que representan una de las posiciones musicales más extremas, como las presentadas en ‘*Exposition of Music. Electronic Television*’, del 11 al 20 de marzo de 1963 en la casa del arquitecto Rolf Jährling. El propio nombre indica la trasposición de su interés desde el sonido hacia la televisión. En la exposición tomaban parte doce televisores modificados³⁷ y cuatro pianos preparados, teniendo gran relevancia la propia actuación, la performance con dichos instrumentos en la que se genera todo el sonido caótico. Esos ruidos, pero generados de forma analógica con un sintetizador y modificados posteriormente en un programa de edición de sonido, encontrarán su reflejo en la siguiente pieza: *Interferente*.

Nam June Paik comienza a interesarse en la modificación de la señal analógica televisiva en el momento de su emisión, aunque en su momento fue un proyecto sin

³⁶ El entrecomillado es nuestro. Una interferencia, propiamente dicha, se produce cuando varias ondas coinciden en un mismo punto del medio por el que se propagan. Las vibraciones se superponen y el estado de vibración resultante del punto es la suma de los producidos por cada onda. Una superposición que puede considerarse en la línea de añadir elementos, ideas y situaciones a una historia que se quiere contar. Disfrazar y cubrir para contar sin explicitar el contenido. Emplear sinónimos, eufemismos y metáforas con el objetivo de elaborar algo que finalmente resulta difícil de aprehender.

³⁷ Había manipulado el televisor de manera que lo reproducido de forma vertical y horizontal era totalmente diferente a las imágenes que normalmente transmite un televisor, acabando con la imagen estandarizada. Otro ejemplo de ello será *Zen Tv* (1963), en la que la imagen televisada se reduce a una línea horizontal.

demasiada repercusión mediática. Para crear interferencias en la imagen empleaba, en algunas ocasiones, sintetizadores de video.³⁸

En la línea de promover piezas interactivas, conocemos su pieza *Participation TV*, en la que los espectadores podían deformar la imagen con sintetizadores de vídeo. A lo largo de su trayectoria artística, Nam June Paik nunca abandonará su gusto por la performance ni su objetivo de transformar el video, e incluso la televisión, en un medio artístico, elevarlo a un nivel que ya había conseguido el cine.³⁹

La vida artística de Nam June Paik comenzó a mediados del siglo XX, cuando la sociedad y la cultura sufrieron grandes cambios gracias al surgimiento de subculturas y movimientos contraculturales como los *hipsters*, *hippies* y *punks*, y los escritos de diferentes personajes como William S. Burroughs o Allen Ginsberg. También, simultáneamente a sus experimentos, otros artistas⁴⁰ comenzaban también a ver en el video un nuevo modo de expresión. (Ver **Anexo I**: Los inicios del videoarte)

3.4 Cuarta pieza. El lenguaje como error. *Interferente*

Lo interferente nos molesta. Nadie busca la interferencia cuando pretende transmitir algo a los demás de una forma directa y clara. Preferimos que las palabras se sucedan con fluidez, de una manera regular, pero realmente es inevitable la aparición del temido error dentro de la comunicación, dentro de nuestro lenguaje. Un error que no se genera exclusivamente dentro de las máquinas; sino que, también ocurre cuando somos incapaces de comprender algo nuevo o inesperado, bien sea por que el mensaje carece de toda la información necesaria, o bien por que no hemos sido capaces de comprenderlo con nuestros propios medios.

Una persona que habla frente a una cámara. Un plano fijo que parece desintegrarse y desplazarse por la pantalla de una forma diferente a la habitual y un grito, que de nuevo invade visual y sonoramente el espacio en el que se manifiesta. La

³⁸ Existentes también en la actualidad y empleados para modificar las señales de video en diferentes instalaciones o espectáculos multimedia, como el Milkymist One.

³⁹ De todas formas, no se debe obviar la diferencia existente entre video, televisión y cine. Los tres medios sirven para captar la realidad de forma subjetiva y objetiva al mismo tiempo, y reproducirla. Objetiva, porque lo captado existió realmente en el momento de realizar la grabación; subjetiva por que se captó de una forma determinada y elegida. No solo modificamos la realidad al grabar, también al reproducirla o emitirla. Hasta aquí los tres sistemas son iguales, dado que su objetivo es transmitir un determinado suceso, atendiendo al factor tiempo y con carácter audiovisual. Pero será el video el que de forma analógica supuso el almacenamiento, tratamiento y reproducción de imágenes y sonidos, utilizando procedimientos electromagnéticos y de forma continua.

⁴⁰ Vito Acconci, Gary Hill, Bruce Nauman.

misma persona habla y se habla hasta gritar de desesperación por la impotencia de no ser capaz de decir algo.

A su vez, un sonido estridente acompaña las imágenes con el fin de completar el mensaje buscado: la exaltación de la interferencia, de la mezcla y pérdida de información.

Dentro del desorden guarda cierto orden y coherencia al poder intuirse, dentro de los sonidos conseguidos con un sintetizador analógico, una voz. Una persona hablando a una velocidad más lenta que la habitual, como si cada palabra que emite le costase un gran esfuerzo.

Interferente es una reflexión sobre la capacidad de expresar y un intento de plasmar cómo la incapacidad que encontramos nos puede acercar a un aparato incapaz de emitir sus imágenes de un modo correcto. No se trata de establecer una semejanza, sino de considerar este video como una metáfora visual de aquellas ocasiones en las que por un momento o por un espacio de tiempo mayor, es el emisor el que no encuentra el medio ni el modo de ofrecer su mensaje a su otro interlocutor.

Consta de una serie de fotografías que por sí mismas podrían componer un *stop-motion* al uso, pero que han sido tratadas posteriormente una a una para provocar una distorsión en la imagen. Para lograrlo de una forma no premedita ha sido necesaria la edición azarosa de los datos que dan forma a un archivo fotográfico digital mediante un editor hexadecimal que convierte los píxeles de la imagen en texto.

A partir de la imagen en movimiento, el video nos permite conseguir una lectura diferente, no sólo realizando un montaje determinado, sino con la alteración de la imagen en sí en un tratamiento cercano al de Nam June Paik con sus televisores: la búsqueda de una modificación en la que el azar sea el factor fundamental.⁴¹ El concepto de movimiento ha servido para muchos artistas, dentro de la videocreación, como clave para articular su discurso, creando nuevas estrategias y formas de crear imágenes.

3.4.1 Error, deconstrucción y mensaje

La producción artística actual requiere una atención y una reflexión que no siempre coincide con el ritmo que los medios de comunicación marcan para el consumo contemporáneo. Por ejemplo, a principios de 1960, los televisores comenzaron a aparecer

⁴¹ Durante el siglo XX, el concepto de imagen en movimiento ha sido empleado para expresar tanto imágenes representativas como imágenes abstractas conseguidas con la manipulación de los datos grabados.

en los espacios expositivos y era difícil lograr que los espectadores no los relacionaran con el entorno hogareño pese a que las imágenes mostradas no tuviesen nada que ver.

La mayor parte de las obras tecnológicas actuales parten de una reflexión sobre el soporte que las contiene; en esos casos, la puesta en evidencia del dispositivo técnico es imprescindible. Esto se relaciona con la sensibilidad que las piezas muestran hacia las trasposiciones. Por tanto, un cambio en el formato de exhibición puede inducir un cambio conceptual en la pieza, o impedir que esta sea percibida como fue concebida por su autor. Existen algunos casos paradigmáticos en este sentido que nos permiten comprobar hasta qué punto las decisiones técnicas se tornan rápidamente en mutaciones para el significado. Un ejemplo muy claro tiene lugar en las piezas de Nam June Paik, concebidas para mostrarse en un televisor, perderían todo su poder si fuesen proyectadas o mostradas desde la pantalla de un ordenador.

Llegados a este punto, las indagaciones sobre las interferencias, los diferentes modos y medios en los que se presentan y la autorreferencialidad del lenguaje, en un sentido amplio, nos llevan al ruido que se genera por la pérdida de información. Desde un punto de vista técnico, esta pérdida de datos se produce de diferentes formas dependiendo del tipo de señal: analógica o digital.

Interferente es una videocreación centrada en la incomunicación desde el punto de vista del emisor. Pese a poseer como argumento principal las interferencias y el ruido, pretendemos construir una historia en la que las imágenes se sucedan de forma lógica.

Los diferentes fragmentos de video que empleamos en el montaje han sido *glitcheados*⁴² antes de la edición, de forma que no se pierda la esencia de la imagen, pero que recalquen el carácter videográfico y ficticio de lo que contempla el espectador. De este modo, la imagen queda descompuesta, deconstruida.

En torno a este término, reflexiona Jacques Derrida en *Carta a un amigo japonés*, tratando de definirlo y considerándolo como un gesto estructuralista muy cercano también a un gesto antiestructuralista. Se trataba de deshacer, de descomponer estructuras pero sin connotaciones negativas. Más que destruir era preciso comprender cómo se había construido un “conjunto” y, para ello, era preciso desglosarlo para luego volverlo a construir. Sin embargo, no se debe considerar la deconstrucción a modo de

⁴² Procedimiento consistente en alterar la información que posee un video o una fotografía, por ejemplo mediante un editor hexadecimal, que explicaré en profundidad posteriormente en el apartado 4. *Proceso de creación. Descripción técnica.*

simple análisis, porque dismantelar una estructura no tiene porque suponer una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen irreductible, atómico. Tampoco podemos considerarlo un método propiamente dicho, porque cada intervención de la deconstrucción tiene un carácter singular y no es una operación o un acto en el que un sujeto toma la iniciativa; sino que, será un dispositivo que disemina el sentido. En palabras de Derrida: «Lo mejor para la desconstrucción sería que se encontrase o se inventase en japonés otra palabra para decir la misma cosa, para hablar de la desconstrucción y para arrastrarla hacia otra parte, para escribirla y transcribirla.»⁴³

Puede quedar estrechamente relacionada la deconstrucción con la metáfora, en la medida que trata de revelar las distintas figuras retóricas (metonimias, metáforas, traducciones...), que como Derrida afirma en su libro *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* operan en el discurso filosófico. Esta dismantelación y desacreditación de un sistema es lo interesante de la deconstrucción: la modificación a partir de la cual se elabora una reconstrucción.

Para Derrida no es una palabra afortunada, pues soporta un sentido negativo; la deconstrucción conlleva un movimiento positivo que trata de recomponer y recrear a partir de lo establecido. Trata de desacreditar teórica y prácticamente lo que ha sido dado por hecho. Como consecuencia, provoca en el destinatario una nueva lectura «no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere-decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de éste.»⁴⁴

Derrida, al hablarnos de la deconstrucción menciona a los *indécibles*, refiriéndose a las falsas unidades verbales. La *archiescritura* será uno de ellos, entendida por Derrida como una marca o inscripción que aparece como condición de la significación, como una posibilidad de emplear el lenguaje antes de que se produjera la escisión entre la palabra hablada y la escrita.⁴⁵ También la *huella*, la relación que establece con el pasado y con el “origen” del sentido que aporta a los signos lo exterior y otros conceptos como *différance*⁴⁶, *espaciamiento*⁴⁷ o *texto*⁴⁸. Serán estos términos

⁴³ DERRIDA, Jacques, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, p.27.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 15.

⁴⁵ Como las letras de otros idiomas que no comprendemos pero sabemos que conforman un modo de lenguaje.

⁴⁶ “Que divide el sentido y difiere su plenitud sin fin, sin finalidad y sin horizonte teleológico que permita resumirla.” *Ibid* p.17

⁴⁷ Que impide el volumen homogéneo del espacio y la linealidad del tiempo. *Ibid* p.17.

⁴⁸ Proceso significativo general que somete el discurso a la ley de la no-plenitud o la no-presencia del sentido y que está sometido a su vez a la ley de la insaturabilidad del contexto. *Ibid*. p.17

los que rodean a la deconstrucción y los que nos ayuden a vislumbrar que el sentido de la deconstrucción está más relacionado con desestructurar y descomponer que con la destrucción⁴⁹. Como fin, dislocar las estructuras y, en un sentido filosófico, cuestionar la tradición metafísica.

Sin olvidar el tema de la comunicación dentro de las alteraciones que la deconstrucción logra, debemos considerar la doble presencia de las palabras, vistas como signos gráficos y, a la par, como signos fonéticos. El signo gráfico dejaría de ser visto como dependiente del fonético, auxiliar y parasitario del lenguaje o habla, para convertirse en el índice y base a partir de la cual trabajar, o elaborar algo nuevo desde la deconstrucción como una imagen.

Por tanto, consideramos que *Interferente* parte de una base cercana a la deconstrucción: fragmentar una imagen, alterar su significado y devolverla como un nuevo archivo. Dentro de ella, y como en el resto de piezas que componen este trabajo, el lenguaje es el *medium*, lo que enlaza y da sentido a las diferentes piezas generadas. Aunque no aparezca de una forma explícita en este caso, entra dentro del juego de la presencia y de la ausencia, de lo que sucede y lo que se insinúa que está sucediendo. Una persona que habla, sin que se escuche su voz; en su lugar, sonidos inconexos dan voz a esta reflexión sobre nuestra posición de apertura al mundo.

3.4.2 El error como técnica: Vilém Flusser, Rosa Menkman y Jens Hesse. En la actualidad, existen varios artistas que muestran una continuación en torno al gusto por el error que se produce dentro de los aparatos que componen los nuevos medios. Quizá esto podamos relacionarlo con un cierto triunfo respecto a la eficacia y automatismo que les solemos asignar a aparatos generadores de imágenes técnicas como las cámaras fotográficas. Sobre este aspecto, Vilém Flusser escribió el libro *Una filosofía de la fotografía*, en el que recoge una reflexión en torno a este medio bastante esclarecedora.

La fotografía es un medio capaz de abstraer directamente un instante del tiempo y una impresión del espacio, para posteriormente trasladarlo al imaginario colectivo o, al menos, al del propio autor. Las imágenes así generadas contienen todo su significado en su superficie, ofreciéndonos un signo connotativo, como la mayoría de las

⁴⁹ Eliminándose así el sentido que podría habersele dado cercano a la destrucción gratuita y nihilista del sentido.

manifestaciones artísticas, al que podemos volver para encontrarle un significado diferente al que le pudimos asignar la primera vez.

En este ensayo, expone también la relación imagen-texto, la lucha de la escritura contra la imagen. «Con la escritura se introdujo una nueva capacidad en la vida, que puede llamarse “pensamiento conceptual” y que consiste en abstraer líneas de superficies, es decir, en crear textos y descifrarlos. (...) Los textos no significan el mundo, sino que significan las imágenes que rompen. Por lo tanto, descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa.»⁵⁰ Considera pues el texto como la herramienta necesaria para descifrar y analizar una imagen. Pero, ¿qué sucede si empleamos un texto inconexo como base sobre la que construir una imagen? El texto deja de tener significado por sí mismo y pasa a tener consistencia únicamente como imagen. Hecho, que ha servido como base para *Aullido*.

Comenzando su discurso con *Las imágenes son superficies con significado*⁵¹, nos conduce inevitablemente al intento de destruir o, al menos, reinterpretar ese significado tan aparente que les otorgamos. Afirma que debemos prestar especial atención a las imágenes técnicas, ya que, son capaces de configurar un espacio virtual que hemos creado nosotros mismos y que acaba por servirnos como orientación en el mundo.

Matizar que este libro lo escribió en el año 1983, y por esas fechas, Jean Baudrillard desarrollaría sus teorías sobre la simulación⁵². En esas fechas, se tenía miedo a que acabásemos considerando las imágenes técnicas más *reales* que la propia realidad, que se generase una ‘idolatría’⁵³ hacia ellas.

Al margen de la propia imagen, Flusser pone énfasis en la función que ejerce la cámara dentro de la aparición de nuevas imágenes. La cámara es la que genera las fotografías y todas ellas están contenidas en las posibilidades del aparato. «Con cada fotografía (informativa) el programa fotográfico pierde una posibilidad, al tiempo que el universo fotográfico gana una realización.»⁵⁴ Critica el interés del fotógrafo hacia la cámara, hacia explotar al máximo sus posibilidades, más que hacia lo que ha de fotografiar. Al mirar a través del objetivo, observamos situaciones fotografiables, y el fotógrafo trata de encontrar en ellas la novedad, lo inesperado, lo que nadie ha

⁵⁰ FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Editorial Síntesis, Madrid, 1983, p.14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11

⁵² Jaen Baudrillard escribió *Cultura y Simulacro* en 1978.

⁵³ Término empleado por Vilém Flusser para definir esta situación ante las imágenes técnicas. *Ibid.*, p. 13

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28

fotografiado antes. Muchas de ellas acaban relegadas a ser *una más*: «Ahora, sin embargo, todo chilla en todos los colores posibles, pero chilla a oídos sordos. Estamos habituados a la contaminación visual del medio ambiente, ella traspasa nuestros ojos y nuestra conciencia sin que la percibamos. Acaba penetrando en regiones subliminales para funcionar allí y programar nuestro comportamiento.»⁵⁵ Por ello Flusser analiza el trabajo *Transformance* que Andreas Müller-Pohle realizó en 1983. Su interés radica en que esta serie son imágenes tomadas completamente al azar que generan fotografías abstractas. Müller-Pohle no ha mirado a través de la cámara para tomarlas, sino que una vez tomadas ha seleccionado cuáles eran sus fotografías y cuáles no sin estar determinado a tomar unas imágenes y descartar otras con el hecho de mirar a través de la cámara, sino exclusivamente una vez realizadas.

Esta intrusión del azar dentro de la obra artística, nos remite a la obra de Rosa Menkman, de la que se hablará a continuación de una forma más pormenorizada. Ella introduce el error y el azar dentro de archivos digitales, tanto fotografía como video, para crear su obra. Ambos artistas se relacionan en el rechazo que comparten hacia un producto generado por un aparato y aceptarlo como bueno directamente.

El primero, no niega la oportunidad de aparecer a una imagen que por su encuadre o cualquier factor fotográfico debería considerarse como no válida; la segunda, una vez posee el archivo, le introduce diferentes variables y lo trastoca de tal modo que es imposible considerarlo como una obra a merced del aparato que la ha generado. Ciertamente, nuestro interés hacia esta artista no reside exclusivamente en el tratamiento que realiza del material foto y videográfico, sino conjuntamente, en cómo hace que el error y lo inesperado cobren protagonismo frente al hermetismo y presunta perfección que supuestamente nos ofrecen los medios audiovisuales.

Respecto al uso del error dentro de la obra artística, fuera del ámbito tecnológico, encontramos al pintor alemán Jens Hesse, el cual, representa diferentes tipos de errores que se producen dentro de los medios visuales tanto a la hora de su retransmisión como de su reproducción. Dentro de su obra, encontramos la serie ‘Paintings influenced by datamoshed videos’ del año 2011, en las que aparecen imágenes que simulan pertenecer a un video con errores en su compresión y cuyos fallos se hacen visibles al ser reproducidos. Para lograr una mayor adecuación de la imagen con el soporte suele pintar sobre tela de pana, que le proporciona a sus pinturas

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64

un aspecto cercano al entrelazamiento real que caracteriza a las imágenes televisivas y de video.

Frente a la obra de Hesse se desarrolla la de diversos artistas⁵⁶ dentro del campo audiovisual, en la que ellos directamente interfieren en la retransmisión de los archivos que acaban convirtiéndose en documentos corruptos de gran interés visual. Lo que nos devuelve a la artista Rosa Menkman por considerarla una de las más interesantes al haber realizado diversas investigaciones, entre ellas una tesis doctoral, sobre el tema del *glitch*. Donde tiene la corrupción de archivos como línea de investigación y creación artística habiendo escrito incluso un *Glitch Studies Manifesto* (ver **Anexo 2**) recogido en su libro *The Glitch Moment(um)*. Destacar de sus piezas la creación a tiempo real, tratando de hacer reflexionar al espectador sobre si el progreso siempre conlleva una mejora.⁵⁷

La corriente del *Glitch Art* es de muy reciente creación. Esta denominación comenzaría a emplearse dentro del ámbito visual en el 2007, aunque con anterioridad era empleado de forma habitual dentro del mundo del sonido creado de manera digital. En los medios analógicos lo que interrumpe es el ruido; en cambio, dentro de lo digital existen errores de decodificación, codificación y *glitches*: «*Etymologically, the term noise refers to states of aggression, alarm and powerful sound phenomena in nature ('rauschen'), such as storm, thunder and the roaring sea. Sometimes, noise stands for unaccepted sounds; for that which is not music, not valid information, or is not a message.*»⁵⁸

A principios de 2010 Rosa Menkman redactó su *Glitch Studies Manifesto*. Junto a él, escribió un texto en el que reunía los diferentes formatos para almacenar fotografía digital y cómo les afectaban a ellos la pérdida de datos: *Vernacular of File Formats*. En él, se especifican las características técnicas de cada modo de compresión digital con la finalidad de entender en mayor medida por qué en cada uno el error se manifiesta de

⁵⁶ Raquel Meyers, Iman Moradi, Jon Satrom.

⁵⁷ Un ejemplo de ello es *The collapse of PAL*, (2010), en palabras de Menkman: «El Ángel de la Historia (basado en un cuadro de Paul Klee), como narró Walter Benjamin, refleja específicamente el final de PAL, de la señal analógica de televisión Phase Alternate Line. Mediante una narración crítica y melodramática en torno al Glitch Art, intento subrayar que hay algo más en el glitch art, y más en juego, que simplemente diseño y estética. El trabajo aborda temas como la obsolescencia programada, integrada en la nostalgia, la crítica de la estética de los medios, así como el aburguesamiento y el continuo desarrollo del género del Glitch Art». En MENKMAN, Rosa, *The Glitch Moment(um)*, Network Notebooks, Amsterdam, 2012. p. 8.

⁵⁸ Etimológicamente, el término ruido, se refiere a estados de agresión, alarma y fenómenos en la naturaleza poderosamente sonoros ('ruido'), como una tormenta, un trueno y el mar. *A veces, el ruido representa a los sonidos no aceptados; lo que no es música, información inválida o que no compone un mensaje. Ibid.*, p. 28

una forma diferente. De todos modos, pese a compendiarse y tratar de planear de una forma precisa el lugar y momento en el que aparezca un error, es prácticamente imposible hacerlo sin la intervención del azar. Aunque se sepa que en determinados formatos su modificación provoca un error de una manera concreta, no podemos determinar exactamente cómo se verá o en qué medida distorsionará lo que visualicemos una vez alterado.

En *Vernacular of File Formats*, Rosa Menkman, se encarga de realizar un estudio exhaustivo sobre cómo se puede generar pérdida de información en determinados formatos dependiendo de qué acción se realice, las diferentes formas en que se puede crear y manifestar el ruido.⁵⁹ Pese a tratarse de tipos de ruido diferentes entre sí, no existen unas barreras insalvables, sino que en ocasiones es difícil diferenciar ante que tipo de ruido nos encontramos si no sabemos la fuente que lo produce.

En la misma línea de Tony Oursler, reflexiona sobre el papel de los medios de comunicación en los cuales se intenta que el espectador no sea consciente del medio para simular transparencia e inmediatez, y no experimente la información recibida como algo virtual. En realidad, la relación que se establece entre la persona y la interfaz tecnológica a la que se le expone pide un acercamiento más sutil, en lugar de un ocultamiento de ese medio. Dentro de esta dualidad ocultar-mostrar, el *glitch* captura al medio revelándose a sí mismo dentro de él. Resalta su importancia y con su manifestación hace patente que la supuesta infalibilidad de los medios no es real.

En relación a ello Williams Raymond escribirá: «*When a (televisual) flow breaks, the user comes to witness only shreds of the flow through which the message is normally transmitted, while the machinic functions that are conventionally relied upon – as obfuscated – are revealed*’».⁶⁰ Enfatizando de nuevo la importancia que a la hora de hacer patente la presencia del medio en la transmisión del mensaje tiene el error.

Los orígenes del término *glitch*, según *The American Heritage Dictionary of the English Language*, se remontan a los escritos del astronauta John Glenn en 1962, quien describe el *glitch* como un término adquirido por su equipo «*to describe some of our*

⁵⁹ Una de ellas será al comprimir la información para poder transmitirla más rápidamente y poder almacenar más cantidad en menos espacio, conlleva o no pérdida de información.

⁶⁰ En *The Glitch Moment(um)*, Rosa Menkman citará estas palabras reveladoras en cuanto a la importancia de los medios y su revelación por medio del error que podemos encontrar en :Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Hanover: University Press of New England, 1974. *Cuando desaparece la fluidez (televisiva), el usuario comienza a presenciar únicamente fragmentos de esa fluidez a través de la cual, el mensaje es transmitido regularmente, mientras que las funciones del medio de las que depende –como interferencia– son reveladas. En Rosa Menkman, Op. Cit., p.30.*

problems.»⁶¹ Glenn muestra el sentido técnico en el que los astronautas la empleaban como «*literally... a spike or change in voltage in an electrical current*»⁶² aunque pronto fue aplicada para otros casos en los que la fuente del error no estaba tan definida.

Técnicamente, el *glitch* aparece cuando se produce una disfunción, cuando algo reacciona o produce un resultado inesperado. Su aparición es un camino por el que avanzar a la hora de afrontar una creación artística, desde el punto de vista de algunos artistas multimedia como los ya nombrados. Tiene sentido dentro del fallo, el ruido y el accidente, siempre como contraposición de lo correcto y lo ordenado.

En sus inicios, cuando comenzó a resultarles interesante a los colectivos y artistas individuales que trabajaban en la experimentación con los medios audiovisuales, estos errores aparecían de manera accidental. Un ejemplo lo encontramos en los artistas interesados en el *Circuit Bending*, definiéndose como «la modificación creativa, a base de cortocircuitos, de aparatos electrónicos de bajo voltaje (juguetes, pedales de efectos, etc.) con el fin de crear nuevos instrumentos musicales y generadores de sonido».⁶³ Al descubrir de manera accidental que algunos aparatos al comenzar a *funcionar mal*, adquirirían características sonoras o visuales más interesantes que cuando lo hacían correctamente, estos artistas, decidieron explotar las posibilidades de los objetos modificados y seguir trabajando con el fin de que ese error consiguiese una estética determinada y artísticamente válida. Estos artistas experimentan el *glitch* como una interrupción maravillosa que aleja al objeto de su función y forma ordinaria, con la intención de acabar con su significado inicial.

Rosa Menkman, destaca en *The Glitch Momentu(m)* el peligro de que el *glitch* se convierta en un método, cómodo y predeterminado, a modo de un filtro que se convierta en algo predecible y pierda su verdadera finalidad y función tan estrechamente vinculada al azar, su carácter mutable y caprichoso: «*The glitch does not only invoke the death of the author, but also the death of the apparatus, medium or tool(...).*»⁶⁴ En la actualidad se trata de una disciplina en desarrollo, por lo que no contamos con la perspectiva ni el tiempo necesario para saber qué rumbo tomará o hasta dónde se llegará con la experimentación del error en los medios digitales.

⁶¹ 'Para describir algunos de nuestros problemas' *Ibid.*, p. 26.

⁶² 'Literalmente, un pico o cambio en el voltaje de la corriente eléctrica' *Loc.cit.*

⁶³ <http://www.circuitbendingbcn.com>

⁶⁴ 'El glitch no solo conlleva la muerte del autor, sino también la muerte del aparato, del medio o de la herramienta' (...) En VV.AA., *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2011, p.343.

4. Proceso de creación. Descripción técnica.

Cada una de las piezas elaboradas conforme se avanzaba en las lecturas y en la investigación, guardaba con la anterior una conexión conceptual, en la medida que pese a estar realizada en un soporte y con unas herramientas completamente diferentes, continuaba en el mismo tema y en torno al mismo concepto que la anterior. Debido a su heterogeneidad formal, se ha considerado analizar pormenorizadamente cada una de ellas y detallar el proceso que se ha seguido para su realización. En las páginas anteriores, cada una de las piezas ha sido contextualizada en base a unos referentes artísticos y fundamentos teóricos; en este punto, nos centraremos exclusivamente en los aspectos técnicos de cada una de ellas.

Incomunicados

A la hora de realizar esta pieza y debido a que versa directamente sobre los medios de comunicación hemos considerado que el video debía ser el soporte en el que plasmar las reflexiones sobre el tema. Para realizarlo se ha empleado una cámara digital réflex⁶⁵ con un objetivo que me permitiese enfocar y desenfocar de manera manual a la par que abarcar con el zoom distancias focales desde un gran angular a un primer plano.

Era esencial la elección del lugar en el que se desarrollaría la acción, junto con la iluminación de ese espacio. Se trata de una habitación que cuenta con una iluminación natural óptima para las piezas y también con un color de las paredes azulado que proporciona a la imagen un tono sobrio, cercano al gris. Esta tonalidad neutra y la aparición de únicamente dos personas y dos sillas, sirve para mostrar de una manera más directa la cuestión que se plantea con él: ¿existe comunicación cuando dos personas no están en un espacio cara a cara? Con el fin de plantearlo de una manera directa se muestran la menor cantidad de elementos posibles ya que la importancia reside en los individuos y sus gestos.

El momento del día para conseguir esa iluminación, fue sobre las tres de la tarde de un día nublado para que las nubes tamizasen la luz y no se generasen sombras molestas. Este tratamiento de la iluminación también fue importante en *Autorretrato* aunque en un horario diferente. Al trabajar con luz disponible hay que elegir las horas

⁶⁵ Canon EOS 550 D con objetivo 18-135 mm.

del día y realizar un tratamiento de la imagen diferente que si se trabaja con luz de estudio. Para ello es muy importante la hora y el modo en el que la luz incide en el lugar grabado o fotografiado.

Junto con la ubicación y la iluminación, es esencial la selección de los diferentes tipos de plano que compondrán la narración. Este factor se tiene en cuenta tanto a la hora de la grabación como a la hora de realizar el montaje de éstos. Para *Incomunicados*, la grabación no estaba programada de antemano. Es decir, no existía un *storyboard* preciso sobre el que trabajar, sino que en función de la luz y el resultado de cada uno de los planos, se fue construyendo la narración.

Este modo de proceder, en el que tiene una notable importancia la improvisación, se debe a que a diferencia de en la realización de un cortometraje, en el que se muestra una historia cerrada, en este video se parte del tema de la incomunicación y se trata de ilustrarlo visualmente.

Persiguiendo este fin, en el montaje se ha tratado de alternar diferente tipos de planos para aportarle dinamismo a la acción y poder centrarnos en lo que más interesase: un primer plano de una persona, las dos de espaldas o un primerísimo primer plano de la boca de uno de los interlocutores.

Para comenzar el video, hemos preferido no ubicar directamente la acción con un plano general en el que se mostrase toda la escena, sino tratando de que el plano medio, con la persona prácticamente quieta, centrara el protagonismo en ella y en su cara para que al acercarnos en el plano siguiente, al abrir la boca y emitir un sonido diferente al habitual causase una mayor extrañeza en el espectador. Para aportarle un mayor dinamismo a la acción, huyendo tanto del video en plano fijo, como de los movimientos de cámara, las imágenes han sido tomadas desde diferentes puntos de vista, pero a la misma altura con la intención de falsear el espacio en el que se desarrolla. Las sillas cambian de sitio a causa de que solamente una pared era la adecuada para realizar la grabación. A la hora de realizar primeros planos, se ha considerado de más importancia su iluminación, ya que el fondo era algo que apenas se distinguía.

Posteriormente al proceso de grabación, está el montaje en el que, a parte de reorganizar los planos, se insertó el sonido. Con el fin de conseguir nitidez y un mayor realismo, los diferentes clips de audio que compondrán el sonido se obtuvieron de diferentes páginas web en las que se alojan bancos de sonidos. Una vez descargados, fueron modificados gracias a programas de edición de audio como Power Sound Editor

y Cool Edit Pro para posteriormente montarlos con el video en Adobe Premiere CS3. Conseguir una sincronización del sonido con los movimientos de la boca fue posible al realizar un minutaje del video una vez montado. Anotar los segundos exactos en los que las bocas se abrían, se cerraban con mayor o menor intensidad para componer un audio acorde a la imagen.

Por último, añadir el final del video que a la vez ejercería como título principal al tratarse de una reproducción en bucle. En él, decidimos que apareciese el espacio con las sillas pero sin las personas mientras el título *Incomunicados* indicaba que el video comenzaba de nuevo.

Autorretrato

Frente a la importancia de la imagen en movimiento y el sonido para manifestar la dualidad comunicación-incomunicación, una fotografía es capaz de plasmar el momento exacto, una escena en la que no tiene importancia el proceso de la acción, ni al antes ni el después, sino el hecho que aparece en sí.

A la hora de componer *Autorretrato* partimos de la idea de la interferencia y la incomunicación que ya se muestra en *Incomunicados*. Por esta razón, el hilo conductor, pese a ser patente de forma conceptual, también se requería manifiesto de forma visual y se continuó trabajando en el mismo espacio en el que se grabó *Incomunicados*.

Tratándose de una imagen en la que lo importante sería la persona, iba a ser determinante tanto la postura como el vestuario. Decidimos diseñar y elaborar un vestido y una máscara en la que recayese el sentido principal de la imagen. El vestido fue diseñado sin conocimientos previos de patronaje, y el único modelo del que nos servimos a la hora de coserlo y medirlo fue el propio cuerpo. Por ello, fue un proceso lento en el que continuamente se medía el vestido y se medía nuestro cuerpo hasta que finalmente se consiguió que el boceto dibujado tuviese la presencia del vestido real. Lo más difícil a la hora de elaborarlo fue mantener en una posición rígida en la parte posterior del vestido.

Debía ascender sobre los hombros, tener por detrás una caída suave creando recogimiento en torno a la cabeza y centrando la fuerza de la imagen en la boca y el rostro cubierto. Con la finalidad de transmitir la sensación de que la voz queda recogida y proyectada hacia delante con más énfasis.

El mismo procedimiento se siguió a la hora de realizar la máscara. Realizando mediciones de la cabeza, pasándolas a la tela e ir probándola conforme la cosíamos para

evitar que al final no encajase. Ambas prendas están cosidas sin máquina de coser, sino de forma directa con aguja e hilo blanco. Una vez cosido el vestido, procedimos a pintar las diferentes frases con acrílico negro tanto por delante como por detrás. A la hora de presentar las oraciones de forma material sobre el vestido, existían diferentes posibilidades. Tras leer sobre los diferentes signos empleados en lógica a la hora de organizar y analizar las proposiciones, pensamos en emplear esos signos para representar las frases en las fotografías.

Se llegó a la conclusión de que ese sistema mostraría de una forma demasiado críptica, conceptual, el mensaje de la foto: la impotencia ante la mala expresión. De emplear el sistema de análisis formal lógico, nosotras mismas dificultaríamos la propia comprensión de la imagen; por ello, las frases están escritas literalmente y a mano sobre la tela.

Junto al vestuario, la importancia de la pose, emergiendo del suelo. Hasta lograr la toma exacta se realizaron diferentes pruebas desde diferentes perspectivas. La imagen seleccionada, lo fue por ser más sutil que el resto. En ella se ve bien el vestido, el gesto, y no se pierde el mensaje. El vestido, no es una pieza más dentro de este proyecto, sino que forma parte del proceso creativo hasta llegar a la fotografía final. Consideramos que la importancia reside en la fotografía no en el vestido.

La cámara fotográfica empleada, es la misma con la que se grabó *Incomunicados*: Canon EOS 550D. Al tratarse de una cámara réflex, permite ajustar manualmente los diferentes parámetros a la hora de tomar la fotografía. Al ser al mismo tiempo, la persona que fotografía y la fotografiada, era imprescindible el uso de trípode. El modo de proceder consistía en ajustar los parámetros, tomar una imagen de prueba y si estaba correctamente expuesta hacer *braketing*⁶⁶, y colocarse antes de que la foto sea tomada.

Dadas las características, se trató de un proceso lento por ser la misma persona la que posa y la que debe ajustar los parámetros de la cámara. A la hora de materializarlo, se decidió que el soporte sería en impresión directa sobre aluminio, en un tamaño mediano.

Esta decisión responde tanto a las tonalidades grisáceas de la imagen que provocan sobre el aluminio un efecto que las resalta y contrasta, tanto como al interés

⁶⁶ Técnica consistente en subexponer y sobreexponer una imagen. Tomamos 3 fotografías de una misma imagen con tres mediciones de luz diferentes: exposición correcta, subexposición y sobreexposición. Se realiza para "asegurar" una foto y así poder conseguir una luz ideal.

personal por conservarla en un formato estable y que no se deteriore con el paso del tiempo.

Aullido

Esta tercera pieza continúa con el ‘grito’, protagonista de *Autorretrato*, y parte de la selección de un texto personal que trataba de expresar un mensaje de una forma indirecta a su destinatario. Se procede a su fragmentación para configurar los dos rostros que se enfrentan en la pieza. En ambos, la imagen inicial es una fotografía que tomo como base para alcanzar el mayor realismo posible en el rostro y que se nos reconozca en él. A partir de las fotografías se ha marcado en ellas las zonas en cuatro tonos de gris diferentes según la sombra en Adobe PhotoShop CS3. De este modo, se crea profundidad en el rostro.

El primero de ellos está escrito a mano. Tratamos de destacar, al estar manuscrito, la importancia de lo personal, lo privado exteriorizado hacia los demás. El soporte sobre el que está realizado es un papel Basik de 100X70 cm de un gramaje de 300 g y las letras están escritas dependiendo del grosor buscado con bolígrafos o rotuladores.

El segundo se compone de papel adhesivo en el que aparece el texto impreso. En ambas tiene gran importancia a la hora de determinar la oscuridad y claridad de las sombras el grosor, espaciado y tamaño de las letras. La superficie sobre la que se han pegado es plexiglás. Este material, ejemplo de lo industrial, se he elegido como representación de lo externo, lo que no nos pertenece, algo ajeno y no manufacturado como el plástico, que remite a lo industrial, a lo aséptico y producto del mundo de las máquinas.

La tipografía empleada es OCR, una de las primeras que emplearon los ordenadores, para denotar en mayor grado la impersonalidad. El afuera, el no saber en que modo está llegando el mensaje, lo desconocido a lo que nos enfrentamos.

Ambos dibujos deben colocarse frente a frente, y en posición diagonal para que el grito del primero se dirija directamente hacia el segundo.

Interferente

Esta pieza surge tras descubrir e investigar sobre diferentes artistas y manifestaciones artísticas que tienen como base el error en los medios digitales. Uno de los artistas más famosos que habrán trabajado con el error, aunque de modo analógico, es Nam June

Paik. Como ya se ha apuntado en apartados anteriores, nuestra forma de modificar la imagen se aleja de la suya en el sentido en que lo realizamos de forma digital, en el ordenador, una vez tomada la imagen; mientras que él, realizaba la modificación en el mismo momento de la retransmisión de la señal televisiva.

En un primer momento, las imágenes tomadas para construir *Interferente*, componían un *stop motion* en el que por sí mismo se veía a una persona hablando de frente y de perfil.

La intención en esta pieza, era introducir en las imágenes errores, generar ruido y distorsionar la imagen que iba a recibir el espectador. Para ello, se empleó XVI 32.

Se trata de un software libre, gratuito y accesible para todos los usuarios de la red, que convierte los archivos de imagen y video digital en texto, y permite añadir y borrar caracteres que se muestran en la imagen como píxeles desordenados, fragmentación de la imagen o cambio de color de determinadas áreas. Cuando se trabaja con este programa, no es posible predecir el resultado, ya que al borrar caracteres no se visualiza cómo afecta a la imagen. El resultado, se visualiza una vez alterado. Al tratarse de un proceso en el cual el azar es imprescindible, en algunas ocasiones el archivo queda tan deteriorado que no es reconocido por los programas que habitualmente permiten previsualizar fotografías en el ordenador, como PhotoShop o Galería Fotográfica. Como consecuencia, continuamente hay que hacer copias de seguridad de los archivos generados para no perder la información, provocando que sea un proceso lento, no sólo ralentizado por esta razón, sino también, por que no siempre el resultado que obtenemos tras *glitchear* nos resulta visualmente válido. Se trata por tanto de un proceso de transformación descontrolada de la imagen para posteriormente valorar qué resultado consideramos aceptable y cuál, por el contrario, no.

Como Rosa Menkman expone en su *Vernacular of File Formats*, dependiendo del formato en el que está comprimido y guardado el archivo, reacciona de forma diferente a las modificaciones. Para *Interferente*, se han modificado archivos fotográficos en formato .jpeg⁶⁷ para el principio del video; mientras que para el final, en el que aparecen imágenes que se convierten en campos de color, estos archivos los hemos ido cambiando a diferentes formatos para alterarlos y distorsionarlos en mayor medida (.bmp, .gif, .tiff).

⁶⁷ En los archivos .jpeg, las alteraciones resultantes se muestran como líneas horizontales que cambian de color.

Una vez alterados, se procede a su montaje. Para elaborar un archivo de video a partir de las imágenes, se emplea el programa Virtual Dub. Para que éste reconozca las imágenes como archivos que pueden componerse ordenadamente como un vídeo, es necesario que todas las imágenes estén numeradas desde el principio hasta el final de manera creciente. Una vez conseguido, se importan al programa, se selecciona el número de fotogramas por segundo y se elige un formato para exportarlos y componer el video, en nuestro caso un .avi a 12 fps.

Este proceso, lo realizamos con los diferentes fragmentos que componen el video para posteriormente importarlo en Adobe Premiere CS3 y proceder al montaje.

Una vez realizado, procedemos a componer el sonido. En este caso, la base son ondas analógicas conseguidas con un Korg Monotribe. Se trata de un sintetizador de audio analógico que emite una onda y permite modificarla con diferentes controladores. Una vez obtenida una pista de audio con una duración considerable y variedad de cambios, procedemos a modificarla y cortarla mediante PowerSound Editor para ajustarla al video.

Junto a este sonido base que abarca toda la grabación, existe otra línea de audio que se puede escuchar únicamente en determinadas partes en la que se grabaron algunas frases del texto que compone *Aullido* al revés para posteriormente invertir su velocidad y que se escucharan correctamente pero dando sensación de hablar hacia adentro.

Respecto al resultado final, se muestra a una única persona, en un espacio con una ambientación y vestuario similar a *Incomunicados* pero que en este caso se enfrenta a sí misma. Se pone de manifiesto la importancia de la misma persona, del emisor, el mismo rostro que aparece en *Aullido* y que se oculta en *Autorretrato*.

5. Conclusiones: Descripción de la propuesta en términos de los resultados obtenidos y el proceso seguido.

La elaboración de este Trabajo Fin de Grado ha tenido como resultado una focalización de nuestros intereses artísticos. A la vez que nos ha servido para ser conscientes de que nos encontramos ante una línea de trabajo en torno a la cuál pretendemos continuar nuestra investigación creativa. De este modo, será la pérdida de información, la intromisión de elementos que desorientan e interrumpen la sucesión fluida de algo, para ubicarlo dentro de los medios digitales, la línea de trabajo que nos gustaría continuar. En el

intento de llevar estos temas visualmente a lo considerado como *glitch art*; empleándolo como *modus operandi* ante un tema determinado que lo aleje de lo meramente anecdótico para considerarlo como una vía mediante la que plasmar nuestras inquietudes artísticas.

Respecto a los resultados conseguidos en base a los objetivos planteados, consideramos que se ha logrado un acercamiento hacia los artistas y corrientes que se han interesado sobre una temática similar. Se ha procedido a la elaboración de diferentes piezas conforme avanzábamos en la investigación y el descubrimiento de diferentes puntos de interés: la influencia de los medios de comunicación, la interrupción o pérdida de información, o el poder del ‘grito’.

Se inicia con una introducción al tema de la incomunicación y al lenguaje de un modo general, tratando de conformar un discurso que abarque este tema de un modo deductivo y ello lo plasmamos en una primera pieza: Incomunicados.

Otro momento del proyecto, las conversaciones ‘cara a cara’ y a distancia. A la hora de abordar este punto, se han considerado como referentes más notorios, la obra de Tony Oursler y la pieza de Marina Abramovic y Ulay AAA-AAA. Posteriormente, las diferentes lecturas que se han realizado en torno a este tema nos conducen hacia Ludwig Wittgenstein y sus reflexiones sobre el lenguaje lógico, relacionándolas con la cuestión de no encontrar las palabras, o al menos no encontrar las más adecuadas. Desde él, se construye un autorretrato en el que Gilles Deleuze y el término *rostridad* adquieren una trascendencia ineludible.

Joseph Kosuth se interesó también en los estudios lingüísticos de este filósofo alemán y la importancia que la tautología adquiere en su discurso artístico. Desde nuestro punto de vista, consideramos principalmente interesante la interferencia provocada por la tautología. Esa pérdida de información que se aprecia tanto en *Aullido* como en *Interferente* nos guía hacia Nam June Paik y los diferentes artistas que en la actualidad trabajan en su misma dirección.

Tratando de hilar los discursos de los diferentes artistas y, a la vez, componiendo el nuestro propio, se trata de compendiar en este trabajo los resultados teóricos y materiales en torno a la (in-)comunicación humana y la alteridad. Este es el título que ha surgido como nexo y representante de lo aquí expuesto, relacionando las tres partes fundamentales con las que se inició este trabajo. La dificultad primera de nombrarlo ha residido en encontrar las palabras correctas que engloben todos los aspectos de una for-

ma sintética y directa. Se logró a través de las diferentes piezas, como ya hemos dicho; a su vez, son un compendio y conclusión a las diferentes áreas que componen el trabajo.

Los contenidos de estas áreas, no han estado prefijados desde el principio pese a partir de unos supuestos iniciales. Las diferentes lecturas y el descubrimiento de tendencias actuales, que antes de iniciar el trabajo nos eran desconocidas, han hecho que el proyecto se extendiese y se alejara de intereses de partida como: la influencia de los medios de comunicación, para aproximarse a otros en un inicio no planteados, como la relación entre imagen texto y el cuestionamiento de la veracidad y el poder de una imagen.

La exposición ‘el error entonces la voz’⁶⁸ que recogía y mostraba las piezas que emergieron con este trabajo, ha servido para reunir y aprehender en un mismo lugar la conclusión a la que nos ha llevado nuestros estudios de Bellas Artes en Teruel, visible en este Trabajo Fin de Grado que finalizamos; sirviendo, a su vez, como un nuevo – otro – punto de partida.

6. Fuentes Consultadas

AHRENS, Carsten, *Jaume Plensa*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2003.

AUSTIN, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones (How to Do Things with Words)*, Paidós, Barcelona, 1982.

DERRIDA, Jacques, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997.

DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Paidós, Barcelona, 1989.

DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Pre-textos, Valencia, 1985.

FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.

GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Madrid, 2006.

HANHARDT, John G., *The worlds of Nam June Paik*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2000.

HOFFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Alba Ed., Barcelona, 2001.

LIPPARD, Lucy, *La desmaterialización del objeto artístico*. Akal, Madrid, 2004.

⁶⁸ Del 11 al 15 de junio de 2012 en la Sala Polivalente del CMU Pablo Serrano de Teruel.

- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal, Madrid, 1997.
- MARRAUD, Huberto, *Bertrand Russell, un intelectual británico*, Ediciones de Intervención cultural, 2009.
- MARTÍN, Silvia, *Videoarte*, Taschen, Köln, 2006.
- OSBORNE, Peter, *Arte Conceptual*, Phaidon, Barcelona, 2006.
- RUSSELL, Bertrand, *La evolución de mi pensamiento filosófico*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- REGUERA, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la obra velada: idea y ocultadción en la práctica artística*, Infraleves, Murcia, 2008.
- STRATHERN, Paul, *Wittgenstein en 90 minutos*, Siglo XXI, Madrid, 1998, Pág: 23
- VV.AA., *Lógica para todos*, Paidós, Barcelona, 2005.
- VV.AA., *Registros imposibles: el mal de archivo*, Consejería de Cultura y Deportes Comunidad de Madrid, 2006.
- VV.AA., *Tony Oursler*, Polígrafa, Barcelona, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Lógico Philosophicos e Investigaciones Filosóficas*, Gredos, Madrid, 2009.
- ALONSO, Rodrigo, “Comisariado y Media Art”, en http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/comisariado.php (ví: 23 de febrero de 2012)
- BAUMGÄRTEL, Tilman, “Conversación con Nam June Paik” en <http://naturalezarota.wordpress.com/2008/05/26/conversacion-con-nam-june-paik/> (ví: 3 de mayo de 2012)
- DE GOLFERICHS, Anna, “Entrevista a Ignasi Aballí”, en <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2011/12/entrevista-con-ignasi-aballi.html> (ví: 18 de abril de 2012)
- DELEUZE, Gilles, “7. Año Cero- Rostridad”, en http://grupomartesweb.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=115: mil-mesetas-ano-cero-rostridad&catid=45:textos-general&Itemid=58 (ví: 6 de febrero de 2012)
- HESSE, Jens en <http://www.jenshesse.com/> (ví: 3 de junio de 2012)
- MATOS CAPOTE, Juan, en <http://www.circuitbendingbcn.com/> (ví: 3 de junio de 2012)
- LULL, James, “¿Por qué era de la Comunicación?”, en <http://www.jameslull.com/porque.html> , (ví: 3 de noviembre de 2011.)

KOSUTH, Joseph, “Art After Philosophy” en:
http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html (ví: 17 de marzo de 2012)

<http://www.xtec.cat/~lvallmaj/preso/fal-log2.htm> (ví: 14 de marzo de 2012)

<http://intercentres.edu.gva.es/iesleonardodavinci/Fisica/Ondas/Ondas11.htm> (ví: 18 de marzo de 2012)

“*Nam June Paik «Exposition of Music – Electronic Television»*” en
<http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/27/> (ví 11 de mayo de 2012)

<http://www.paikstudios.com/gallery/11.html> (ví 11 de mayo de 2012)

“*VS001 - VGA Expropriator Analogue Video Synthesizer*” en
<http://www.mediumrecords.com/vs0/vs001.html> (ví 12 de mayo de 2012)