

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

nº 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [2. Poéticas]

Determinación de la operatoria de uso
del fragmento/detalle en textos pictóricos
y fílmicos de la década del '80

Luisa Banini



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Se considera aquí la noción de fragmento en sentido amplio, incluyendo en ella algunas modalidades de la cita y remitiéndola a través de esta operación al concepto de intertextualidad. Se intentó determinar el comportamiento de las categorías *detalle/fragmento* en un corpus de textos pictóricos y cinematográficos. A partir de estas categorías, y de un corte sincrónico que focaliza la década del '80, se trabajó en la descripción del modo como operan, comparativamente, ambos tipos de textos, y en la de las relaciones particulares que establecen con el todo, procurando determinar también en qué medida su modo de operar genera efectos singulares de sentido. También se atendió a la manera en que se integran en una poética de época, la que ha sido denominada *neobarroca*.

Palabras clave

Operatoria - Fragmento/ detalle – cita – intertextualidad

Abstract en inglés

Determination of the operative one of use of the fragment / detail in pictorial and movie texts of the decade of '80

This work trying to determine the behavior of the categories detail/fragment in a corpus of texts pictorial and film. Through a court synchronous of the decade of '80 from the categories before selected, is trying to determine how they operate, comparatively, in both types of texts, what particular types down with the whole and

to what extent its mode of operation generates effects singular meaning. It was also caters to the manner in which are integrated into a poetic own at the time, which has been called *neobarroca*.

It is considered here the notion of a fragment in the broad sense, including in her some modalities of the quote and submitted through this operation the concept of intertextuality.

Palabras clave

Operative - Fragment / detail - quote – intertextuality

Texto integral

1. Marco teórico conceptual

- 1 El término *neobarroco* es tomado por Omar Calabrese (1987) como remisión a un *aire de tiempo* que invade muchos fenómenos culturales a partir de la década del '80. Éste consiste en la pérdida de la integridad, de la sistematización ordenada, a cambio de una fragmentación; el viraje hacia una inestabilidad y polidimensionalidad que conlleva a una mutabilidad de las formas dentro del sistema. Las semejanzas y diferencias de fenómenos culturales diversos pueden ser aprehendidas mediante una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. A través de su detección se puede obtener un criterio de *emergencia* de algunas con respecto a otras, estimulando una *excitación* producida en el interior de la cultura y provocando un modo de calificar una época. La emergencia podría estar determinada en parte, por el carácter *fragmentario* y *heterogéneo* de la identidad socialmente constituida, donde las subjetividades se hacen nómades
- 2 La noción de atemporalidad, la búsqueda de una nueva conciencia de identidades[1], la noción de exceso, la descentralización, la fragmentación y el detalle; la inestabilidad, la metamorfosis, lo informe, el desorden, el caos, el laberinto, la disipación, la complejidad, la imprecisión, lo indistinto, la distorsión y la perversión de formas, constituyen el entramado referencial sobre el que se asientan los caracteres de las obras artísticas de dicho período.
- 3 Nuestra elección analítica, acercarse a los textos a partir de las categorías *fragmento / detalle*, se instala en un abordaje de las obras que busca actuar desde una *descentramiento* del análisis, desde una focalización en el *parergon* mismo del texto (Derrida 2001), para reflexionar desde allí sobre las operatorias de producción de sentido y sus combinatorias.

2. Nociones estéticas del período

- 4 A principios de los años '80 se produjeron diversas tendencias artísticas cuyo común denominador fue la búsqueda de superación de los límites impuestos por la austeridad del minimalismo y el arte conceptual, para propiciar un retorno a la pintura, a la imagen y a su potencial narrativo. El apropiacionismo y el neoexpresionismo norteamericanos, contemporáneos al neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la figuración libre francesa fueron las líneas desarrolladas. Con una actitud reflexiva y apropiativa, el arte se abrió a los medios masivos a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de unas imágenes a partir de otras. Lo que interesaba eran los procesos de la significación[2]. También se tendió a valorizar la *alegoría* a partir de la utilización de imágenes conocidas para

resignificarlas vaciándolas de su significación, haciéndolas opacas, y produciendo la apariencia de algo incompleto, elaborado por fragmentos que deben ser descifrados.

- 5 Durante la segunda mitad de los '80 se produjo un regreso a la representación pero con el rasgo particular de que se retomaba la tradición a través del apropiacionismo. Recordemos que en un principio, para designar este momento, se utilizó el término "contemporáneo", pero como nos explica Arthur Danto: "...el arte contemporáneo anclaba su sentido en el "arte moderno producido por los contemporáneos". Así, resulta evidente la necesidad de crear el término "posmoderno" para el arte. Éste término demuestra por sí mismo la relativa debilidad del concepto contemporáneo como denominación de un mero período temporal. "En realidad, el término posmoderno, me parece que designaría un cierto *estilo* al que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer instancias del barroco o del rococó." (Danto 1999: 33)
- 6 La poética propia de la época denominada *neobarroca* se inscribe temporalmente en del momento antes comentado. En la teoría estética del cine de dicho período, podemos encontrar algunas de las características enunciadas y, por supuesto, esto variará de acuerdo al director y al propio lenguaje cinematográfico.
- 7 El arte posmoderno tiende a ser reflexivo, irónico, autorreferencial. La fragmentación deliberada de la imagen y del relato, la desestructuración de los lazos causales de la narrativa y la intertextualidad manifiesta a través de las citas, son las características más relevantes.
- 8 Refiriéndonos a la intertextualidad, según Jameson (1991), la expresión estética por excelencia de la posmodernidad es el *pastiche*, la orquestación irónica de estilos desaparecidos y la canibalización azarosa de todos los estilos del pasado.
- 9 En el cine, la estética posmoderna está presente en films de David Lynch como *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, o en *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino, que apuntan a la mixtura de géneros y estilos y a una intertextualidad deliberada en la que las costuras quedan al descubierto (Tassara 1996). Otro realizador es Peter Greenaway, autor fuertemente ligado a la estética pictórica, que en sus films de los '80 y '90 muestra una fuerte acentuación *neobarroca* con efectos de iluminación escenográficos devenidos del teatro o la fotografía, profusa utilización de la cita pictórica en sus diferentes modalidades, utilización del fragmento en sus diversas operatorias -en *ZOO* por ejemplo, la yuxtaposición de fragmentos visuales dentro de la cadena sintagmática de distintos planos temporales-; presencia del exceso, el recurso de la repetición o, como en *Próspero's Book*, la superposición de detalles simultáneos a través de la apertura de ventanas, que ofrecen una propuesta de lectura específica.

3. La categoría detalle/fragmento

- 10 En *La era neobarroca*, Omar Calabrese intenta demostrar que los rasgos estilísticos que se observan en la posmodernidad artística funcionan como una excitación y desestabilización del orden de un sistema. Tomando esta proposición, nos interesa analizar específicamente la categoría detalle / fragmento. Sabemos que estos términos remiten a la relación de la parte con respecto al todo, y podemos observar que ambos aspectos presentan la particularidad de interdefinición en su homologación de la polaridad *parte* con respecto al *todo*. Nuestro criterio de observación para la interpretación de la pareja será la idea de *integridad*, conectada con la relación *fracción/entero*, a partir del comportamiento del todo y de la parte como consecuencia de la operación de recorte.
- 11 El par detalle / fragmento funcionará como unidad interpretativa, como rasgo indicador de producción de sentido que permita reconocer una poética de época. El criterio de divisibilidad de corte o de fractura en una obra determinará dos tipos de prácticas significantes diferentes. (Calabrese 1987: 84-105)
- 12 En el término *detalle* el prefijo *de* implica una anterioridad e ilustra la operación de *de-finir* a partir del entero, por lo que el acto de detallar da cuenta de una enunciación manifiesta. El detalle remite siempre al entero al que pertenece y lo reconstruye. Su

función es reconstruir el sistema al que pertenece. En el discurso construido por detalles el entero y la parte están copresentes, por lo que prevé la aparición de marcas de enunciación. Tiene como objeto el mirar más.

- 13 El *fragmento* opera a través de la acción de romper, fracturar, y depende de la marca temporal de la fractura. El fragmento es sucesivo a la ruptura, no presupone un sujeto realizante, por lo tanto no es manifiesta su enunciación sino que presupone un objeto.
- 14 Aún perteneciendo a un entero, el fragmento no remite directamente a él, remite a algo en ausencia. La obra generada por fragmento, por su línea irregular de fractura, permite la re-construcción de ese todo por medio de una hipótesis respecto de su relación con el sistema de pertenencia. Los umbrales del discurso mediante fragmento son netamente cuantitativos y no cualitativos, como en el detalle. Tanto el fragmento como el detalle presentan formas de exceso que permiten percibir la transformación de su naturaleza. El fragmento puede independizarse y convertirse él mismo en un sistema, cuando se renuncia la pertenencia al todo. El detalle trabaja dentro de la excepcionalidad, presenta una voluntad manifiesta de imprimir a esa porción del todo un valor *excepcional*. En el fragmento, la parte es considerada como un accidente del que se parte para reconstruir el todo, el fragmento así enfocado reconduce a una hipotética *normalidad*.
- 15 Para poder determinar de qué manera trabajan el detalle y el fragmento, debemos investirlos de valorizaciones estéticas que den lugar a poéticas. Habíamos acordado que la categoría *fragmento* puede operar tanto en la instancias de producción como en la de recepción. Pero es necesario determinar de qué manera lo hace, específicamente si el fragmento es considerado como un accidente que puede aparecer en un texto que remite a un todo ausente, dado el estatuto de la cita y sus diferentes formas de aparición.
- 16 El universo de los fragmentos y detalles hace sentido a partir de dos ejes: uno dentro del plano netamente temático, que correspondería al eje del significado, y otro que correspondería al plano del significante, esto es desde lo procedimental, de su operatoria.

4. Operatoria del detalle / fragmento

- 17 Desde el análisis de las estructuras procedimentales, podemos afirmar que las categorías detalle / fragmento actúan siempre desde la operatoria de la *adición*, el agregado, ese plus de sentido que adosa algo a lo ya existente, o que se construye por la suma de diferentes partes en sus diversas variantes de exposición. Dentro de las operatorias de la adición encontramos múltiples variantes que se expresan de diferentes modos. Están la acumulación, la repetición, la prosecución, el desplazamiento, la yuxtaposición y la superposición, entre otras. Vamos a detenernos en la *yuxtaposición*. La unión sintagmática de dos elementos sintácticos inmediatos uno a otro, y la *superposición*, que tiene que ver con la acción de superponer, sobreponer, añadir una cosa, poner algo sobre algo. Nos ocuparemos de ellas más adelante.
- 18 La cita es un modo frecuente de construcción de textos, y se presenta como inserción de un texto o fragmento de texto dentro de otro, lo que muestra que ella nos ubica en el universo de la intertextualidad, de la copresencia de dos o más textos. Al igual que los fragmentos, las citas pueden encontrarse tanto en la instancia de producción como en la de reconocimiento. Si la cita es la inserción de una porción de un texto en otro es, por lo tanto, un efecto del propio texto. La cita entonces puede encontrarse tanto en el enunciado (texto) como en la enunciación y puede clasificarse en cita directa o indirecta, explícita o implícita, y su sentido dependerá de las relaciones y combinaciones respecto del cuerpo general del texto. Toda cita debe presentar un principio de isotopía a nivel semántico de los dos enunciados acordados.
- 19 La cita siempre cita el pasado, lo ya dicho, podemos decir entonces que es reescritura del pasado. Cuando esto es así, el artista opera por desplazamiento, intenta dotar al pasado de una significación a partir del presente. En el caso de los artistas plásticos de la década del '80 se observa la anulación de la historia, antes que su revalorización. En su obra la cita no permite revalorizar una época, pintor, o estilo

sino que se observa la expresa intención de obtener materiales varios para su expresión. Lo que marca la alteridad del texto es la ruptura de la isotopía de expresión, esto es lo que Calabrese denomina *distopías* del pasado (1987).

5. Ejemplificación en la obra pictórica y filmica

- 20 Cada fragmento posee un tiempo sintetizado, un instante que se selecciona en función del sentido que se quiere expresar. La función de la significación del conjunto reconstituido de la imagen obtenida por la yuxtaposición de fragmentos o superposición de detalles, perteneciente a diferentes instantes, opera por síntesis a modo de un *collage* manifiesto, que deja al descubierto y ex profeso las costuras del mismo. La obra del artista plástico norteamericano David Salle[3] presenta estos rasgos.
- 21 En algunos de sus cuadros de grandes dimensiones -por ejemplo *Sextant in dogtown* (1987) (Figura 1) o *Lambchops* (2003) (Figura 2) - observamos que cada uno de los fragmentos elegidos operan por yuxtaposición, provocando una atomización de la narrativa y enfatizando la descripción y el tiempo contenidos en cada una de las imágenes por separado. Imágenes yuxtapuestas que no se relacionan entre sí provocan una instancia de lectura que juega a través de continuidades, encuentros y rupturas. La obra fragmentada o construida mediante la utilización de fragmentos promueve específicamente un tipo de lectura que se caracteriza por propiciar la aleatoriedad, lo no lineal. La fragmentación lleva *in situ* la imposibilidad de una lectura perceptiva simultánea, impide la percepción en términos de *gestalt*. La obra queda así habitada por múltiples ideas concentradas y aisladas unas de otras que construyen sentido mediante su contraste o discontinuidad. En *Sextant in dogtown* encontramos una cita pictórica del estilo del artista español Gutiérrez Solanas que, en lugar de reproducir exactamente una porción de un cuadro, a modo de un entrecomillado verbal, de un recorte exacto de una porción del cuadro, refiere a algunos motivos visuales (arlequines) con la manera de tratar los materiales y el tratamiento formal de dicho artista.



Figura 1



Figura 2

- 22 Advertimos también la inclusión de fragmentos / citas de los lenguajes y medios de comunicación masiva -publicitario, fotográfico, cinematográfico- que producen un sentido de desplazamiento, de rotación provocado por la yuxtaposición de cada uno

de los planos de encuadre.

- 23 De igual manera funciona la serie de planos dentro del discurso narrativo cinematográfico en *ZOO*, de Peter Greenaway (1985). El film se construye por la acumulación de fragmentos visuales que se suceden yuxtaponiéndose unos a otros en la cadena sintagmática, con escasa lógica causal. Esto provoca un efecto de oscuridad debido a la destrucción de las conexiones sintácticas o semánticas, provocando un sentido de efecto parapsicológico. "El film de Greenaway *ZOO* funciona efectivamente por imposibilidad inmediata de vincular frases e imágenes en un hilo lógico lineal" (Calabrese 1987:178).
- 24 El relato visual así fragmentado queda supeditado al juego de relaciones que establece el enunciatario dentro de la cadena narrativa, mediante relaciones anafóricas y catafóricas que permitan completar el sentido. Cabe aclarar que si bien nos encontramos frente a un film en el que las acciones narrativas están articuladas diegéticamente o justificadas por escenas anteriores, no es claramente aprehensible, si no a instancias de esa reconstrucción.
- 25 Las citas[4] insertas en el texto cinematográfico son abundantes, y las que operan a modo de fragmentos se inscriben dentro del estatuto de la cita pictórica participando en su conjunto dentro del mismo paquete productor de sentido. Podemos encontrar un grupo importante de citas pictóricas específicas de un período histórico determinado, el siglo XVII, la pintura holandesa intimista y especialmente Jan Vermeer, que se inscribe en de un relato ambientado en la década de los '80 del siglo XX. La explícita admiración que sobre el pintor holandés Jan Vermeer presenta el personaje del doctor Van Meergeren[5] en *ZOO* construye una marcación verbal y visual. Ella se encuentra reforzada enfáticamente por la reproducción de escenas que presentan la composición de cuadros del artista (*Alegoría de la pintura* (Figura 3), *Muchacha con sombrero rojo* (Figura 4)). Pero aún cuando la enunciación de la cita es explícita y lo que se pretende es mostrarla, hacerla evidente, no podemos asegurar que se trate de una cita pictórica directa[6].



Figura 3



Figura 4

- 26 En la escena en la que se reproduce *Alegoría de la pintura* (1666-1667) (Figura 3a) no se reconstruye exactamente el cuadro de dicho artista, sino que hay una semejanza en la composición de los elementos que aparecen en el cuadro. Las mismas analogías se encuentran en el traje del pintor y la lámpara de *Alegoría de la pintura*, y el sombrero de *Muchacha con sombrero rojo*.



Figura 3a

- 27 Otro caso interesante es la mixtura de citas, la inclusión de elementos devenidos de un cuadro inserto en la reconstrucción de otro, como *Muchacha con sombrero rojo* que aparece en la reconstrucción del cuadro *Alegoría de la pintura*. Se trata de un elemento que ha sufrido una operación de desplazamiento, acentuando la intensificación de la cita y provocando una redundancia enunciativa.
- 28 Algo parecido sucede en la ambientación de la escena que remite indirectamente al cuadro *Joven de azul leyendo una carta* (Figura 5), donde el doctor sostiene en sus manos el propio cuadro al que hace referencia toda la escena (Figura 5a), encontrándonos así ante un doble juego de enunciación. La abundancia de la cita se

conecta con otro carácter propio de la posmodernidad que es el exceso, en este caso, un *exceso en la operatoria* del citar [7].

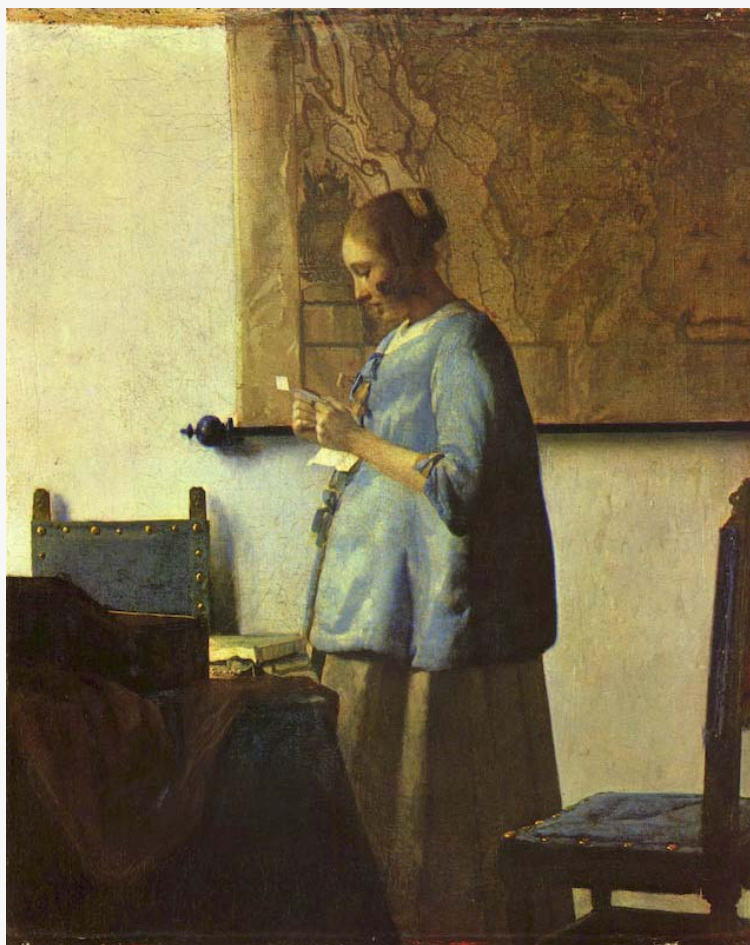


Figura 5



Figura 5a

29 Esta noción de *exceso* también se encuentra manifiesta en los motivos repetitivos a través de la figura retórica de intensificación de diversos elementos dentro del film. La insistencia en la repetición del elemento visual del rayado vertical del negro y blanco identificatorio de las cebras, pero que aparece también en elementos varios como el traje del pintor, la cerca perimetral de la villa de descanso etc. La repetición en cuanto a la construcción del plano en base a la simetría que está presente en todo el film, la acentuación del *leit motiv* musical de Michel Nyman repetitivo y constante - figura retórica que opera dentro de la metataxis- genera una operatoria de *exceso* manifiesta.

30 Hacemos alusión a la repetición como mecanismo estructural de generación de textos. Específicamente a la que se refiere a la relación que se establece en la repetición de un idéntico. Recordemos que la repetición es principio organizativo de una poética, a

condición de reconocer cuál es su orden. Estableciéndose un orden dinámico que trabaja sobre la coordenada temporal conocida como ritmo, y sobre la coordinada estática espacial denominada esquema. No interesa tanto lo que se repite como el modo de fragmentar los componentes de un texto o de utilizar fragmentos varios.

- 31 La particularidad de las citas pictóricas audiovisuales que contiene este film, es que no son un recorte o fragmento de una parte del cuadro citado, sino que son la reproducción total del mismo, la completa reproducción de la representación analógica de la imagen pictórica. Así, el texto pictórico citado en su totalidad opera como un fragmento yuxtapuesto dentro de la cadena sintagmática del film, aunque esté perfectamente diegetizado.
- 32 El segundo tipo de operatoria en la exposición de fragmentos utilizada por ambos artistas es la *superposición*. Al igual que la yuxtaposición, funciona por adjunción, adosa sentido extra y genera una instancia de lectura particular.
- 33 Los fragmentos expuestos por superposición se insertan en el texto arriba de otra imagen, se colocan unos encima de otros seccionando, interviniendo e interrumpiendo el acceso a la percepción global de la imagen que opera de soporte, y resignificándola. El fragmento o detalle superpuesto puede irrumpir en el texto de *dos maneras distintas*.
- 34 En la obra de David Salle (Figura 6) podemos observar claramente esta operatoria y advertir que la modalidad genera una nueva instancia de lectura de las imágenes. Así como la yuxtaposición opera por sucesividad, la superposición opera por simultaneidad. La lectura de imágenes no se realiza a saltos sucesivos sino por la captación simultánea de un todo seccionado y detallado. En la obra *After Michelangelo, The Flood* (Figura 7) se encuentra una cita pictórica del siglo XVI (Adán y Eva en la expulsión del paraíso) que opera en parte como soporte contenedor de imágenes yuxtapuestas fragmentadas y superpuestas al modo de *ventanas*, específicamente recortes superpuestos provenientes de distintos lenguajes, géneros y estilos que interrumpen en su significado a la imagen que los contiene.



Figura 6



Figura 7

- 35 En el film de Greenaway, *Próspero's Book* (1991), la apertura de *windows* (ventanas) superpuestas en determinadas escenas para desarrollar una imagen paralela a la de la escena que la soporta o para explicitar enfáticamente (mediante un recorte específico) la significación de lo que acontece en una escena, se expone desde la operatoria de la superposición. Este tipo de recorte de ventanas opera como un recorte *detallado* en cuanto a su operatividad, no en cuanto a su temática. No es una obra fragmentada desde la instancia de la narración fílmica, o que se construye mediante fragmentos diversos, sino que es un texto que se vale de la utilización de *detalles* en su manera de exponer y adosar un plus de sentido al film. Este agregado explícito del detalle *ventana* que comenta simultáneamente momentos diversos pertenecientes al mismo relato o que enfatiza un hecho, remarca el sentido mediante una operatoria de repetición y conlleva a una redundancia en la instancia enunciativa del decir, constituyéndose aquí nuevamente un *exceso* enunciativo.
- 36 La *ventana* promueve una lectura simultánea por la que el enunciatario intenta relacionar lo que acontece entre ambas imágenes, y en la que la instancia de producción de sentido estaría anclada en la combinatoria de ambas. En este caso no existen saltos temporales anafóricos y catafóricos, como en el de las imágenes yuxtapuestas de *ZOO*, sino que el detalle superpuesto construye un enunciatario que reconstruye simultáneamente el relato a través de la narrativa lógica causal del film.
- 37 En el caso de la pintura, el detalle ventana rompe o quiebra el sentido mediante la operatoria de adición, por descontextualizar las imágenes propiciando una relación de complementación entre ellas, en cuanto a los motivos temáticos y al lenguaje artístico al que remiten. Así, lo fotográfico y lo digital se articulan creando un nuevo sentido.
- 38 En el caso del film, el *detalle* ventana adiciona sentido no por ruptura temática y por referencia a otro lenguaje, sino por repetición intrínseca, podría decirse autorreferencial, por anclaje del sentido a modo de refuerzo, cerrando sobre sí misma una redundancia que no parece pertenecer a la diégesis y que opera en sentido figural.
- 39 La diferencia que se establece con respecto a las relaciones del cine con la pintura en los dos films de Greenaway se hace evidente, ya que el uso de la cita pictórica explícita a un pintor y período histórico determinados ha sido ya expuesto en la película *ZOO*, pero en *Próspero's Book* estaríamos -además de la utilización de citas pictóricas a Rembrandt como *La lección de anatomía* (Figura 8) y *La ronda nocturna* (Figura 9)- frente a otro tipo de relación pintura-cine. Ésta pasaría por la integración de elementos indiciales retóricos -iluminación, vestuario, gestualidad, modos y maneras socioculturales de un período determinado- en el texto fílmico. Ello marcaría una operatoriedad de la cita en base a la función que ella cumple en el texto audiovisual.



Figura 8



Figura 9

- 40 La construcción de la escena enunciativa en los textos pictóricos de David Salle propone la construcción de un enunciatario que encuentra una opacidad en el acceso al texto. Aún cuando pueda integrar algunos elementos en un todo, necesita saberes previos -de historia del arte, de pintura, de autores, de medios -para intentar anclar en un sentido.
- 41 El film *ZOO* construye dos enunciatarios: el que comprende y capta la cita pictórica a Veermer, que se encuentra diegetizada y justificada desde el propio relato, y aquél que no lo registra, pero que capta una especie de extrañeza visual dentro del relato operando como una suerte de intruso fuera de época.
- 42 El film *Próspero's Book* construye un enunciatario que sabe que el propio texto cinematográfico es una transposición basada en *La tempestad* de Shakespeare, y que, a pesar de no conocer la historia, sabe en qué época se inscribe. Las citas pictóricas a Rembrandt que se encuentran en el film pueden o no ser captadas por el enunciatario sin afectar o producir extrañeza ya que están perfectamente diegetizadas y justificadas narrativamente mediante una isotopía.

6. Conclusión

- 43 Sabemos bien que cada uno de los textos aquí comparados posee un dispositivo específico que condiciona de antemano la representación de las imágenes que contienen, y a su vez determina las características discursivas de cada uno.
- 44 La instancia discursiva manifiesta, en el texto pictórico y en el cinematográfico, condicionada por la operatoria fragmento / detalle, instaura una enunciación generada por el efecto de sentido global del texto, cuyo enunciador macro se plantea con una identidad analítica unitaria, según la propuesta de Oscar Steimberg (1993), construyendo al mismo tiempo un enunciatario como correlato textual.
- 45 En todo texto la utilización de fragmentos de cualquier índole dificulta el anclaje del sentido en forma explícita, el fragmento lo retrasa, lo posterga pero no lo imposibilita, quedando supeditado el cierre de sentido a la combinatoria de elementos propios de cada texto. El detalle parece operar justamente en forma opuesta, cierra el sentido y lo refuerza mediante la insistencia y la repetición.
- 46 En el tipo de obras que utilizan fragmento/detalle, al parecer no existe un solo

componente que sea el responsable de la producción de sentido sino que el mismo estaría supeditado a la *relación* y *combinación* de tres instancias que accionan simultáneamente en el texto:

- a. La *operatoria* de aparición de los fragmentos/detalles, en nuestro caso la yuxtaposición y la superposición.
- b. La *instancia de lectura* que promueve dicha categoría, pudiendo ser sucesiva o simultánea respectivamente.
- c. La *reconstrucción metadiscursiva temática*, a partir de la relación establecida entre los motivos/ imágenes contenidos en cada fragmento/detalle y la que ellos establecen con el todo.

47 La constitución de un nuevo estilo (o estética), aparecido en la década del '80 y continuado hasta la actualidad en algunos casos, habrá que considerarla bajo la forma de las variables que se puedan generar dentro del propio sistema. La utilización del fragmento / detalle, el exceso en todos los niveles, el principio de repetición, la profusión en la utilización de las citas, la mixtura de géneros, estilos y dispositivos podrían ser considerados entonces, como el principio organizativo de una poética.



Notas al pie

[1] Reed, Christopher plantea que "Las cuestiones de identidad son cruciales para la postmodernidad, aún más en la medida en que algunos teóricos proponen una nueva conciencia de ciertas identidades como la característica definitoria de la era postmoderna. En un influyente ensayo, Andreas Huyssen cartografía cuatro identidades (a las que llama "fenómenos") que "son y permanecerán constitutivas de la cultura postmoderna por algún tiempo venidero": las identidades nacionales, especialmente aquellas conformadas en respuesta al imperialismo; las identidades sexuales; una identidad ambientalista; y las identidades étnicas, especialmente no occidentales. El análisis de Huyssen va más allá del arte para caracterizar a la cultura postmoderna en general, aunque es fácil ver sus observaciones ejemplificadas en el arte ambientalista y el arte feminista, o en la expresión de las identidades sexuales, étnicas y raciales en obras de arte individuales o exhibiciones temáticas. Semejante énfasis en identidades específicas desafía las creencias formalistas en un arte trascendental o universal (que sólo parece haber sido creado abrumadoramente por y para un grupo demográfico específico: los hombres blancos, occidentales y aparentemente heterosexuales de la clase media alta)". (Reed, 1993: 3)

[2] En lugar de pretender una originalidad dominante, la postmodernidad se concentra sobre la manera en que imágenes y símbolos ("significantes") cambian o pierden su significado cuando puestos en contextos diferentes ("expropiados") revelan ("destruyen") los procesos por los cuales se construye el significado. Y dado que ningún conjunto de significantes, desde el arte hasta la publicidad, es original, todos están implícitos en las ideologías (ellos mismos patrones de lenguaje o representación, por lo tanto, "discursos") de las culturas que los producen y/o interpretan.

[3] Davide Salle combina imágenes provenientes de varias fuentes, yuxtaponiendo y superponiendo dibujos animados, fotografías de noticias, borradores técnicos, pinturas famosas, instantáneas de cine y pornografía. Caracterizado como "el baudrillardiano máximo, revelado en el juego no narrativo de significantes independientes" (Heartney, Eleanor. "David Salle: Impersonal Effects". Art in America, June 1988, p.121)

[4] "La cita sucede en el nivel de la enunciación, es una relación constante de 2 textos mediante una isotopía. También es necesaria la relación entre texto y lector implícito en el texto, construyendo un efecto de verdad. La cita neobarroca se caracterizará por encontrarse ex profeso suspendida, torcida o perversa. Asistimos en esta época, a una inversión entre la categoría (estabilización / desestabilización). En la era de los simulacros, todo el pasado es fruto de la ficción. Los artistas modernos hacen del pasado una distopía, es decir un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia antes que a su revalorización. Se eliminan los indicadores temporales de las conjunciones (causa-efecto, re-construcción, nostalgia). Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología a favor de la unidad de las partes del saber". (Calabrese 1987: 195-196)

[5] Han van Meegeren van Meegeren (1898-1947) fue un pintor holandés que cultivaba el estilo de pintura de los clásicos holandeses. Originalmente para probar que los críticos estaban equivocados acerca de sus habilidades como pintor, decidió pintar un Vermeer falso. Más tarde, falsificó más Vermeers y obras de otros pintores, simplemente como medio de vida. Van Meegeren engañó a todo el mundillo del arte en Holanda, de forma que incluso una de sus obras formó parte de la colección que Herman Goering creó mediante el expolio en los países ocupados de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. La falsificación era tan buena, que las autoridades holandesas le acusaron de traición por haber vendido bienes artísticos holandeses a los nazis. Para demostrar que él mismo era el autor del cuadro en cuestión, Van Meegeren compuso un nuevo cuadro atribuible a Vermeer ante el atento examen de la policía holandesa. Sus habilidades para la falsificación sacudieron al mundo del arte e hicieron más difícil poder asegurar la autenticidad de obras atribuidas a Vermeer (las autoridades holandesas cambiaron los cargos de traición a falsificación, por los que Van Meegeren fue condenado a dos años de prisión).

[6] Nelson Goodman, en su importante trabajo sobre las citas, asegura que la especificación de ambas (directa e indirecta) a nivel visual no está fácilmente demarcada como en el lenguaje verbal.

[7] La noción de exceso es tomada aquí específicamente al que se refiere a un modo representado, en un exceso en la representación, es decir una especie de demasiado en el ámbito de la forma. El exceso de representación se explica como co-necesario respecto del exceso representado. En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa. (Calabrese 1987: 78-79)

Bibliografía

Bordwell, D. (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Calabrese, O. (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Danto, A. (1999) *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós

Del Coto, M. R. (1998) "Discursos audiovisuales y el estatuto de la cita", en *Imagens técnicas*. San Pablo: Consejo Editorial del Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/ SP - USP - CNRS).

Derrida, J. (2001) *La Verdad en Pintura*. Barcelona: Paidós.

Goodman, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

Guasch, A. M. (2002) *El Arte Último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza.

Jameson, F. (1991) *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Reed, C. (1974) "Postmodernism and the Art of Identity", en Stangos, N. (ed.) *Concepts of Modern Art*. New York: Thames and Hudson, 1994

Segre, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Stam, R. (2000) *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.

Steimberg, O. (1993) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

Tassara, M. (1996) "Posmodernidad y... ¿después?", en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atue

Autor/es

Luisa Haydée Banini es Profesora de Artes visuales, egresada de la Facultad de Artes de la UNCU (Universidad Nacional de Cuyo). Actualmente se desempeña como docente en el área de media y primaria en establecimientos del GCBA. Cursó el Posgrado en Producción de textos críticos y difusión mediática de las Artes del Área transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Integra el equipo de investigación en poética fílmica dirigido por Mabel Tassara en el IUNA.

arteluisa62@hotmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324

Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar