

RAYO RES: UNA EXPLORACIÓN MATERIAL DE LA PERFORMATIVIDAD GRÁFICA

Enrique Martínez Leal

University of California Santa Cruz

Resumen

El siguiente trabajo aborda consideraciones relativas a la intermedialidad de los medios de impresión y digitales de la obra gráfica-objetual *RAYO res*, correspondientes a los discursos contemporáneos acerca de la materialidad. La propuesta teórica-práctica revalora consideraciones agenciales (generativas) de la materia y su vínculo con los conceptos de contingencia, emergencia y performatividad.

Palabras claves: Intermedialidad, autorreferencialidad, materialidad performativa.

RAY RES: A MATERIAL EXPLORATION OF GRAPHIC PERFORMATIVITY

Enrique Martínez Leal

University of California Santa Cruz

Abstract

The following work addresses considerations relative to digital and print media intermediality of the graphic object *RAY res*, corresponding to contemporary discourse regarding materiality. The practice-based research proposal re-examines agential (generative) aspects of material and its tie to the concepts of contingency, emergence and performativity.

Keywords: intermediality, autoreferentiality, material performativity

Introducción

Los medios de impresión vienen contribuyendo de modo significativo a las prácticas artísticas en la medida en que sus principios reproductivos, avances formales y fines heurísticos abordan territorios ignotos. Esas innovaciones emergen de la experimentación artística que impulsa a reexaminar sus prácticas, introduciendo conceptos interdisciplinarios –particularmente en las materias impresas– que desestabilizan los cánones instaurados que le han excluido de los discursos contemporáneos del arte.

Las condiciones actuales de producción artística han transformado nuestro modo de entender qué conocimientos es capaz de generar el arte y cómo puede llegar a hacerlo. En este sentido, los medios de impresión han visto el repertorio de sus procesos transformados por el advenimiento de los medios digitales. Dichas transformaciones mediales representan diversos postulados estéticos del arte contemporáneo y –como sugiere el teórico de los medios Jens Schröter– surgen de la capacidad que tienen los medios, tanto analógicos como digitales, de intervenir en distintos modos de producción; de establecer correspondencias y reformular información procedente de distintos medios y materiales. A su vez, Schröter apunta que cualquier especificidad de medio puede ser construida para defender intereses gremiales, historicistas y de géneros artísticos.

Problema

Tradicionalmente los medios de impresión estaban circunscritos a un marco de referencia del buen hacer artesanal, donde sus practicantes dedicaban sus esfuerzos a producir compendios cuantitativos de técnicas imitativas (destinados a reproducir registros gráficos procedentes de otros medios; escritura, dibujo, pintura y fotografía), dejando así de lado los conceptos heurísticos que podrían socavar el confinado marco referencial e introducir exploraciones cualitativas del medio. El inmovilismo conceptual que padeció durante mucho tiempo fue sostenido por las señas de identidad basadas en el virtuosismo técnico y la reproducción de imágenes «originales», instaurando así una serie de códigos propios restrictivos y paradójicos.

El testimonio autocrítico de Luis Camnitzer, uno de los artistas contemporáneos que más ha renovado la práctica del grabado, resume las limitaciones autoimpuestas y remite a las observaciones del filósofo alemán:

«Estaba usando una disciplina técnica para definirme y, conceptualmente, fue una equivocación. De alguna manera, había olvidado que tenía que buscarme a mí mismo, y usar al grabado como una herramienta en esa búsqueda».

queda. En cambio, estaba limitando mi autodefinición a y dentro del grabado. Hago grabados, luego existo». (Camnitzer, 1997, p. 18)

Para Camnitzer, el acto creativo consiste en «revelar configuraciones» y «que el arte es una forma de reordenamiento de la información, una búsqueda y creación de órdenes alternativos», siendo determinantes las configuraciones que el arte manifiesta a partir de la reordenación de evidencias emergentes y no en los datos mismos (Camnitzer, 2015, p. 10). Las apreciaciones de índole investigativas, recombinatorias y permutantes que hace de los procesos creativos están en consonancia con las teorías contemporáneas de intermedialidad y las que el presente estudio pretende abordar.

«Entendemos por intermedialidad aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios». (Herlinghaus, 2002, p. 39, citado por Cubillo Paniagua, 2013, p. 172)

Los atributos relacionales de los medios son expuestos por el teórico alemán Friedrich Kittler cuando anuncia que «los nuevos medios de comunicación no hacen obsoletos los viejos medios, sino que les asignan otros lugares en el sistema» (Kittler, 1996). Esta reubicación de tecnologías aprovechadas señala sigilosamente cómo el carácter específico de cada medio se define por diferenciarse de otros. Se establece así una especie de otredad de lo específico que se libera de determinismos técnicos unilaterales, así como del relativismo de las singularidades jerárquicas. Según indica Schröter (2012), esta *intermedialidad ontológica* no sustenta que lo particular sea simplemente la diferenciación respecto de otro, sino que lo otro está inscrito en la mismidad de lo específico.

«¿Será que las unidades claramente definidas que llamamos medios y que se caracterizan por ciertos tipos de materialidades específicas del medio preceden una relación intermedial, o existe una especie de intermedialidad primigenia que al contrario funciona como un requisito previo para la posibilidad de tales unidades?». (ibid, p. 28)

Definitivamente, un medio y su conceptualización no son entidades fijas idealizadas, sino prácticas culturales tecnológicas que emergen de un continuo proceso de reflexión, devenir y transformación. El propio término, en su origen etimológico moderno, describe varias acepciones relacionadas con actos intermediarios, canalizadores de múltiples modalidades de información. En todas las acepciones viene a significar más que la forma de un contenido específico, lo que contribuye a la conceptualización de una apertura relacionante y alteradora –y fundamental para nuestra comprensión de

nosotros mismos como seres “esencialmente” prostéticos» (Mitchell y Hansen, 2010, xii).

A la luz de estas determinaciones, consideramos significantes los estudios recientes de distintos teóricos que critican el calificativo *immaterial* de los medios digitales. Comenzando con el investigador de cultura digital Matthew Kirschenbaum, que desde mediados de los años 90 viene reivindicando los sustratos físicos de las tecnologías informáticas mediante el examen riguroso de la textualidad y la materialidad de los registros electrónicos, la «coseidad» que convierte una serie de elementos electrónicos –hardware, código, programas, microchips, etc.– en un dispositivo digital que se puede experimentar. Kirschenbaum quiere demostrarnos que los nuevos medios de comunicación son más de lo que estamos percibiendo y que nunca llegaremos a tener una verdadera comprensión de los objetos digitales hasta no superar nuestra tendencia hacia un «esencialismo de pantalla» (*screen essentialism*), una revelación que nos permitirá examinar qué sucede al otro lado de la misma; «el esencialismo de pantalla se convierte en una consecuencia lógica de una ideología medial que huye del acto inscriptivo».

Kirschenbaum fundamenta su investigación introduciendo los atributos *formales* y *forenses* a los medios digitales. Describe la materialidad formal como «simbólica, en lugar de inscriptiva»; y que implica el uso de software para establecer la materialidad simulada que vemos en la pantalla. En cambio, la materialidad forense es inscriptiva, ejemplifica el rastro, la diferencia basada en la unicidad. Ambas acepciones le servirán para contrarrestar lo que califica de «ideología medial», una mirada restringida que trata los medios digitales como fungibles y efímeros (Kirschenbaum, 2008, p. 40).

Basándose en un binarismo acrítico, los nuevos estudios de medios digitales de finales del siglo pasado enseguida separaron las tecnologías *arcaicas* de inscripción –el manuscrito y la imprenta– de las últimas tecnologías digitales, cuya información fluida circulaba por espacios virtuales cibernéticos. Lo hicieron entonces sin considerar los atributos físicos de, por ejemplo, los sustratos de silicón que componen los circuitos integrados, las propiedades conductoras de la fibra óptica, los soportes de almacenamiento y el cableado que puede requerir una instalación inalámbrica. Tampoco podemos obviar el suministro eléctrico distribuido por transformadores desde las subestaciones. En este contexto, para el crítico de arte y filósofo Boris Groys, queda en entredicho el supuesto espacio fluido cibernético que caracteriza la ubicuidad de imágenes y textos informáticos. A cada dato visual o textual le corresponde una dirección IP única, identificable y estática que, además, queda registrada en el momento de su aparición. En consecuencia, no pueden surgir

copias de una imagen digital, solo podrá ser única y nuevamente escenificada en cada visualización (Groys, 2015, p. 80). De ahí que «La repetición existe, entonces, en aras de la variación». (Tarde, 1907, p. 7).

El historiador de arte W. J. T. Mitchell también discrepa de las creencias predominantes que otorgan un estatus ontológico distintivo a la fotografía digital en comparación con la fotografía química-analógica. La idea de que la condición digital de una imagen establece obligatoriamente una relación con el significado de la imagen, su recepción sensorial y psíquica por parte del espectador lo considera una lectura completamente errónea. Lo atribuye a las creencias instauradas por un fundamentalismo técnico que considera que la ontología de un medio la definen exclusivamente sus atributos materiales y técnico-semióticos. Mitchell termina razonando que la autenticidad, legitimidad, valor estético y sentimental de una fotografía no corre el riesgo de ser determinado por su origen digital o analógico (Mitchell, 2006, p. 16).

Las investigaciones del historiador de cine y estudios de medio, Tom Gunning, se une a las de Mitchell a la hora de cuestionar la relación oposicional, defendida por muchos teóricos, entre la imagen digital y analógica al considerar que la fotografía digital está desprovista de cualquier índice. El investigador destaca que el sensor de imagen de una cámara digital registra mediante códigos alfanuméricos, la misma información lumínica que graba la emulsión fotográfica analógica. Y que en ambos casos, la inscripción indexical es determinada por la recepción de los datos fotónicos y no por las imágenes que producen. A su vez, rebate las nociones de que la fotografía analógica es un proceso transparente que transfiere fidedignamente la realidad sin tener en cuenta las influyentes mediaciones de la óptica de las lentes, sensibilidad de papel, tiempos de exposición, procesos de revelado y copia (Gunning, 2008, pp. 24-25).

Las indagaciones de Mitchell y Gunning representan la revaloración de la indexicalidad que está habiendo desde los ámbitos de los estudios críticos y el interés en acotar la especificidad de los procesos fotoquímicos, cuya práctica está siendo considerablemente desplazada y redefinida por la aparición de los medios digitales. Consecuentemente, una de las reconsideraciones que está abriendo nuevas líneas de investigación es el estatus *deíctico* del índice como modificador (*shifter*), que anuncia y privilegia su función designativa de un acontecimiento, en lugar de la causal efectiva. Gracias a esta apreciación, la indexicalidad de la fotografía no solo radica en el repentino registro lumínico sobre una emulsión fotosensible, sino sobre todo y antes que nada, porque fueron tomadas. El mismo acto de la fotografía –como un gesto performático que aprehende y designa un acontecimiento en el mundo– constituye una

forma de indexicalidad de por sí, capaz de suscitar realidades inéditas en una imagen. Las consideraciones de la teórica en estudios culturales y medios, Mary Anne Doane (2007) lo corroboran:

«Como rastro fotográfico o impresión, parece que el índice abriga una plenitud, un exceso del detalle, siempre complementario al significado o intención. Sin embargo, el índice como “deixis” implica un vacío, un vacío que solo puede ser llenado en situaciones específicas, contingentes, y de continua mutación. Es esta dialéctica del vacío y lo colmado que da al índice un misterio y extrañeza no asociados a los reinos del icono o símbolo». (p. 2)

El carácter heterogéneo del índice fotográfico será señalado por Rosalind Krauss como la «presencia muda de un suceso descodificado», y que a pesar de mantener su veracidad documental, se desprenderá de los mecanismos jerarquizantes propios del lenguaje y estructuras culturales para asentarse en una irrefutable presencia «del orden del mundo natural» (Krauss, 1997, pp. 226-227). A partir de esta observación, señala el infranqueable vacío semántico del vestigio indexical, cuya única finalidad es de una «ahicidad» (*thereness*) probatoria. Se puede constatar que los índices gráficos no necesitan un locutor, profesan su presencia desde una silenciosa ausencia, que de pronto, arrebatada las convenciones estilísticas y autoriales del arte. Los *ready-made* de Duchamp sirven de precedentes a las estrategias para neutralizar significados idiosincrásicos y como fundamento del recurso fotográfico en el arte conceptual debido a que tratan de «la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección» (p. 219). Por consiguiente, el *ready-made*, y por extensión la fotografía, se relacionan con la «dimensión performativa de la significación», como dedo señalizador del índice y modificadores del signo lingüístico (Doane, 2007, p. 3). Con estas apreciaciones, Krauss logra asimilar el carácter *deictico* y configurador del índice como proclamaciones presenciales que «instauran un significado carente de sentido» (Krauss, 1997, p. 219).

La noción de performatividad conecta el acto de reflexionar sobre los medios con la práctica de los medios. Porque rompe con los modelos «unidireccionales» de la reflexión y el pensamiento, tal reflexión no se sitúa en una esfera pura e ideal, de un significado sin mediación. Para observar la medialidad como la emergencia de los medios es necesario transgredir los conceptos establecidos y las dicotomías, como sujeto-objeto, intelectual-sensual, material y simbólico: «El cambio hacia alternativas performativas al representacionalismo, desplaza el planteamiento de las preguntas de correspondencia entre descripciones y realidad (por ejemplo, ¿reflejan la

naturaleza o la cultura?) a cuestiones de prácticas/realizaciones/acciones». (Barad, 2012, p. 802).

Metodología

Consideramos que la insularidad técnica que aún puede llegar a haber en los medios de impresión en comparación con otras prácticas artísticas se aproxima a las advertencias de Heidegger de las limitaciones que supone considerar la técnica exclusivamente como un medio instrumental para un fin predeterminado. El filósofo alemán cuestiona las teorías acerca de la relación operador-instrumento, donde la materia de la obra artística es subyugada por la técnica y sus esfuerzos por controlar los resultados: «Mientras concebimos la técnica como instrumento, vamos a permanecer apegados a querer dominarla y omitiremos la esencia de la técnica». (Heidegger, 1997, p. 144).

La cualidad principal de la técnica se fundamenta en romper la ontología dualista sujeto-objeto proponiendo un nexo de corresponsabilidad y compromiso que invierte el determinismo operativo del binomio medios-fines para fomentar la concomitancia entre artista, objeto, procesos y materiales. Las estimaciones de Heidegger nos proporcionan alternativas que revaloran las potencias creativas en los medios de impresión. Como consecuencia, las compenetradas acciones y atributos de todos los actantes creativos –comenzando con la receptiva atención del artista hacia el despliegue de procesos y propiedades innatas (*physis*) de los materiales– harán que emerjan múltiples posibilidades y significados que revierten en la concepción, desarrollo y manejo concomitante de los medios técnicos por sus protagonistas, tanto humanos como no-humanos. Allí reside el compromiso del artista y nuestra labor como cooperantes en las empresas creativas.

Heidegger reconoce que la técnica, a pesar de estar en lo *correcto* en su deber positivista, es decir, coherente en sus propósitos como medio para un fin, no permite conocer la verdad, hecho que solo se puede dar mediante el desocultamiento del mismo y que una vez revelado nos lleva a experimentar libremente su esencia:

«Pero, nosotros dijimos que la determinación instrumental de la técnica es correcta... siempre se establece en lo que está delante de nosotros... La constatación, no necesita, en absoluto, para ser correcta, desocultar en su esencia lo que está delante. Solo allí donde acontece tal desocultar, acontece lo verdadero». (ibid, p. 115)

Acto seguido examina exhaustivamente los cuatro estandartes clásicos de la causalidad: material, formal, eficiente y final, para señalar que la acepción

originaria de causa nada tiene que ver con ejercer o efectuar, sino con ser-responsable-de, en el sentido de endeudamiento. Dicha definición no conlleva un posicionamiento moral o modo de actuar. Su significado reside en «estar preparada y estar puesta... para traer algo a aparecer» en la medida en que «ser-responsable-de» se caracteriza por «permitir avanzar hacia la llegada» a partir del movimiento procreante de la poiesis, es decir, en el «dar-lugar-al advenimiento» (ibid, p. 119), desde la no-presencia a lo presente.

Comprobamos que la práctica artística a partir de las premisas de Heidegger favorece una relación técnica menos instrumentalista al promover una respuesta colectiva encauzada –junto a otros elementos cooperantes– hacia el desvelamiento poiético del arte. Por medio de esta relación dinámica y productiva el arte emerge como una revelación, en la que cada evento o coyuntura implica un encuentro único de complejidades fecundas, impredecibles y desconocidas:

«El pro-ducir produce desde el velamiento al desvelamiento. El pro-ducir acontece solamente cuando llega lo velado a lo desvelado. Este llegar se mueve y descansa en lo que nosotros llamamos desocultar. (...)¿Qué tiene que ver la técnica con el desocultar? Respuesta: Todo. Pues en el desocultar se funda todo pro-ducir. Pero éste reúne en sí los cuatro modos del dar-lugar-a –la causalidad– y los domina. A su ámbito pertenecen fin y medio; pertenece lo instrumental. Éste vale como el rasgo fundamental de la técnica (...) la técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito distinto para la esencia de la técnica». (ibid, pp. 120-21)

Según Heidegger, la obsesión del ser humano por querer controlar los efectos de sus operaciones instrumentales surge de la autarquía del representacionalismo, que atrapa al sujeto imponiéndole un modo de pensamiento de la realidad conceptualmente estructurada: «Comienza ese modo de humanidad que ocupa el ámbito de las potencias humanas considerándolo el espacio que se mide y realiza la dominación del ente en su totalidad». (Heidegger, 1958, p. 280). Bajo esta mirada, el humano se sitúa oposicionalmente como sujeto a una realidad reificada, limitándose a circunscribirla bajo el dominio de la representación y sin posibilidad de una apertura correspondiente.

El peligro de que el mundo se «conciba únicamente en el desvelamiento de lo constante» (Heidegger, 1997, p. 145) consiste en valorar la tierra como fuente inagotable de recursos, donde los objetos son reducidos a una serie de propiedades explotables y de un continuo abastecimiento. Para el filósofo alemán, los objetos constituyen hechos prefigurados, no relacionables y exentos de cualquier indeterminación; mientras que las cosas son suscepti-

bles a todos los flujos generativos, procesuales, relacionales y propensas a la inestabilidad. Las considera un conjunto de materiales en movimiento –un enlazar de la materia-flujo– con que llegamos a unirnos al ser testigos de su perpetua configuración. De este modo trasladamos los movimientos de nuestro propio ser en estrecha correspondencia con aquellos de sus materiales constituyentes. Las reflexiones de Heidegger son extensibles a las hipótesis del antropólogo inglés Tim Ingold según el cual:

«Cualquier cosa que nos encontramos podría, en principio, ser considerada como un objeto o como una muestra de material. Verla como un objeto es tomarla por lo que es: una forma completa y final a la que se enfrenta el observador como un hecho consumado [*fait accompli* en el original]. Ya está hecho. Cualquier otro cambio que pueda sufrir, más allá del punto de terminación, pertenece en consecuencia a la fase de uso o consumo. (...) Ver la misma cosa como una muestra de material, por el contrario, es verla en potencial –para su posterior fabricación, crecimiento y transformación. En un mundo de materiales, nada está nunca terminado: “todo puede ser algo, pero siendo algo se está siempre en el camino de convertirse en otra cosa”. (Ingold, 2011b, p. 3). Los materiales, como se señaló anteriormente, son sustancias-en-conversión [*substances-in-becoming*] (Barad 2003, p. 822.): prosiguen, superando a los destinos formales que, en un momento u otro, se les ha asignado». (Ingold, 2012, p. 9)

Ingold, igual que Heidegger, considera que el hacer no es tanto una imposición de una forma sobre un material inerte que el creador encierra en formas definitivas y fijas, como un proceso de descubrimiento, revelando lo que ya está allí. El productor es «quien lo abre», de modo que uno puede «llegar a verlo y saberlo desde el interior».

Este estudio nace de la experimentación práctica y reflexión teórica de la creación en los medios de impresión gráfica introduciendo nuevas prácticas y materiales, con cualidades inéditas y que aportan nuevos parámetros y significados. El propósito vino determinado por la necesidad implícita de obtener y valorar unos resultados que favorecen el procedimiento y sentido poético de nuestras imágenes y objetos gráficos.

El relámpago como fenómeno meteorológico, sónico-visual, natural y semiótico en la obra *Rayo-Res*, nos remite a los orígenes del concepto de los medios localizados en la naturaleza antes que en la tecnología: «Hasta bien entrado el siglo XIX, cuando uno hablaba de los medios, uno normalmente se refería a los elementos naturales como el agua y la tierra, el fuego y el aire». (Horisch, 1999, p. 134 citado en Peters, 2015, p. 2). El legado elemental de los medios es muy relevante en un momento en que nuestro entorno

inmediato es predominantemente tecnológico, mientras que la naturaleza lleva siglos padeciendo de las acciones antropocéntricas. Hoy en día no sería una exageración considerar que Internet es tan importante como el ciclo de nitrógeno en el mantenimiento del planeta. La red cibernética representa el espacio omnipresente donde convergen todos los medios comunicativos, permaneciendo en un estado de actualización continua de la realidad. Sería el lugar más «natural» para indagar y hallar la captación fortuita de un fenómeno espontáneo como propuesta intermedial. A su vez, permite traer a colación una de las teorías contemporáneas más inclusivas de los medios, afirmada por Marshall McLuhan, al dictar: «el “contenido” de todo medio es otro medio». (McLuhan, 1996, p. 30).

El atributo entremedio de los medios remite a su reflexividad, al concepto filosófico de la performatividad de la reflexión, y de los medios como estructuras reflexivas. Dado que un medio implica estructuras y posibilidades de otro medio u otros medios, la noción de medio-mónadas singulares no puede ser sostenida:

«Quizás todo esto significa que tenemos que reconocer que no son los medios particulares que son primarios, que “luego” circulan intermedialmente el uno hacia el otro, sino que es la intermedialidad que es primaria y los claramente separados “mono-medios” son el resultado de obstrucciones causadas institucionalmente, incisiones y mecanismos de exclusión». (Schröter, 2012, p. 30).

Esta concepción expandida y simbiótica del medio y la forma establece movimientos recíprocos entre la naturaleza y la cultura, que interrogan la cisma entre medio y entorno, haciéndolo coextensivo al mundo. Surge de este planteamiento la duda de si los medios son simplemente transmisores neutros de información externa o si los medios constituyen una materia «informada». Según esta hipótesis, se puede considerar que la información de un medio proviene de sus atributos materiales, que son transferidos y transformados en cuanto entra en contacto con otro material «informado». Según Deleuze y Guatarri, se «informan» mutuamente: «Pues la materia no formada ...no es una materia muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que implica singularidades o haecceidades, cualidades, e incluso operaciones...». (Deleuze y Guatarri, 1988, p. 241)



Fig. 1 Fotograma de una compilación video-digital de truenos en YouTube

La descarga de un rayo hacia la tierra surge cuando la parte inferior negativamente cargada de una tormenta repele los electrones a su alrededor, induciendo de este modo una carga positiva a la tierra. Comienza entonces la búsqueda por parte de una corriente de electrones, de una ruta de conducción a la superficie de cargas positivas. Esta tenue descarga ramificada, visualmente imperceptible, llamada «guía escalonada», se extiende hacia abajo en chorros de unos 50 metros, llevando una carga negativa hacia la tierra a lo largo de las puntas de descarga de ramificación, y dejando de paso un rastro de aire ionizado.

En cuanto la guía escalonada esté a unos 100 metros de la tierra, la carga negativa del aire atrae de objetos altos y de los conductores eléctricos –que están tratando de establecer un flujo de corriente– las corrientes cortas de carga positiva. Cuando una carga ascendente conecta con la guía escalonada entre 10 y 20 metros del suelo, se produce una ruta de menor resistencia eléctrica, y a la vez, el brillante destello del rayo de retorno.

El fulgor de la descarga eléctrica calienta el aire, propiciando primero su brusca dilatación para luego contraerse al enfriar, resultando en la propagación de ondas de presión que, a su vez, generan ondas sonoras a la velocidad del sonido (340 m/s). Esta acción atmosférica producirá el inconfundible estallido del trueno mediante una confluencia sinestésica de sensaciones visuales, térmicas y sónicas (Elsom, 2015, pp. 89-90).

La energía eléctrica que desprende un rayo es comparable con la descarga fotónica concentrada de un láser en su haz irradiante. Esta coincidencia física y fenoménica a nuestro juicio ofrece interpretaciones inesperadas que surgieron al emprender las distintas fases del proyecto. De los miles de metraje meteorológico visionados, decidimos por la espectacularidad tanto de la imagen del fulgor eléctrico como por el sonido retumbante del trueno. Cuanto más intenso el registro acústico, mayor sería la oscilación lineal gráfica en su histograma de sonido, cuyo trazado serviría para determinar las dimensiones de los discos acrílicos en los que se graban los fotogramas del vídeo.

A cada asimilación emerge un serie de posibles alternativas que no hacen sino confirmar la apertura generativa del hacer:

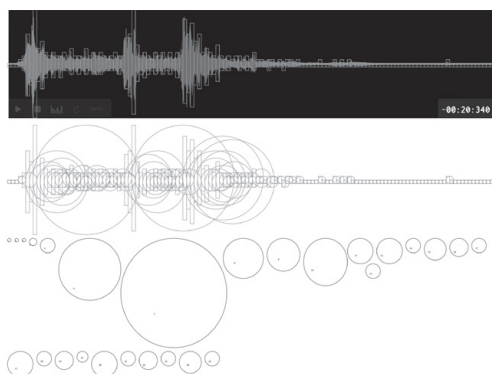


Fig. 2 Histograma de sonido de trueno de vídeo extraído para crear discos acrílicos

«Lo que realmente *existe* no son cosas hechas sino cosas haciéndose. Una vez hechas, están muertas, y para definir las puede usarse un infinito número de descomposiciones alternativas. Pero sitúense en *el hacerse* por un golpe de simpatía intuitiva con la cosa y, entrando en vuestra posesión todo el espectro de posibles descomposiciones de una vez, ya no estarán turbados con la pregunta por cuál de ellas es la más absolutamente verdadera. La realidad *decae* entrando en el análisis conceptual; *aumenta* viviendo su propia vida indivisa, echa brotes y florece, cambia y crea». (James, 2009, pp. 166-67).

El saber que en algún momento hubo una contigüidad física con la imagen y el objeto expuesto tiene implicaciones en términos de la experiencia del espectador y su conexión con ellos. La indexicalidad está por tanto ligada con *deixis* (significado por contexto) y performatividad, debido a que la mera idea o conocimiento de que una representación puede ser indexical, introduce una atención enfocada al acto mismo de la fotografía y del registro sónico.

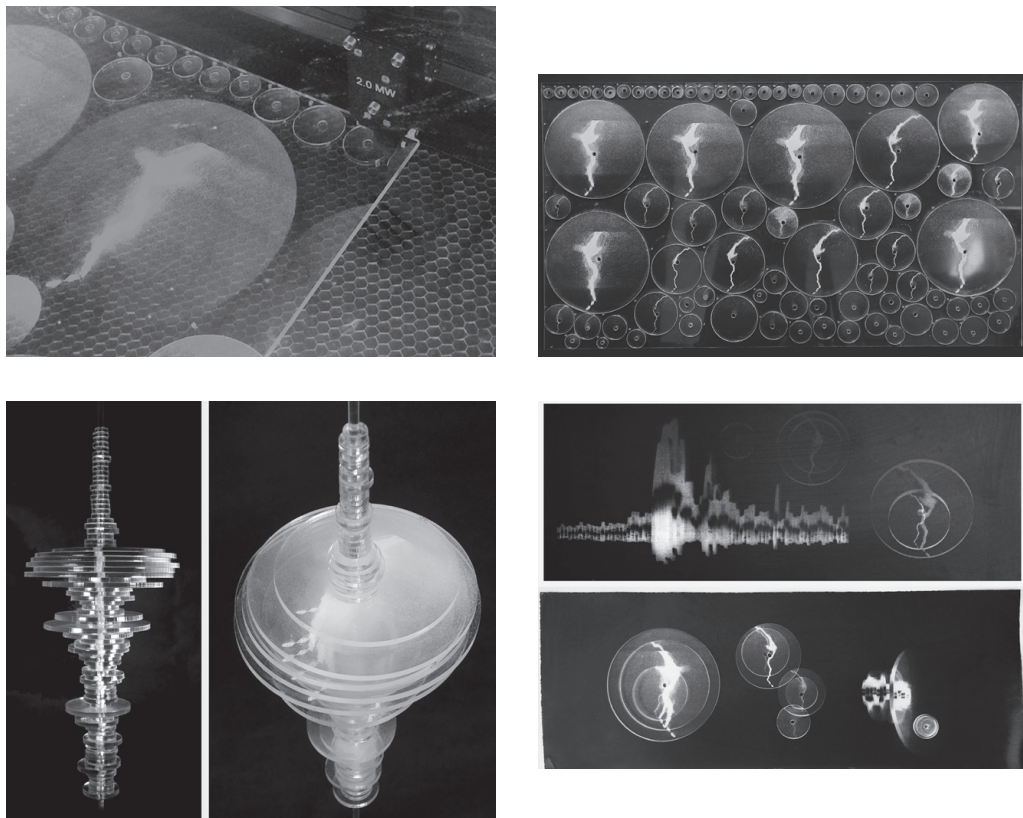


Fig. 3 Incisión con láser sobre metacrilato de fotogramas extraídos de vídeo

Fig. 4 Panel en metacrilato de fotogramas grabados y recortados de vídeo

Fig. 5 Histogramas verticales con imágenes correspondientes al sonido del trueno

Fig. 6 Cianotipias obtenidas con los discos del histograma del sonido del rayo y sus imágenes

A pesar de las evidentes formas en las que los datos son mediados, filtrados y transformados, hay un deseo de ver la presencia de las conexiones físicas a las cosas que se perciben.

Las ablaciones irradiadas del láser, que reproducen la momentánea aparición del rayo sobre los distintos discos transparentes, quedarán blancas y opacas en el metacrilato por la cauterización del láser-rayo. Este proceso se realizó en los estudios de medios digitales del Digital Arts and New Media Department de la Universidad de California Santa Cruz (EE. UU.) con la asistencia de Kyle McKinley, artista, conferenciante, investigador colaborador y director asistente del Social Practice Arts Research Center, UCSC.

Se llega a crear una especie de *mise en abyme* electrovoltaica que servirá para reproducir fotogramas en cianotipia. El formato circular de las imágenes en las cianotipias remite a la pulsión escópica y la toma ocular de su aprehensión fílmica, creando así un bucle recursivo e intermedial de fenómenos lumínicos y sónicos.

Conclusión

La serie de obras producidas por *RAYO-res* no solo abordan las apreciaciones fenomenológicas y la inclusividad de las imágenes estáticas y en movimiento, sino que también introducen especulaciones indexicales y materialistas en torno a las imágenes fotográficas, proyectadas e impresas. Mientras cuestiona los pronunciados reduccionismos de la especificidad de los medios al enfatizar la hibridez de la fotografía y el cine, aporta otras amalgamas cautivadoras al fusionar fenómenos visuales y sonoros. El despliegue de distintos procesos y materiales generan múltiples lecturas y analogías a partir de la producción, poniendo en entredicho la agencia humana como principal autoría de una causalidad creativa.

Referencias

- Barad, K. (2003). «Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter» en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 3, pp. 801–31.
- Camnitzer, L. (1997). «Grabado. Una colonia de las artes plásticas». Catálogo *Studio Camnitzer*. Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado.
- Camnitzer, L. (2014). «Grabado Lima» en *Rinoceronte 6*. Facultad de Arte. Pontificia Universidad Católica de Perú (PUCP), p. 10.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-Textos.

- Doane, M. A. (2007). «Indexicality: Trace and Sign: Introduction» en *differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 18, n.º 1. 1-6, p. 2.
- Elsom, D. M. (2015). *Lightning. Nature and Culture*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Groys, B. (2015). «Entering the Flow» en *Realism Materialism Art*. C. Cox, J. Jaskey, S. Malik (ed.). Berlín: Sternberg Press.
- Gunning, T. (2008). «What's the Point of an Index? Or Faking Photographs» en *Still/Moving: between Cinema and Photography*. Karen Beckman and Jean Ma (ed.). Durham: Duke University Press.
- Heidegger, M. (1958). *La época de la edad del mundo*. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. Traducción y prólogo de Alberto Wagner de Reyna.
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Prólogos de Francisco Soler y Jorge Acevedo. Traducción de Francisco Soler.
- Herzogenrath, B. (ed.) (2012). *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Ingold, T. (2012). «Hacia una ecología de los materiales» («Toward an Ecology of Materials») en *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, pp. 427–4. Traducción de Andrés Laguens, febrero de 2014. Recuperado el 8 de diciembre 2016 en https://www.academia.edu/12269129/INGOLD_Tim_HACIA_UNA_ECOLOGÍA_DE_LOS_MATERIALES
- James, W. (2009). *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. Buenos Aires: Ed. Cactus. Traducción de Sebastián Puente y Lionel Livchits.
- Kittler, F. (1996). *The History of Communication Media. CTheory*. Recuperado el 12 de septiembre de 2015 en http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=45
- Kirschenbaum, M. G. (2008). *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo.
- Luhmann, N.; De Giorgi, R. (1998). *Teoría de la sociedad*. 2ª ed. México: Universidad Iberoamericana/Triana Editores.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós. Traducción de Patrick Ducher.
- Mitchell, W. J. T. (2006). «Realism and Digital Image» en *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Baetens, Jan & van Gelder, Hilde (ed.). Bélgica: Leuven University Press.
- Mitchell, W. J. T.; Hansen, M. B. N. (2010). *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schröter, J. (2012). «Four Model of Intermediality» en Herzogenrath, Bernd (ed.); *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Rajewsky, I. O. (2010). «Media Boundaries of Qualified Media» en Elleström, Lars (ed.); *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Tarde, G. (1890). *Las leyes de la imitación: estudio sociológico*. Madrid: Ginés Carrión. Traducción de Alejo García Góngora, 1907.