

Medialidad y soporte. Tensiones en la poesía contemporánea

Paula La Rocca
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen:

Este trabajo reflexiona sobre la convivencia de dos regímenes de visualidad en la obra de la artista contemporánea cordobesa Verónica Meloni (1974). Trabajaremos la particularidad del uso del soporte en la muestra colectiva de la que participa en la galería Hache de Buenos Aires en 2018. Proponemos leer la condición intermedial de su obra e intentamos poner en tensión su carácter material con la supuesta inmaterialidad que se le atribuye a los espacios digitales. Indagamos, asimismo, en el modo en que el concepto de valor saussureano es puesto en discusión a partir de las reflexiones de la filósofa estadounidense Rosalind Krauss. Esto es, cómo el llamado desfondamiento del signo lingüístico se traduce en los materiales estéticos contemporáneos.

Palabras-clave:

poesía visual; soporte; teoría del valor; Verónica Meloni; intermedialidad

*con la blancura de esta especie de "medio": tanto
un lugar real como la abstracción de un sistema*
Rosalind Krauss, *Los papeles de Picasso*

En lugar de comenzar a pensar "en el aire" comenzaremos por pensar en la obra. Buscando desde el inicio una sutura entre pensamiento y producción. La obra en cuestión (la obra que nos pone en cuestión en esta instancia) está firmada por la artista visual cordobesa Verónica Meloni. Es una obra sin título y está escrita o punzada con una hoz de metal y tinta, hoz tomada quizá de la colección que la artista coloca en exhibición en la pared contigua a la de la escritura. En esa frase breve se lee: "toda maravilla acaba des". Esa última "s", delineada ya casi sin tinta, desvanecida, nos deja en suspenso y se completa en la relación con la pared blanca sobre la que se apoya. La frase se sostiene con cierta elegancia en una cursiva anticuada y nos conduce a un problema del lenguaje. El espacio de exhibición, para reponer la escena, parece a medio derrumbar. Está tomado por el tono gris que predomina entre la oposición del blanco de las paredes y el negro del hierro en la arquitectura. Los plenos grises del grafito de Elena Loson contrastan con el negro de las letras dispersas de Ivana Vollaro o los dibujos y estructuras de Eugenia Calvo. Los grises se distinguen incluso entre las hojas caladas de Lucas di Pascuale y los rasguños de Susana Gamarra que intentan interrumpir, pero apenas logran salpicar tímidamente el recorrido visual con colores primarios.

La muestra a la que me refiero es de 2018 y estuvo exhibida en la galería *Hache* de Buenos Aires. *Hache*, asociada con *El Gran Vidrio*, galería cordobesa, dieron forma a un espacio sostenido

principalmente por el suspenso que originan letras sueltas, palabras aisladas y frases abandonadas en los rincones. Porque si bien los objetos y los dibujos se destacan durante el recorrido el rumor de las letras y de las palabras impregnan la retina del ojo espectador. Las frases y las letras sacadas del tránsito al que acostumbran en el discurrir de lo cotidiano se recolocan inaugurando un espacio poético. Podríamos decir que cualquiera de estas frases al estar despojadas del tránsito de lo exclusivamente comunicacional logran agujerear el terreno del lenguaje y proponerse como poesía, letra poética o poema visual.

Del trabajo de Verónica quisiéramos decir entonces que se sitúa como un poema inconcluso, una escritura interrumpida por la falta de tinta o por la pereza de escribir, que es quizá expresión misma del agotamiento de quien quiere decir algo ya sabido, algo para nada nuevo. Porque no es en el significado de la enunciación donde la poesía de Meloni cobra forma definitiva sino en el modo preciso en que las palabras se inscriben sobre la pared que usa como soporte.

Esa es la discusión que me parece importante ahora circular, sobre los modos de transformación de un régimen de visualidad que había quedado caduco luego de la intervención de las vanguardias y que sigue en proceso de repensarse aún en este siglo. Porque la aparición del arte de vanguardias -que se inaugura ya en el último tramo del impresionismo y que incluye según lo entendemos con Peter Bürger (2010) al constructivismo ruso y al cubismo también- abre un tramo histórico que comienza a poner en juego nuevos modos de relación entre las subjetividades, la materia, el tiempo y el espacio. Aparece como un proceso abierto, todavía en curso, cuya forma fundamentalmente se constituye desde los desarrollos técnicos de la mecánica y de la óptica. Su punto de anclaje fuerte es la aparición y el uso del cinematógrafo. Ese cruce es la clave desde donde quisiéramos enfocar un problema que atraviesa directamente la cuestión de los procedimientos y de los soportes en el terreno de la poesía experimental.

Apenas las vanguardias históricas abren ese *continuum* de organización visual es en el papel o en los soportes tangibles donde comienza a presentificarse una idea específica de espacialidad y cierto uso del espacio que aún hoy, ya avanzado el siglo en el establecimiento definitivo de la virtualidad, está en vigencia. Con esto queremos decir que desde esta perspectiva, y tal como ha señalado Maximiliano Brina (2018) para la revista Luthor "lo 'digital' excede el soporte; no se trata de reemplazar la máquina de escribir con la computadora". Es decir, contrario a pensar que el cambio de aparato técnico garantiza la modificación perceptiva, más bien hay una construcción donde los usos del soporte papel diseñaban ya otra relación con las distancias espaciales.

En este sentido, si la hegemonía de los medios impresos ha acarreado un cierto modo de almacenamiento y de distribución de la información su contracara no es directamente la digitalización de estos saberes. Por el contrario, hay un proceso de reestructuración de las

maneras de organización del pensamiento, de los archivos, que necesita ser pensado a la luz de las posibilidades técnicas asumidas en el siglo XX. Ese trabajo, insistimos, es un trabajo que ha atravesado en argentina a la poesía experimental y que aún hoy atraviesa de palmo a palmo los diferentes soportes de la escritura. Esto significa que la contienda entre *materialidad* y *desmaterialización* está todavía en curso y que la transacción entre la economía del papel y una economía de lo virtual inaugurada desde los medios digitales se encuentra operando en continuidad desde el siglo XX. En este sentido y tomando la expresión de Héctor Libertella hay una tarea de *desarme del medio* que quisiéramos ubicar como tarea central. Implica una preocupación por la relación entre los disponibles técnicos, la composición y la materialidad. Con ocasión del trabajo de Verónica Meloni pondremos en curso una serie de inquietudes que se despiertan desde la observación para pensar en esta línea¹.

Principalmente, y a modo de trama general, pensar el reconocimiento de una elasticidad propia de cada *aparato técnico*. Cada cual precisa de una disposición específica. Por un lado, con el papel o los soportes fijos la superposición es palpable y toma densidad material. Es lo que pone de manifiesto la técnica de montaje o el mismo collage tan apreciados por los artistas del siglo XX. En el caso que tomamos aquí, es lo que vemos en el trazo de la hoz que raja el blanco de la pared y en la tinta que se agrega a esa grieta. Este modo de producción opera con ciertos movimientos del cuerpo para la trasposición de la materia de un punto hacia otro del espacio. En la obra puede percibirse la movilidad de un cuerpo que lleva y trae del tintero a la pared la materia que agrega. En ese proceso el cuerpo también es moldeado por la traslación. Al dar forma se forma a sí mismo en el proceso de desarrollo del producto de la expresión. Esto nos hace prestar atención a dos elementos. Por un lado considerar que ese tránsito, del recipiente hacia la hoz luego de la hoz hacia la pared, queda visible en la palabra escrita. La distancia permanece en la escritura. Por otro, el gesto corporal comprometido en la composición organiza, a cada paso, la distribución y el énfasis de las marcas de las letras en el espacio. El carácter efímero de la obra acentúa esta diferencia porque interroga por los modos en los que permanecen o repercuten sus efectos.

Meloni inaugura un espacio de intervención calculado, con comienzo y final establecidos, que supone una decisión respecto del propio cuerpo de aceptar la gestualidad que impone la escritura cuando ésta es producida de manera analógica. La gran escala de la frase nos ayuda a corroborar esta impresión, exhibe el gesto agrandado de una promesa que permanecía en la pluma².

1 Pensamos esto en discusión con el trabajo de Leticia Obeid. Nos referimos particularmente a *The life of others*, *La letra de B.*, *Scratching* y *Una curva tan gigante que parece recta*.

2 Pensamos en el gesto de agrandamiento táctil tan popular en los teléfonos celulares como imagen subyacente a esta frase magnificada en la pared. La actualidad de los medios replantea el alcance del territorio plástico.

Distinto es lo que sucede en las posibilidades de diseño virtual. La producción digital encuentra maneras totalmente versátiles para la composición. Es decir, permiten el diseño permanente desde la suma de elementos y la superposición de las capas de trabajo. Esto puede apreciarse en el plano de la pantalla pero no aparece, al menos en el caso del diseño bidimensional, como sumatoria de elementos matéricos. El diseño en digital ocupa lugar de otra manera. Entre lo más sobresaliente está el almacenamiento. Supuestamente insustancial en la escala de los individuos el trabajo digital se guarda en nube o en microchips; pero en escala mayor esos almacenajes fundan verdaderos territorios de máquinas. La *big data* es un territorio y no sólo un conglomerado de informaciones. El cuerpo, además, en la composición digital recorre otra serie de posiciones. En estas instancias lo viviente se estructura según otras exigencias. El trabajo con herramientas virtuales modula una relación diferente entre cuerpo, gesto y producción. En este plano intermedial, del cual los soportes participan, quisiéramos situar la frase de Meloni sugiriendo que la palabra trabajada sobre el muro discute paradigmáticamente con el terreno virtual presente por contraste.

Entonces podremos pensar la convivencia de dos regímenes de visualidad que actualizan diferentes estructuras de pensamiento y de sentimiento. Según apunta Brina en el artículo mencionado arriba, dice Lewis Lapham en la introducción al libro de Mc. Luhan *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones de lo humano*: "En el orden visual de lo impreso el hombre tipográfico presumía que A seguía a B, según una premisa de causa y efecto" (25). El modo en que este proceso imaginativo se transforma en el pensamiento contemporáneo se observa en las posibilidades de alternancia, de recorridos selectivos, predeterminados o no, en el consumo de la información. Es decir, luego de la irrupción de lo digital en los procesos de producción, circulación y consumo, la hegemonía del medio impreso se ve socavada por un nuevo orden de continuidad entre el lenguaje alfabético y la imagen. Este mecanismo (hoy ya establecido) es previo a la generalización de internet y, por lo tanto, previo también a la dominancia de lo digital. Ya en la primera década del siglo pasado era innegable la puesta en imagen de un orden nuevo para el acceso a la información. Se inaugura a comienzos del siglo pasado de la mano de las vanguardias históricas y en el caso particular de Argentina se juega en los años de aparición de la revista Diagonal Cero, desde el grupo Movimiento Diagonal Cero³.

El cubismo, en cuanto movimiento inaugural de la sucesión de los *ismos*, vino a reponer en imagen la escena de tal redistribución. La abstracción figurativa cubista determinaba en un mismo plano los diferentes puntos de observación, operando un giro en el sistema semiótico que garantizaba para cada significante la relación directa hacia un significado. El referente sígnico había estallado y eso es lo que testimonia la imagen cubista. Según leemos en *Los papeles de*

3 Remitimos para continuar este debate a *Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones* (2019) compilado por Berenice Gustavino, disponible *online* en el sitio de la Editorial Papel Cosido.

Picasso de Rosalind Krauss (1999), el movimiento cubista coincide con el momento en el que el signo lingüístico se desfonda y pierde convertibilidad en el sistema de signos. Al señalar la convergencia entre el desfondamiento del signo, su convertibilidad y el momento histórico en el cual el papel moneda deja de percibirse como un equivalente exacto del valor de las cosas Krauss cuestiona precisamente el encadenamiento del sistema sígnico. Según Krauss "Podemos ver que hay una extraña convergencia cronológica entre la falta de convertibilidad de la moneda en las economías de posguerra y el nacimiento del signo estético no-referencial" (5,6). En el momento en que el modernismo da paso al cubismo se discute, entonces, la transparencia que permitiría establecer tales equivalencias objetivas. El papel moneda, en cuanto abstracción simbólica del capitalismo financiero comienza una transformación radical en la estructura del pensamiento. Su captura de avanzada se encuentra en las tendencias vanguardistas de principios del siglo XX. Otra vez en palabras de Krauss: "la inconvertibilidad del papel moneda se volvió estructural en las sociedades modernas" (6). A partir de allí, la expansión definitiva de responde a los dispositivos técnicos que, desde ese momento, se alinean en la vía de las nuevas materialidades. Lo virtual comienza a trabajar en la base del sistema de distribución económico, en el mismo momento en que el concepto de valor Saussureano es puesto en discusión. Es el momento histórico en el cual la imagen del mundo, mediante los dispositivos tecnológicos, se resignifica. La apertura de un nuevo formato óptico de distribución de los saberes. A partir de allí, del monopolio de la imprenta sólo quedan pequeñas transacciones. Ellas determinan un modo alternativo de contacto con la materia de las cosas.

Si Cada artista es un punto de observación, de la elección del dispositivo técnico de trabajo dependerá el modo de abordaje sobre la problemática estética de la que se ocupa. En el caso de Meloni la obra revive las capas de una plasticidad inagotable que hace del gesto y del soporte una continuidad en proceso de transformación. En este panorama, entonces, procuraremos dejar de lado la pretensión del soporte fijo cuanto lugar obligado de una resistencia, la siempre presente impresión de que la rarefacción del papel obliga a una nostalgia. Quisiéramos desde esta reflexión pensar, entonces, quizá, en términos de una negociación de ritmos vitales asociados a las posibilidades actuales de producción, almacenamiento y distribución de las informaciones. Allí la letra ocupa un lugar central por apropiarse de los formatos de exhibición según sus leyes de uso. Todo dispositivo tecnológico está compuesto por capas de piezas de distintas temporalidades y el trabajo de filtración de lo digital/virtual hacia los soportes más sólidos determina una disputa que es precisamente espacial. La hegemonía de la escritura tipográfica ha diversificado su alcance en la apertura de las posibilidades de inscripción hacia otros materiales: la luz, para la fotografía, en el caso del grabado la madera, el vidrio o el microchip para el sistema virtual binario. Son materialidades vecinas. Al abandonarse el orden visual de lo impreso comparten la multiplicación de las posibilidades de decir. Por lo tanto en esa pared es tan significativo poder leer todavía (en

este siglo, en la linealidad de la escritura) que *toda maravilla acaba des*.

Bibliografía

Brina, Maximiliano (2018). "Teoría de Medios y Literatura: aportes y tensiones". *Luthor* 38: 19-52. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article206> Último ingreso 03/2020.

Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*, Córdoba, Las cuarenta.

Gustavino, Berenice (comp.) (2019) *Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*, La Plata, Papel Cosido.

Krauss, Rosalind (1999). *Los papeles de Picasso*, Barcelona, Gedisa.

Libertella, Héctor (1990). *Ensayos o Pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

Lucero, Guadalupe (2010). "Picasso alquimista: Una lectura de 'Las Meninas'". *AISTHESIS* 47: 261-271. Disponible en: <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/issue/view/184> Último ingreso 03/2020.

Meloni, Verónica (2018). *Sin título*, inscripción con tinta y hoz sobre durlock, medidas variables. Registro de Nacho Iasparra para http://hachegaleria.com/exhibiciones_ver.php?lan=2&i=52.