

Presentación, representación e impacto de los instrumentos técnicos

Ignacio Nieto

Este artículo se desprende de la discusión que sirvió como antecedente para el avance de una investigación de un proyecto denominado “Archivo y Análisis de los Instrumentos y Representaciones Astronómicas”. El proyecto se generó a partir de la visita realizada al Observatorio Astronómico Nacional, las conversaciones llevadas a cabo con Roger Malina, astrónomo que lleva el programa de Magíster ArtSciLab en la Escuela de Arte, Tecnología y Comunicación Emergente (School of Arts, Technology and Emerging Communication) de la Universidad de Texas, Dallas; el ex director del Centro de Astrofísica y Tecnologías Afines, René Méndez, Ph.D en la Universidad de Yale y los resultados obtenidos del libro: *Ciencia Abierta, Singularidad e Irrupción en las Fronteras de la Prácticas Artísticas* (Nieto, Velasco, 2016), libro recientemente publicado por Adrede Editores.

Uno de los objetivos específicos que persigue el proyecto es establecer prácticas transdisciplinarias que permitan generar lecturas y reflexiones críticas a partir de las imágenes obtenidas por el instrumental óptico almacenado en el Observatorio Astronómico

Nacional de Santiago¹. La hipótesis que sirvió para esta investigación fue derivada de la investigación de Padalkar (2010), y específicamente de su artículo denominado “Cognición y Visualización Espacial en la Educación Astronómica Elemental” (*Spatial Cognition and Visualization in Elementary Astronomy Education*). La hipótesis es la siguiente: “Existen criterios visuales y conceptuales derivados de la cognición y el instrumental obtenidos en el Centro Astronómico Nacional en un espacio, uniformemente acelerado”.

Esta investigación pretende conocer los criterios utilizados, analizarlos y comprender cómo estos inciden en la construcción del conocimiento científico. Esto daría pie para entender la construcción del imaginario y correlacionarlo con otro tipo de prácticas, como son, por ejemplo, la de los artistas visuales² que poseen doble formación disciplinar, es

¹ El Observatorio Astronómico Nacional (OAN) fue inaugurado en 1847, siendo administrado en una primera instancia por una expedición científica de la armada de EE.UU. En 1852 el OAN fue comprado por el Estado chileno y administrado por el Ministerio de Instrucciones Públicas, hasta que en el año 1927 pasó a ser parte de la Universidad de Chile, institución que todavía lo administra.

² Véase Ignacio Nieto y Marcelo Velasco, *Ciencia abierta. Singularidades e irrupción en las fronteras de las prácticas*

decir, una artística y otra científica y ahondar más en los resultados dados por el libro para así poder visualizar otras dimensiones que estén ocultas de este tipo de representaciones.

Los instrumentos y el problema de la presentación científica y la representación artística

La aparición del telescopio en el siglo XVII cambió la forma de observar del ser humano, diferenciándonos de otras especies. La introducción de este elemento técnico permitió no solo ver cosas que antes no veíamos, sino que amplió el campo de visión aumentando nuestra percepción. Esta nueva forma de conocer fue fundamental para el desarrollo de nuevos objetos, teorías y obras de arte que darán pie a una época definida por algunos autores como “moderna” (Giddens, 1998; Bauman, 1989; Larraín, 2000). Esta forma de ver modificará la forma de comprender el mundo, transformándolo y ajustándolo a partir de una posibilidad técnica que será cuantificable. Desde esa perspectiva, por ejemplo, Galileo Galilei medirá la trayectoria de los objetos, contribuyendo con ello a comprender que el universo no es inmutable.

El uso de estos instrumentales no solo será utilizado por científicos, quienes desarrollarán un nuevo paradigma de comprensión del mundo que nos rodea, sino existirán también artistas que echarán mano de instrumentos técnicos para el desarrollo de la producción de la obra. En ese sentido, y

previamente al desarrollo del telescopio³, algunos artistas desarrollarán una serie de técnicas para poder aproximarse al modelo con una exactitud matemática a través del razonamiento lógico. Estos instrumentos, derivados a partir de la geometría y la perspectiva provenientes de la arquitectura, ayudarán a dibujar el modelo para construirlo con mayor precisión en el plano. Por ejemplo, los instrumentos desarrollados en el siglo XV que algunos investigadores denominaron máquinas para dibujar. Albert Durero desarrolló un instrumento que en español se le conoce como “el potrillo”. Este dispositivo que consistía en un hilo tensado que pasa por una polea fijada a la pared, con un plomo en un extremo y un puntero en el otro, servía para señalar los puntos del objeto que se va dibujando en un papel sujetado; u otros instrumentos de la época como el perspectógrafo de Vignolo. Esta exactitud construirá un nuevo paradigma y cuestionará las ciencias empíricas, que solo utilizaban formas deductivas fragmentariamente, para pasar a convertirse en una ciencia formal dependiente de la lógica y de las matemáticas (Foucault, 1966).

Si bien es cierto que el período renacentista se caracterizará por la creación de una serie de instrumentos para representarlos matemáticamente, estos serán cuestionados en el barroco español por un cuadro pintado en 1656 por el sevillano Diego Velázquez, cuadro que él mismo llamó *Las Meninas*. El artista cuestionará la lógica de la representación utilizando otro instrumento –el espejo–, otorgándole nueva forma, la de aproximarse a lo representado (Foucault, 1966). Según Rabardel (2000), un instrumento se define como una entidad

artísticas, Santiago, Adrede Editores, 2016. Revisar el trabajo de la artista Perdita Phillips, y su obra *Green Grey & Dull Silver*, en la cual trabaja la dimensión estética que pueden tener los pájaros al momento de construir sus nidos en época de apareamiento.

³ Cabe la pregunta si Galileo u otros inventores o científicos de la época estuvieron relacionados o influenciados en el pensamiento directamente con el instrumental desarrollado principalmente por pintores como El Giotto, Boticelli Duccio y arquitectos como Bramante, Brunelleschi, Peruzzi. Esto sería materia de la investigación también.

mixta compuesta por un artefacto, donde existe un material técnico, que posee un conjunto de esquemas de utilización, que permite una construcción social y conductual. Este instrumento utilizado por Velázquez se convertirá en un elemento disruptivo de la percepción y la comprensión de la realidad y el modelo “presentado”.

Si comparamos el trabajo realizado por Velázquez con sus antecesores, como el de Galilei, podríamos decir que ambos se apoyarán en el instrumento, pero uno para ahondar en la trayectoria de los objetos y la gravitación de estos en cuerpos de mayor volumen y, el otro, para cuestionar la experiencia de la percepción y, por ende, poner en crisis la representación de los objetos. Desde esa perspectiva, Velázquez se centrará más en el contexto del objeto de estudio que en el objeto de estudio en sí.

El sujeto y la relación con los instrumentos

Otro objeto elaborado con posterioridad, que es relevante para este proyecto de investigación, *Archivo y Análisis de los Instrumentos y Representaciones Astronómicas*, es la cámara fotográfica. Esta no solo cuestionó paradójicamente el oficio del pintor realista, llevado a cabo por Millet (1814-1875) o Courbet (1819-1877), sino que ayudó a los pintores a reflexionar sobre la práctica y, por ende, a diferenciarse de la representación foto sensible, dada por la máquina fotográfica. Esta reflexión decantó en la creación del impresionismo, el cual pretendía *capturar* la impresión de las cosas sin considerar el detalle. Asimismo, la cámara fotográfica fue la precursora de la secuencia fotográfica, que posteriormente desarrollaron personas como Étienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muybridge (1830-1904) o los hermanos Lumiere (Auguste Lumiere, 1862-1954; Louis Lumiere, 1864-1948).

La aparición de la fotografía no solo ayudó a la aparición del cine, sino que a los estudios en astronomía. Paul Gautier (1842-1909) desarrolló el astrógrafo, una especie de telescopio que tenía la capacidad de hacer un registro fotográfico de lo que se estaba observando. Esta capacidad técnica permitió la realización de la “Carte du Ciel” o carta del cielo. Una relación que se puede establecer tanto en el trabajo de Marey, Muybridge, los hermanos Lumiere y Gautier, era la confianza de realismo que se le asignaba al dispositivo fotográfico. En palabras de Granados (2008), se podría decir que consideraban a la fotografía como una herramienta metodológica, que se enmarca dentro del trabajo antropológico, ya que buscaría ser un proceso de construcción de significados y una búsqueda conjunta de maneras de representación. Esta forma de representación será profundamente cuestionada por la asociación libre estudiada por Sigmund Freud o la utilizada artísticamente por el movimiento Dada y los surrealistas.

Pero la discusión entre las formas de representar y significar no terminará acá. Existen formas donde las prácticas artísticas se cruzan para dar pie a otros elementos conceptuales y constructores de realidad. Según Kandinsky (1926), el punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La línea combina, al contrario, tensión y dirección. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical. Esta herramienta conceptual nos permitirá no solo levantar trayectorias, sino que también entrelazarlas con otras disciplinas y levantar cartografías, conocer la magnitud física del tiempo y del espacio y, también, establecer relaciones directas entre otros elementos, desarrollados posteriormente, como lo son la semiótica (Barthes, 1971), disciplina que estudia las propiedades generales de los signos,

o la teoría de sistemas (von Bertalanffy, 1968), constructo que nos ayuda a comprender y organizar el mundo que nos rodea.

Este sistema de relaciones de acuerdo a Barthes o von Bertalanffy es, según Foucault (1984), un minucioso ensamblaje heterogéneo consistente en discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, proposiciones filosóficas y morales, que se construye para sostener tanto un proceso de sobre determinación funcional, como un proceso perpetuo de elaboración estratégica.

Este proceso perpetuo de elaboración estratégica determina que la evolución de los artefactos (Rabardel, 1995) está sujeta a dos dimensiones, dos orientaciones diferentes y, a la vez, conjuntas: la instrumentalización dirigida hacia el artefacto y la instrumentación dirigida hacia el sujeto mismo (Salazar et al., 2013). El dispositivo se transforma en una mediación, entre el sujeto y el objeto, el que ayuda a reevaluar, re-configurar y re-interpretar el contexto que lo rodea, por un lado, y es un proceso que envuelve una transformación progresiva en la forma de comprender del sujeto, sujeto que a su vez modifica a partir de esas concepciones el entorno que lo rodea, alterando la realidad. De acuerdo a Salazar et al. (2013), la instrumentalización es un proceso referido al surgimiento y evolución de los componentes del artefacto: selección, reagrupación, producción, institución de funciones, catacresis, atribución de propiedades, transformación del artefacto (estructura, funcionamiento, etcétera) que prolongan las creaciones y realizaciones de artefactos, cuyos límites son difíciles de determinar debido a este proceso de transformación.

La instrumentación es un proceso relativo al surgimiento y a la evolución de los esquemas de utilización y de acción instrumentada: constitución, funcionamiento, evolución por acomodación,

coordinación, combinación, inclusión y asimilación recíproca, asimilación de artefactos nuevos a esquemas ya constituidos (Salazar et al., 2013). Esto repercute directamente sobre los sujetos, como con lo que sucede con el reloj, que disoció el tiempo de los eventos humanos y ayudó a crear la creencia en un mundo independiente de secuencias matemáticamente medibles (Lewis Mumford, citado en Carr, 2008).

De acuerdo a esto y según Salazar (2013), se pueden distinguir dos niveles de instrumentalización por atribución de función a un artefacto:

- En un primer nivel, la instrumentalización es local, relacionada con una acción singular y con circunstancias de su desarrollo, donde el artefacto está instrumentalizado momentáneamente.
- En un segundo nivel, la función adquirida se conserva de manera durable como una propiedad del artefacto en relación con una clase de acciones, de objetos de la actividad de situaciones; aquí la instrumentalización es durable o permanente.

Desde esa perspectiva se podría decir que existe un tercer nivel de instrumentalización que no solo está dirigido al sujeto, sino que a la persona que trata de interpelar el dispositivo. El dispositivo técnico no se interpela generalmente en la ciencia, pero debería hacerlo, ya que es un objeto que posee agencia, es decir, una intencionalidad y que afecta la realidad social (Latour, 2007).

Esa concepción sobre la individuación es un problema muy antiguo en la filosofía, abocándose en diferenciar lo natural de lo artificial. Desde esa perspectiva, Simondon (2008) rechaza la concepción sustancialista, donde el ser aparece como esencia: una unidad que se mantiene y se crea a sí misma, aquello que permanece inmutable frente al cambio;

y el devenir como accidente, así ignorando el devenir del ser.

A partir de esta omisión por parte de la ciencia, es decir la de la agencia (intencionalidad que afecta lo social) y la del devenir (el accidente determinista), es pertinente realizarse las siguientes preguntas: ¿Cómo afecta la producción de imágenes de origen técnico en el sujeto? ¿Qué influencia tiene la duplicación aparentemente ilimitada de objetos estandarizados en nuestra experiencia cognitiva? ¿Deberíamos ser el registro de un procedimiento técnico o de una práctica artística?

Para abrir la discusión en torno al tema presentado, es decir, el de la representación y el impacto de los instrumentos técnicos, se ha escogido a tres artistas que han desarrollado un trabajo que se vincula directamente con los procedimientos técnicos: el artista Nicolás Rupcich, y las artistas Claudia Müller y María Ignacia Edwards, para que respondan a la siguiente interrogativa, tanto de forma escritural como visual: ¿Cuáles podrían ser, según ustedes, los desarrollos irregulares y las genealogías no convencionales de las tecnologías actuales de la comunicación, creyendo que los acontecimientos más interesantes ocurren a menudo en los márgenes descuidados de las historias o los artefactos? (Parikka, 2012).

Bibliografía

Barthes, Roland, *Elementos de la semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Inglaterra, Polity Cambridge, 1989.

Carr, Nicholas, "Is Google Making us Stupid?", *The Atlantic*, July-August, 2008.

Foucault, Michel, "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1984, pp. 127-162.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1966.

Giddens, Anthony, *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, California, Stanford University Press Stanford, 1998.

Granados Paula, "A través de sus ojos. Etnografía visual en un centro educativo de la periferia urbana", *Revista de recerca i formació en antropologia*, Departamento de Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona, N°9, diciembre 2008.

Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Primera edición alemana, Munich, Verlag Albert Langen, 1926.

Larraín, Jorge, *Identity and Modernity in Latin America*, Inglaterra, Polity, Malden, MA. Blackwell Cambridge, 2000.

Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (traducción de Víctor Goldstein), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Nieto, Ignacio y Marcelo Velasco, *Ciencia abierta. Singularidad e irrupción en las fronteras de las prácticas artísticas*, Santiago, Adrede Editores, 2016.

Padalkar, Shamin, *Spatial Cognition and Visualization in Elementary Astronomy Education*, Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Science Education Homi Bhabha Center for Science Education Tata Institute of Fundamental Research Mumbai, India, 2010.

Parikka, Jussi, *What is Media Archeology*, Cambridge, Polity Press, 2012.

Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies: approche cognitive des instruments contemporains* Paris, 1995.

Salazar, J. V. F. y L. D. Chumpitaz, *Génesis instrumental: un estudio del proceso de instrumentalización de la función definida por tramos*, VII Congreso Iberoamericano de Educación Matemática, Montevideo, VII CIBEM 1, 2013, pp. 7165-7162.

Simondon, Gilbert, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

Von Bertalanffy, Ludwig, *General System Theory*, Nueva York, George Braziller, 1968.

RESPUESTA DE CLAUDIA MÜLLER⁴

Al pensar en las tecnologías actuales de comunicación, viene a mi mente un universo similar a un mapa astral donde se conectan diferentes puntos en un plano. Entre estas líneas de unión, se conforman nuevas lecturas asociadas desde distintos cruces, específicamente desde el mundo de las palabras, las imágenes y las cosas, donde se establece un nuevo lenguaje que el mismo observador enlaza según las pistas entregadas por el informante y la experiencia de determinados sucesos. Esta situación es observable en la convergencia de diferentes naturalezas, ya sea entre personas, objetos, cosas y todo aquello que acontece en el mundo y que bien puede encontrar un par, logrando establecer –a partir de estos vínculos– una nueva relación de lenguaje, desde la especificidad de las cosas.

Este lenguaje que opera desde el cruce, a veces simple y/o complejo de acontecimientos, situaciones, palabras, imágenes y objetos, está dado en las artes visuales dentro del campo de la instalación, en donde varios elementos acontecen en un instante; es decir, que coexisten en un mismo presente, conversan para dar paso a un diálogo, que no sería posible si estos se encontraran aislados individualmente en un espacio y separados en un tiempo y lugar.

Convocar varios elementos y situaciones dentro de un espacio-tiempo-lugar, es una metodología

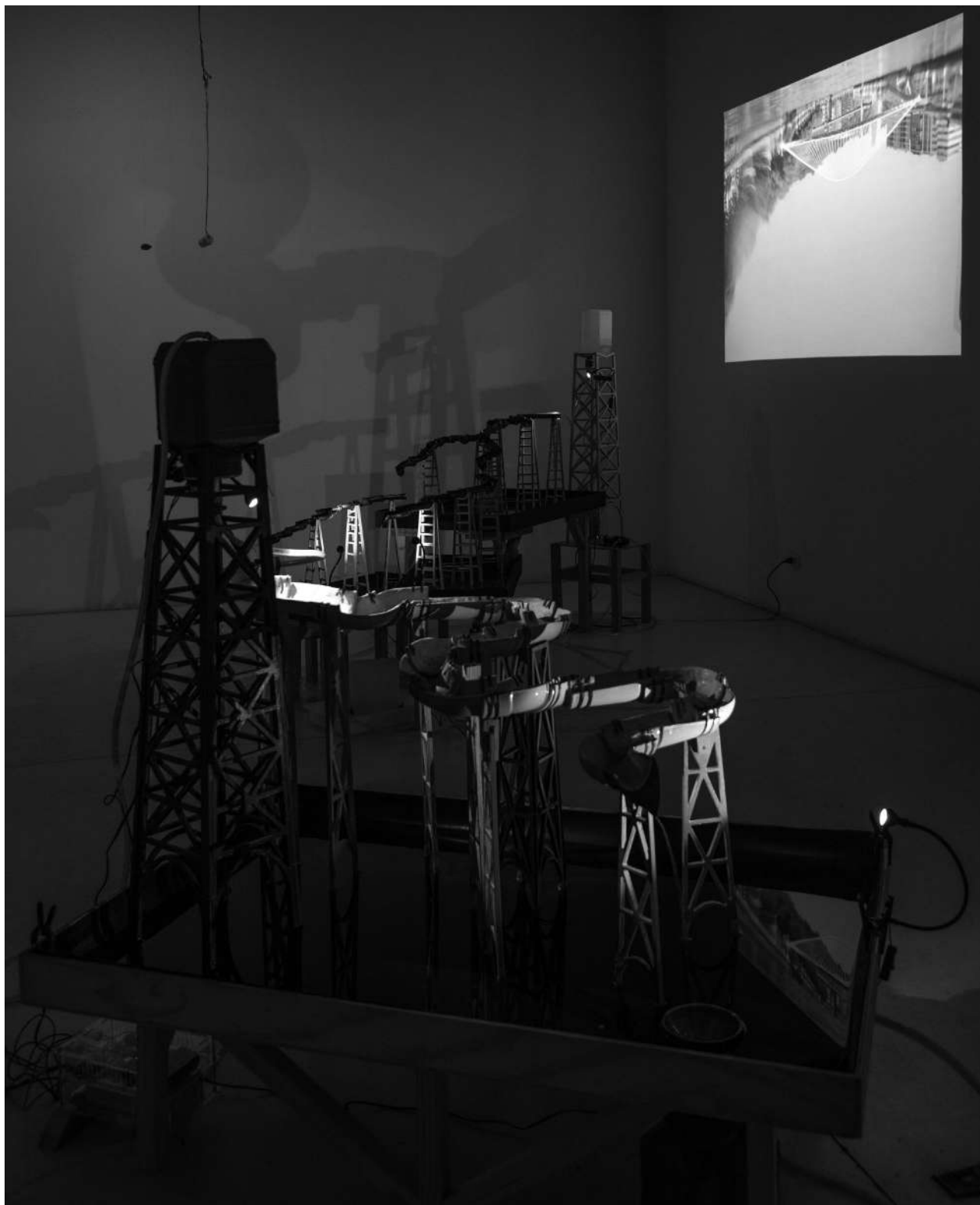
presente en mi trabajo desde hace ya algunos años. El interés por la instalación y por una metodología de obra asociada al área científica en donde convergen objetos, materiales, artefactos e imágenes, radica en que, a partir de esa asociación simultánea, se abre una nueva dimensión oculta, sutil, silenciosa y secreta, que relata ligeramente un paisaje conformado por objetos, agua e imagen, que trata acerca de la gravedad y el tiempo.

En el horizonte de una de mis instalaciones⁵, es posible comenzar a desvelar este lenguaje a partir del susurro de un salto de agua, conducido por una canaleta de arcilla que transfiere el elemento vertiginosamente hacia una caída libre de gravedad, tensionando cruces donde lo artificial y lo natural se unen y separan. La conducción del agua hacia una bomba eléctrica, por medio de mangueras que desaguan en estanques que reciben y drenan el circuito de cerámica, con una cantidad específica de litros (controlado por medio de un sistema electrónico de arduino), permite que el elemento descienda de manera natural y suba de manera artificial.

Todo este sistema es una suerte de intérprete de un recorrido formal a una temporalidad específica, otorgada por su caída y la pendiente de la superficie que lo contiene. Cada instante de este recorrido habla desde el sonido y la velocidad, como una gotera, una mancha en la cerámica, la marca del agua una y otra vez sobre el cobre, murmurando al margen de lo visible, el devenir del tiempo, lo que cae y vuelve a recuperarse para caer otra vez. Así mismo, la imagen de una red hidrográfica a pequeña escala, juega con la imagen en movimiento de un video, que nos muestra un paisaje acuático que se

⁴ Vive y trabaja en Santiago de Chile. Su trabajo nace de la observación cotidiana de cómo acontecen las fuerzas naturales sobre materialidades como el agua o el aire, que son visibilizados por medios como la fotografía, el video o la instalación; estos asociados a objetos contenedores de carácter industrial, demuestran movimientos cíclicos evidenciando imágenes relacionadas con el espacio-tiempo y/o con fenómenos naturales presentes en el universo. Obtuvo su Licenciatura en Artes Plásticas con mención grabado el año 2006, en la Universidad Finis Terrae. El año 2007 realiza un Diplomado de Postítulo en Producción Gráfica, Fotográfica y Video en la Universidad de Chile. Entre 2009 y 2011 cursa estudios de Magíster en Artes Visuales en dicha universidad.

⁵ Referencia de instalación, exposición individual: "El agua volvió a la Tierra en forma de meteoritos y a la Luna en cometa", Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2017. <http://dieecke.cl/exposiciones/2017/el-agua-volvio-a-la-tierra>



Claudia Müller, *Maipo*, instalación en Galería Die Ecke, Santiago de Chile, (2016). Medidas variables.

une por distintos océanos, como si este planeta fuese más de agua que de tierra, donde lo extraño pareciera ser la superficie terrestre y no vivir inmersos en una dimensión acuática. Pequeñas sutilezas se encuentran en una instalación, en donde sus componentes se plantean como un

sustancial descubrimiento mediante la observación, la audición y los sentidos, en la cual la especificidad de los materiales y la asociación entre estos y su naturaleza, componen un nuevo lenguaje oculto.

RESPUESTA DE MARÍA IGNACIA EDWARDS⁶

Es en esos márgenes descuidados, en lo que pasa fuera del “lente”, más allá del propósito y del fin previamente impuesto, que en un inicio moviliza nuestra búsqueda, en donde debemos detenernos y poner la atención; tener un horizonte claro, pero sin descuidar las posibilidades que surgen al margen de esa línea.

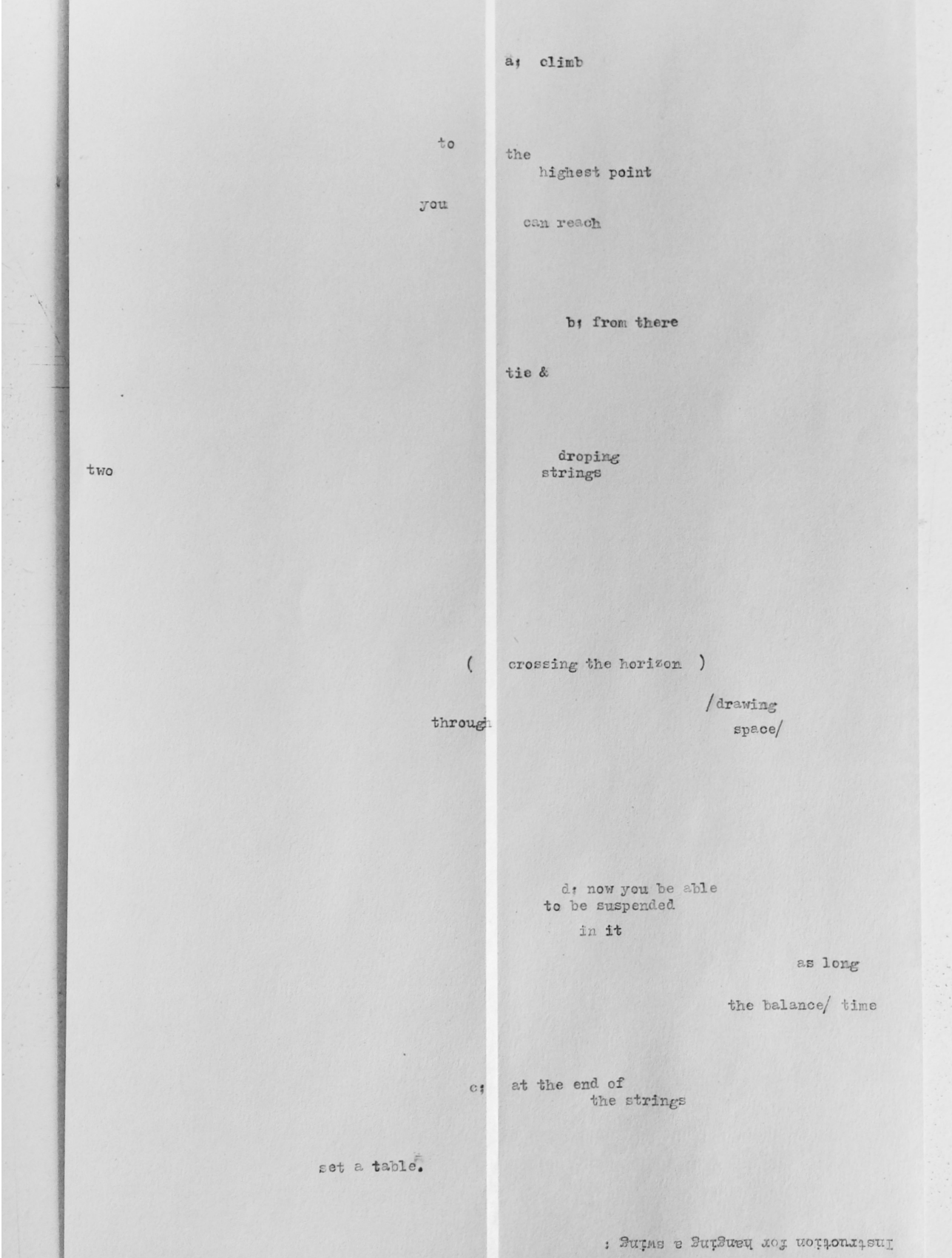
Lo paradójico es que en el anhelo por aproximarnos cada vez más al objeto de observación, nos hemos empecinado a abocar nuestro tiempo y energía en la creación de artefactos y tecnologías cada vez más “avanzadas”, con el fin de conseguir el objetivo, dejando de lado muchas veces la atención plena y el tiempo detenido frente a los objetos, complejizando los procedimientos para observar, entendiendo esto como una gran facultad del hombre, simple y esencial, volver a observar, observar detenida y plenamente, como si observáramos un gato, el fuego de la chimenea, un lobo o la luna, o un búho en la oscuridad. Pareciera que mientras más contamos con tecnologías para el estudio de objetos y fenómenos de nuestro interés, más difícil se vuelve la tarea de atender, de estar presente al acontecimiento de los sucesos. La contemplación de la naturaleza pareciera ser hoy algo que solo podemos alcanzar si tenemos a disposición aquellos artefactos que terminan por mediar toda relación con las cosas. Observar y

reflexionar es un valor intrínseco del ser humano, ya sea este artista, científico, artesano, campesino, etcétera. Esto es lo que nos permite evolucionar en cada etapa de nuestras vidas.

Por otro lado, está la idea en torno al descubrimiento versus el entendimiento. El descubrimiento no necesariamente implica novedad, para el entendimiento es necesario de la experiencia de haber estado presente al acontecer y a la manifestación de la naturaleza, es ahí donde se nos debiese ir el tiempo, o en ello deberíamos al menos perderlo y con toda propiedad, en la contemplación plena que sin intencionarla nos llevará en algún momento y sin apuro al entendimiento. No se necesita de nada para observar, solo de tiempo y ligereza, para ir aprendiendo y liberándose; es un ejercicio continuo, un avanzar permaneciendo y proyectando el anhelo en las cosas, permitiendo que otras nuevas o viejas se nos revelen a lo largo del ejercicio.

⁶ Su trabajo tiene el origen en su voluntad de entenderse a sí misma como un observador activo del mundo, desde sus propios ejercicios de selección pasando por el cruce de relaciones y encuentros, sus largos paseos en bicicleta y su profundo interés en las estrellas, el pensamiento científico y filosófico. De todas estas referencias surge la idea de la “trama”, como la conexión de puntos sobre el espacio, como una constelación. El mapa del cielo trazado en la superficie terrestre a través de sus recorridos. Obtuvo su licenciatura en Arte de la Universidad Finis Terrae (Santiago, Chile, 2006), un diploma en Dirección de Fotografía de la Universidad de Chile. Entre 2009-2012 reside en Nueva York, profundizando sus estudios en The School of Visual Arts y Lower East Side Printshop.

María Ignacia Edwards,
Instrucciones para colgar un columpio () “Notas para proyecto Encuentros, European South Observatory & Ars Electronica Futurelab, Austria” (2015).
33 x 21,5 cm.



RESPUESTA DE NICOLÁS RUPCICH⁷

Personalmente y en relación a las obras que he producido en los últimos años, debo enfocarme en responder que el objeto “pantalla”, desde mi perspectiva, es lo que ha determinado de una manera casi colateral y que ha ido ganando cada vez más presencia en un nuevo tipo de relación con la visualidad, para la cual ya suena bastante decimonónico hacer separaciones de medios entre pintura, fotografía, video, etcétera. Lo que brilla en el cristal de las pantallas, sea la representación gráfica de una interfaz, una pintura clásica o la fotografía de un gato, en este momento se puede entender como un sistema de reproducción de una visualidad global. La pantalla deviene del cine, luego pasa a la televisión, dos medios en los cuales en su mayoría se distribuían imágenes (herederas de la fotografía). Con la incorporación del computador en nuestra vida, el objeto pantalla se posicionó como un núcleo que concentra la gran mayoría de nuestras actividades cotidianas, de manera que muchas de nuestras actividades diarias están mediadas a través de un objeto/herramienta que en su esencia es un reproductor de información visual: la pantalla.

Una reflexión que ya he planteado en el catálogo “Der Tod der Sonne”⁸, que me parece pertinente en este caso, es la noción de cómo el objeto pantalla

(entendiendo la pantalla no como telón de proyección, sino como aparato electrónico autosuficiente capaz de reproducir imágenes) con el pasar de los años ha ido reduciendo su corporeidad física en busca de una transparencia o hibridación absoluta entre el espacio real y el de representación. Entendiendo este simple punto que se puede ver tangiblemente comparando los monitores CRT de los años 80 al grosor de las pantallas más recientes que produce el mercado o la dimensión de las pantallas que llevamos hoy por hoy en nuestros bolsillos, nos podemos dar cuenta de que esa reducción corpórea tiene que ver con la capacidad de que el espacio virtual de representación que nos han entregado las pantallas pueda ser cada vez más móvil y accesible en cualquier locación donde el usuario se encuentre.

Por lo mismo, me parece que los acontecimientos interesantes ocurren no solamente en los márgenes, sino que a veces tal como las pantallas que tenemos a diario frente de nuestros ojos, hay fenómenos que los experimentamos de manera tan frontal que pierden visibilidad y, por lo mismo, son de esa manera desplazados como problemas posicionados en los márgenes. La pantalla como sistema que nos permite visualizar un sinnúmero de material visual, escrito, etcétera, me parece que debe ser problematizada como un objeto icónico de nuestro tiempo.

⁷ Vive y trabaja en Leipzig, Alemania. Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae. Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Meisterschüler en Medienkunst en Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Alemania. Ha expuesto su trabajo en exposiciones individuales y colectivas; de sus muestras recientes destacan: Collage–Methode I, en Fotogalerie Wien, Viena, Austria, 2017, y Pacific Standard Time LA/LA: Video Art in Latin America, LAXART, L.A., USA, 2017. También ha participado en diversos festivales internacionales de video y nuevos medios como, por ejemplo, FILE Festival, Sao Paulo, Brasil; Ars Electronica, Linz, Austria; Transmediale, Berlín, Alemania, entre otros.

⁸ Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2016.

Nicolás Rupcich, *Nadie*, “Instalación en Werkschau Halle, Leipzig, Alemania” (2017). Medidas Variables.

