

---

# VOS-VOZ

---

Firmófono concreto de lenguajes artísticos combinados



Tesis de Maestría

Tesista

Nahuel Facundo Rando

Director de tesis

Dr. Claudio Ongaro Haelterman

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES PRILIDIANO PUEYRREDÓN  
MAESTRIA EN LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS  
2023



*Vos-Voz "Firmófono concreto de lenguajes artísticos combinados"*

## Abstract

---

Vos-Voz es una obra de cruce de lenguajes sonoro, visual y verbal con formato de instalación participativa, basada en instrucciones, que conduce a elaborar un registro sonoro y visual que constituya una obra, identificando al colectivo de participantes mediante la acción de firmar sobre una hoja de papel amplificando temporalmente el sonido de los trazos de las firmas por microfonía piezoeléctrica.

La instalación comprende un conjunto de elementos de escritura que se despliegan desde una valija portátil sobre una mesa, atril, u otro soporte. El dispositivo contiene los elementos de escritura con sonorización y folios de papel, que por transiluminación presentan desde su dorso pautas escritas como:

*“Firme repetidas veces, sin razón, hasta quedar solo ante usted mismo.”*

*“Firme aquí cuantas veces quiera, su autonomía es música para los oídos.”*

*“Firme aquí. Ponga afuera lo que esta adentro suyo. Repítalo hasta que lo crea”*

Con cada nueva firma el sonido grabado se expande con una prolongada reverberación y el eco a la espera de una nueva firma. Así uno, o un conjunto de individuos, se entrelazan conformando una red donde la continuidad del trabajo de sus predecesores en el espacio vacante conforma una nueva sociedad sonora.

Estas manifestaciones, como todas las cosas en el mundo, tienen conllevan una ‘signatura’, una firma que revela su verdadera naturaleza o esencia. Siendo la forma en que los signos, al hacerse evidentes, alteran el mundo. Esta signatura puede manifestarse en diversos niveles: en la escritura, en los gestos, y en todos los signos que encontramos en el entorno. A través de la observación atenta y la interpretación adecuada de estas signaturas, se puede acceder a un conocimiento más profundo y revelador de la realidad.

La firma manuscrita da cuenta de la identidad del individuo mediante la caracterización de una serie de rasgos, atributos o características motrices de una persona, es utilizada socialmente con el fin es identificar, autentificar la identidad de un individuo. Con cada firma el participante hace un aporte, certifica y suma un elemento sonoro y visual, incorporándose al conjunto total de la obra.

# Índice

---

## Contenido

---

<b>ABSTRACT.....</b>	<b>3</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....</b>	<b>7</b>
OBJETIVO GENERAL .....	8
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
1 - <i>La firma como Cruce de Lenguajes</i> .....	16
2 - <i>La muerte del autor y la firma</i> .....	22
3 - <i>La firma y la repetición</i> .....	31
EJES CONCEPTUALES SOBRE LA FIRMA .....	39
1 - <i>La huella del autor y su firma a través del tiempo</i> .....	39
2 - <i>Concepción contemporánea de la firma</i> .....	56
3 - <i>La firma y el Gesto/Cuerpo</i> .....	63
4 - <i>La Firma y la tecnología, el maquinismo y los automatismos</i> .....	68
5 - <i>Muerte del Sujeto - Muerte del Objeto</i> .....	78
<b>SEGUNDA PARTE: CONSTRUCCIÓN PROCESUAL DE LA OBRA .....</b>	<b>86</b>
UN LARGO CAMINO HASTA AQUÍ .....	87
PRECURSORES DE UNA OBRA DE CRUCE (FILIACIONES E INSCRIPCIONES).....	89
<i>Lenguaje Visual “Aproximaciones desde la academia de artes”</i> .....	90
<i>Lenguaje Sonoro “Aproximaciones desde la música concreta”</i> .....	94
<i>Lenguaje Corporal “Aproximaciones desde la gestualidad”</i> .....	97
<i>Lenguaje Verbal “Aproximacion desde la semiótica y la lingüística”</i> .....	100
EXPERIENCIAS PREVIAS .....	104
<i>La Línea Concreta (2015) Una Exploración Sonora sobre la línea</i> .....	105
<i>Sintonía de lo Ausente (2018)</i> .....	108
<i>“Idem” (2019) Registro de una firma sonora</i> .....	111
DESENCADENANTES, CRISIS Y REFORMULACIÓN. ....	114

<b>TERCERA PARTE: “LA OBRA, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS”</b> .....	<b>121</b>
VOS-Voz “FIRMÓFONO CONCRETO DE LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS” .....	122
<i>Descripción Técnica</i> .....	123
<i>Disposición del espacio</i> .....	128
<i>Disposición del Tiempo</i> .....	129
ANÁLISIS DE LOS LENGUAJES .....	131
<i>Análisis Lenguaje Visual</i> .....	132
<i>Análisis Lenguaje Sonoro</i> .....	137
<i>Análisis Lenguaje Verbal</i> .....	140
<i>Análisis Lenguaje Corporal</i> .....	142
MODALIDADES DE CRUCE .....	146
<b>RECAPITULACIÓN</b> .....	<b>150</b>
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>154</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>157</b>
<i>Capítulos de Libros y Revistas</i> .....	161
<i>Recursos en línea</i> .....	162
<i>Tesis Consultadas</i> .....	164

## Introducción

---

Aunque uno pretenda repetirla maquinalmente, la firma, se desprenderse de nosotros mismos, individuos determinados en un tiempo y espacio. Por lo tanto, no podremos realizar una firma igual a la otra. Las firmas podrán ser similares, más no iguales.

De la mano a la construcción del sujeto moderno, La firma, antes reservada a decretos reales o eventos notariales importantes ha cobrado gran importancia en nuestra sociedad contemporánea. Hoy, si bien nuestra firma prolifera en un sinnúmero de repeticiones cotidianas, transitamos en una época donde la firma puede ser banalizada o fetichizada según el ámbito social donde nos desenvolvamos. Con cada una de nuestras firmas, no solo certificamos nuestra Identidad y voluntad dentro de algunos ámbitos profesionales. Sino que dejamos rastros de algunos aspectos estructurales de nuestra persona durante el paso por diversas épocas de nuestra vida. Imprimiendo así, con cada firma, una huella de nuestro estado de ánimo en cada documento.

En lo que se refiere a las innumerables cosas que puede significar esta repetición, parafraseando a Søren Kierkegaard 'podríamos decir que el que intente registrarlas no debe tener el menor temor a repetirse.'

Acerca de los aspectos de la firma podríamos listar y elaborar los aspectos: de su origen, característica, producción manual Individual, singular e identificante. La firma y lo persistente, lo perdurable. La firma y el poder (micro/macro). La firma y el género. Firmas y/o Identificaciones colectivas. La firma y el tiempo, la firma y el espacio, la firma y los materiales, la firma y el arte, Etc. Estoy seguro que cada uno de ustedes podrá asimismo reelaborar estas y otras categorías para descubrir más y más aspectos en la firma está involucrada.

Si bien algunos de estos aspectos conciernen al tema elaborado en esta tesis y serán desarrollados con cierta profundidad dentro de esta exposición. De manera central nos enfocaremos en discernir si la firma en si misma puede devenir un hecho artístico. Proponiendo una forma particular entre tantas de conformarse en una obra de arte.

## Primera Parte: Marco Teórico Conceptual

---

---

*“la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.”*

---

Roland Barthes. El Susurro del Lenguaje p.65

## Objetivo General

Este trabajo tiene el objetivo general de desarrollar, una exploración general acerca de cómo la firma puede devenir en una operación artística. Donde el acto de firmar puede ser en un hecho artístico en sí mismo.

Esta articulación creativa girará en torno al concepto de que: *La firma es la huella energética de la persona*. Demostrando como esta manifestación sígnica que se desprende de una persona o colectivo firmante, situado en un aquí y ahora, puede devenir en una obra de arte.

La firma opera pragmáticamente en diferentes contextos de nuestra vida cotidiana, como certificado de validación de documentos, o simplemente según su posición en ciertos documentos escritos, como constatación de la presencia de una persona en un tiempo y espacio determinados.

La firma es un acto o marca distintiva que una persona realiza sobre un documento o una obra para identificar su autoría o autenticidad. Actualmente la firma puede presentarse en diferentes formas y estilos, desde una firma manuscrita con el nombre completo o las iniciales del autor, hasta en forma de firma digital en documentos electrónicos. Estos dos ejemplos, se corresponden a la concepción moderna en el primer caso y a la emergente contemporánea en la segunda. Esta obra en particular se centra en la primera por ser tangible y material, una huella electrónica solo es posible en un espacio virtual no objetual que asume los atributos de la primera sin respetar su forma. Materialmente la firma es una imagen en forma de escritura que toma el lugar de la persona ocupando un sitio cuando el firmante está ausente. Signando todos los documentos donde la firma aparezca

*“La relación expresada por la signatura no es, pues, una relación casual, sino algo más complicado, que tiene un efecto retroactivo sobre el signador y que es lo que, precisamente, se trata de comprender.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. Signatura Rerum p.45

La noción fundamental es que todas las expresiones llevan consigo indicios y características que posibilitan entender y reconocer la presencia de una intención y una organización en cada diseño, estableciendo así una conexión entre el creador y lo creado.

Dentro del contexto de la firma y su vinculación con la teoría de las signaturas, se postula que la grafía de la firma, al igual que las signaturas presentes en las manifestaciones naturales, actúa como portadora de un lenguaje simbólico y revelador. En este sentido, cada entidad y fenómeno exhibe características y propiedades que indican la impronta y la firma del Creador.

*“Suele entenderse la relación entre la signatura y lo signado como una relación de semejanza, del género de aquella que, como veremos, existe entre las manchas en forma de ojos sobre la corola de la eufrasia y los ojos, que ésta tiene el poder de curar. Que el arquetipo de la signatura, la Kunst Signata por excelencia, sea la lengua, obliga a entender esta semejanza, no como algo físico, sino según un modelo analógico e inmaterial. La lengua, que custodia el archivo de las semejanzas inmateriales, es también el cofre de las signaturas.”<sup>2</sup>*

Así como la energía del Creador, estaría presente en todas las obras de la creación, en todo lo que podemos nombrar, desocultando esta semejanza. Al firmar un documento revelamos nuestro interior lo que es verdadero de nosotros mismos. Esta firma en cualquiera de sus formas implica una grafía y en cualquier tipología que aparezca un grafo. Esta marca no es en sí el autor sino la huella del autor que la produce.

*“El campo del ente, antes de ser determinado como campo de presencia, se estructura según las diversas posibilidades—genéticas y estructurales— de la huella. La presentación de lo otro como tal, es decir, la disimulación de su "como tal", ha comenzado desde un principio y ninguna estructura del ente le escapa. Por esta razón el movimiento de la "inmotivación" pasa de una estructura a otra cuando el "signo" franquea la etapa del "símbolo”.<sup>3</sup>*

En su obra "De la gramatología", Derrida habla de la "huella" como una ausencia presente en la escritura. La escritura, ya sea en el lenguaje escrito o en otras formas de representación como una firma, siempre es una mediación y una ausencia de lo que representa. Cuando escribimos una palabra o signo, no estamos presentes en el momento de la lectura, y esa ausencia del productor en la escritura deja una "huella" de su ausencia.

---

<sup>2</sup> Ibidem p. 47

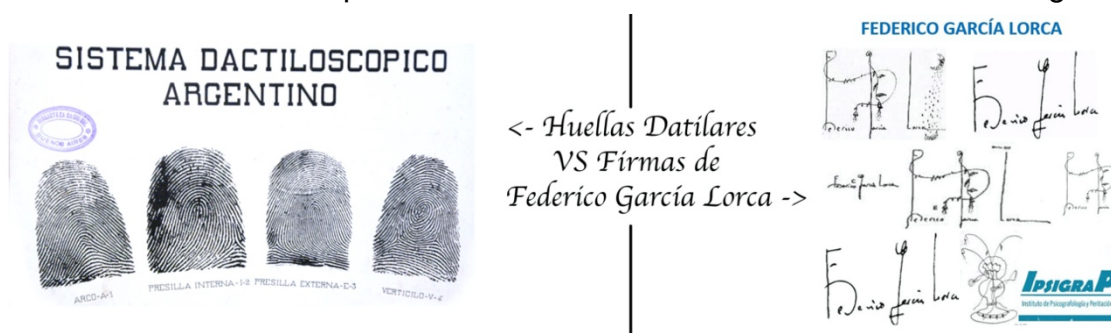
<sup>3</sup> DERRIDÁ, Jacques. de la Gramatología p.61

Este concepto de "huella" se da en el contexto de una escritura pre-literal. Para Derrida, la escritura no es simplemente un medio para transmitir un significado preexistente en este caso, una autoría, sino que es una actividad compleja y diferida en la que la presencia del autor no puede ser plenamente capturada. En otras palabras, la escritura pre-literal es siempre una representación de algo ausente, y esa ausencia está presente en la representación misma.

Esta firma en tanto huella, en un estado pre-literal. se aleja de la simbolización de una autoría en un movimiento inmotivado.

La firma dentro de este enfoque se desestructura como certificación inmutable de autoría y abre el campo a una lectura pre-literal de la identidad. No por nada en algunos tipos de firma digital se busque identificar a la persona mediante parámetros pre-literales como la huella dactilar o el reconocimiento facial. Dado a que en otro tipo de certificaciones como en la firma tradicional se cuele por los intersticios aspectos mutables de la persona, como el estado de ánimo develado por la energía de un gesto gráfico que exterioriza un estado mental que energéticamente se imprime en el trazo mediante la presión, la profundidad, el grosor, y el contorno revelando todos los aspectos de un ausente en este aquí y ahora.

La firma en sí misma puede ser considerada una obra de arte en algunos



contextos, especialmente desde el arte moderno hasta el contemporáneo, en las corrientes artísticas que desafían las convenciones tradicionales. En el arte conceptual y en ciertas formas de arte contemporáneo, la firma puede ser utilizada como un elemento central de la obra. En lugar de ser simplemente un acto de identificación del autor, la firma puede ser elevada a un nivel artístico, adquiriendo un significado conceptual que puede agruparse en diferentes tipos de cuestionamientos.

A lo largo de la historia la concepción moderna de la firma se ha ido conformando hasta cristalizarse en el sujeto moderno para luego entrar en crisis en resonancia a la crisis de la modernidad. Cuando la operatoria artística elude las formas convencionales hasta ese momento, y el creador interpela a las estructuras mediante el lenguaje mismo, se expresa mediante la relación de la obra con la marca en forma de huella que el autor imprime a la obra; en forma de firma ortónima, heterónima o ausente.

Este juego entre la obra y la firma ha sido explorado por los artistas con diferentes fines. En su forma ortónima su presencia indica la adjudicación de la autoría. En sus formas heterónimas o ausentes, como una forma de cuestionar la autoría, la originalidad y la propiedad intelectual, corriendo el foco del autor hacia el lenguaje mismo, utilizando la firma como operación artística cuestionando la autoría. Por ejemplo, Marcel Duchamp firmó con un seudónimo y presentó objetos encontrados como obras de arte, desafiando las convenciones establecidas y cuestionando los conceptos tradicionales de autoría y creación hasta ese momento.

Este tipo de operaciones también se han dado con frecuencia en el ámbito de las letras; Søren Kierkegaard firmaba sus obras con seudónimos proponiendo una pluralidad de autores heterónimos, adoptando una serie de personalidades fingidas para exponer desde distintos enfoques la complejidad de la existencia humana; Fernando Pessoa utilizó una serie de seudónimos para elaborar complejos oxímorones dialécticos, estas operaciones tenían la intención de suprimir al autor en beneficio de la poética del propio lenguaje. Pero estas operatorias entre la firma y la obra se dan en la relación entre obra y autor, sin conformar la firma como el objeto de la obra en sí.

En otras ocasiones, la firma puede ser manipulada y transformada visualmente para convertirse en un objeto con valor estético en sí mismo, utilizando la firma como expresión isológica del sujeto, como en el caso de Diego Maradona. Algunas personalidades como el novelista Kurt Vonnegut, el músico John Lennon, combinando lenguaje verbal y visual han desarrollado firmas artísticas que se

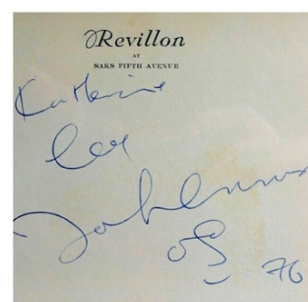
### Firmas Isológicas



Diego Armando Maradona



Kurt Vonnegut



John Lennon

caracterizan por su estilo distintivo y su valor visual. Federico García Lorca, por su parte, expresó toda su libertad creativa en sus firmas.

Actualmente los artistas del graffiti se alinean dentro de esta tendencia. Estas firmas pueden ser diseñadas como logotipos o marcas visuales, incorporando elementos gráficos, caligráficos o tipográficos que las convierten en elementos visuales interesantes y reconocibles. Excede la mera función de autenticar una obra, con el objeto de ser contemplado y exaltar a la persona firmante.

Una tercera tendencia utiliza a la firma como cuestionamiento de la connotación de firmar. Si bien originalmente el acto de firmar era un acto de extrema solemnidad concentrado a un círculo reducido de actores sociales, en la actualidad, todos firmamos infinidad de papeles para darles validez, valor o simplemente reconocer que los hemos leído.

La firma así, tiende a exigirse entre dos puntos en tensión; en un extremo, con una frecuencia frenética que roza en un excesivo ritualismo burocrático; y en el otro extremo, como la ausencia o su desaparición en pos de una biometría tecnológica, que identifica a nuestros cuerpos mediante parámetros biométricos mucho más estables que nuestras impresiones signíicas escritas. Estas dos tensiones, pueden estar relacionadas a una aceleración de los procesos de la modernidad un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades; «Modernidad líquida»<sup>4</sup> en términos de Bauman, o en relación del posmodernismo con sus debidas características aún no cristalizadas en una forma perfectamente estable, donde la actitud individualista y desinteresada respecto de lo social desea ser capturada por una minoría tecnócrata.

En cualquiera de los dos casos el hecho de firmar se ha automatizado, dado a que nosotros mismos adoptamos ese comportamiento dentro de la sociedad mecanizada y recientemente digitalizada. En esta línea, algunos creadores han construido figuras móviles con mecanismos de relojería, autómatas mecánicos firmantes; otros artistas con su cuerpo vivo, performatizan la repetición de firmar; confrontándonos con nuestro comportamiento social.

---

<sup>4</sup> BAUMAN Zygmunt. (2000) Modernidad Líquida. Buenos Aires Fondo de Cultura Económica, 2004.

Todo arte desarrollado por el hombre es un sistema codificado de signos, mediante el cual representamos al mundo o comunicamos nuestras ideas. Estas expresiones se han empaquetado y reconocido bajo diferentes nombres según sus características y funcionalidades. Para que estas sean interpretadas como tales se necesita un emisor que produzca cierta codificación de signos y cierto receptor que las interprete.

La palabra "arte" tiene su origen en el latín "ars" (genitivo "artis"), que se deriva de la raíz indoeuropea "\*ar-", que significa "ajustar", "ajustar adecuadamente" o "unir". En su forma original, "ars" se refería a la habilidad o destreza en la ejecución de una actividad. La música, la pintura, el dibujo, las artes escénicas, son hijas de su medio social, moldeadas por las grandes estructuras sociales y los eventos de la historia. creadas y difundidas para promover las grandes causas de su tiempo. Todas estas disciplinas artísticas estaban inmersas en un tiempo.

Dado que en los tiempos en los que vivimos estamos vivenciando la pérdida progresiva de la individualidad subjetiva que determina la categoría artística. Retornando hacia la vuelta de producciones estéticas, contemporáneas. Recordemos que la palabra Estética proviene de la palabra «*aisthesis*»<sup>5</sup> como aprehensión directa, experiencia, sensibilidad. Una función en la que el creador contemporáneo se ha convertido en especialista. Lo que se reproduce es el goce por la sensación aprehendida, ya no del entorno natural, sino el corrimiento hacia el entorno cultural hipermasificado.

El problema al que nos estamos enfrentando es el de la pérdida de sentido, dado que la cultura de hipermasificación recoloniza nuestra producción simbólica. Pues los artífices de estos grandes sistemas metacreadores, nos dejan el simple rol de productores, creadores o usuarios. Convirtiéndonos así en operarios de un determinado programa, con sus límites y un propio campo de acción cerrado. Posición fácilmente reemplazable por cualquier algoritmo o inteligencia artificial.

---

<sup>5</sup> COROMINAS, Joan. **áisthesis** 'facultad de percepción por los sentidos', y éste de aisthánomai 'yo percibo, comprendo'. DERIV. Estética. En: Breve Diccionario etimológico p.255

Al contrario, las artes ligadas al ámbito persona o privado decrecen o pierden relevancia. En palabras de Acha:

*“Completamente distintos son los problemas de la pintura, el grabado y el dibujo, que no sólo son los de su pérdida de importancia demográfica en las sociedades actuales, sino los de su misma existencia. Se trata, al fin y al cabo, de géneros artísticos productores de imágenes y, como tales, tienen que competir con las imágenes audiovisuales y las icónico-verbales, que en algún momento se enriquecerán con la holografía y que no cesarán en mucho tiempo de copar el interés de las mayorías demográficas”<sup>6</sup>*

Cabe aclarar que al escribir estas palabras a principios de los años 90's, aún no se contaba con el desarrollo de las inteligencias artificiales.

En la actualidad posmoderna mediada por los nuevos medios. dispositivos informáticos de toda clase o índole. Donde la combinatoria de la multimedia entrecruza texto imagen y sonido moldea el mundo que nos rodea. Las interacciones interlingüísticas se han expandido entre las artes publicas ya sea en pintura mural, publicidad en videowalls, campañas de planificación urbana ligada a la arquitectura, Etc. Y dentro del ámbito personal en videos, memes y toda imagen mediada por dispositivos móviles, han ganado una importancia como nunca antes. Si bien actualmente expresiones artísticas como el videomapping o experiencias inmersivas apuntan al espacio público, gran parte de estas expresiones mediadas por la informática se producen y se consumen en el espacio privado, de individuo a individuo. sin mediación de la esfera pública. Es probable que la actual obra de cruce de lenguajes, homológamente a otros movimientos en la historia del arte, sea producto de la interacción de los artistas con el marco social que nos rodea.

La exploración artística no solo sirve para elaborar la propia vivencia, en una manifestación que se expresa a los sentidos ajenos. No es una elaboración de nuestro interior para nosotros mismos, sino que lo personal exteriorizado siempre debe tomar contacto con lo colectivo y allí radica la importancia social del arte. Dentro de este enfoque, el arte puede inspirar cambios, promover causas nobles y crear conciencia sobre cuestiones relevantes.

Cuando Hegel se pronuncia acerca del fin del arte, no en la acepción de terminación, sino en cuanto al fin último. Acerca de las opiniones más frecuentes,

---

<sup>6</sup> ACHA, Juan. Nuestro futuro estético p.110

en cuanto al arte como mimesis de la naturaleza. Acerca de la imitación Hegel se pronuncia con estas palabras.

*“... Este trabajo pueril indigno del espíritu a que se dirige, indigno del hombre que lo ejecuta, no conseguiría más que revelar su impotencia y lo vano de sus esfuerzos, porque la copia siempre será inferior al original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer que produce. No nos complace imitar, sino crear. La invención más pequeña sobrepaja a todas las obras maestras de la imitación”<sup>7</sup>*

La expresión, lenguajes artísticos combinados aún contiene el ‘Arte’ en su interior, el arte es la acción humana que por excelencia da sentido, a la acción humana sea en la disciplina que sea. Hacer las cosas con arte es hacer las cosas con sentido. Y para eso hay que explorar, explorar y explorar, para intentar llenar ese «objeto a. Es un objeto a el que desea.»<sup>8</sup> Ese objeto faltante, inalcanzable que nos interpela a seguir adelante, reordenando el mundo en una «*póiesis*»<sup>9</sup> que nos aleja del vacío existencial de un mundo que ha perdido el sustrato divino.

Si quisiéramos desarrollar una obra que comprometa a la firma como eje central de una operación artística, no solo debemos comprender cuáles son los aspectos que la componen, sino también despojarla en cierto punto de su función tradicional y de este modo liberada, articularla intencionalmente en una operatoria artística.

Nuestro arte, al menos el que se presenta aquí propone una pequeña invención que rescata la firma. poniéndola en el centro misma de la escena, en un espacio particular y dentro de cierto límite de acción, indefinido, al que denominamos obra de cruce de lenguajes, proponiendo en este caso una obra inacabada, en movimiento, para que cada participante pueda explotar su propio lenguaje, haciéndolo resonar.

La idea es convertir esa acción tan cotidiana y constante de firmar, en una acción que cualquiera pueda realizar con otro modo de repetición, para entonces, transformar su firma en una obra de arte para satisfacer a su yo creador.

---

<sup>7</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética I p.92

<sup>8</sup> LACAN, Jaques. Seminario 10: La Angustia p.3

<sup>9</sup> COROMINAS, Joan. **póiesis** 'creación' // DERIV. POETA, h. 133S, lat. poeta. Tom. del gr. poiētēs íd., y, en general, 'autor literario', propte. 'hacedor, creador', deriv. de poiéō 'yo hago'. En: Breve Diccionario etimológico p.465

## **Objetivos Específicos**

### **1 - La firma como Cruce de Lenguajes**

El primer objetivo específico circula en torno a que la firma puede ser comprendida como una obra de cruce de lenguajes, donde se articulan aspectos verbales, visuales, corporales y sonoros. A fines de esta resignificación, debemos discernir en todas las implicaciones de función y composición de la firma bajo un enfoque tradicional y analizar lo que hay de cruce de lenguajes en la firma utilizando las herramientas que este campo ofrece.

Para determinar tradicionalmente lo que consideramos como firma debemos diferenciar dos términos que se articulan en ella la firma y la rúbrica. La primera corresponde a la inscripción de nombre y/o apellidos en cualquier grado de legibilidad, mientras que la segunda es el grafismo que acompaña opcionalmente a la firma. Estos dos elementos combinados pueden presentarse en infinidad de formas, haciendo a nuestras firmas signos distintivos de nuestra persona.

La firma se conforma por una serie de signos que se presentan entrelazados en un encadenamiento en continuidad. Las características que se desprenden de la fuerza, presión, velocidad, calidad del movimiento, expresados hasta en los más mínimos movimientos involuntarios en relación a la vigorosidad energética, son los que diferencian la grafía personal de un individuo frente a otro. Asimismo, la articulación espacial presente en la dirección, posición, movimientos ascendentes, descendentes, serpenteantes, dan cuenta del campo emocional de cada persona. De esta manera la combinatoria de los elementos que la componen manifiestan una exteriorización del individuo que, en una repetición del gesto, expresa su presencia en aquella huella.

Dentro de la rama de estudios grafológicos, en especial a partir del entrecruzamiento con la psicología “Jungiana”<sup>10</sup>, el análisis de la grafía se ha tipificado con mayor precisión. Mediante la utilización de la cruz simbólica del espacio, propuesta por el suizo Max Pulver, los grafólogos contemporáneos han aplicado este esquema en algunas letras claves, pudiendo perfilar las características emocionales del sujeto. El grafólogo español Mauricio Xandro tipifica a las letras “M” “d” “i” “r” “g” y en un sentido general al óvalo diciendo que este «*refleja, hemos dicho, el "ego" personal, el núcleo íntimo individual. Por eso, toda variación, todo micro-gesto, toda ligadura, dureza, etcétera, ha de ser de impresionante importancia y expresividad.*»<sup>11</sup> Como vemos, una firma presente en cualquier documento, en tanto escritura y grafía no solo representa a la presencia del sujeto en un actual ausente, sino que refleja su intimidad emocional. Estos aspectos pueden presentarse en caracteres perdurables, pero también en características transitorias. La psicografóloga argentina Ada Guarini subraya que si bien para Freud la energía psíquica, la libido, era de orden físicamente sexual, Jung le asigna otra interpretación en sentido amplio hacia otras animosidades del sujeto concluyendo que, si bien la energía es continua, varía en su distribución, esté ésta en relación con su consciente o su inconsciente.

*“ningún valor anímico puede perderse, disiparse, sin ser sustituido por otro equivalente. Cuando se pierde a un ser querido, por ejemplo, un hijo, la energía afectiva que le dispensábamos (...) quedaría sin salida, bien, dicha energía afectiva sin ser brindada se congestionaría, lo que produciría un estado de tensión nerviosa que buscaría un canal de salida como solución inmediata”<sup>12</sup>*

Y sostiene que, estos valores anímicos, entendidos como energía psíquica se manifiesta, en todos los aspectos de nuestra vida tanto en el orden social, el plano intelectual, el campo artístico, las artes manuales, y en distintas habilidades en las que podemos incluir a la firma. Las exteriorizaciones de nuestro estado de ánimo en la firma, a veces estable, otras veces cambiante. Representa al individuo que deja su impronta en una huella sónica, que, sin su presencia física, deja constancia de su ser.

---

<sup>10</sup> JUNG, Carl Gustav. (1964) El Hombre y sus símbolos. Barcelona: Paidós, 1995.

<sup>11</sup> XANDRO, Mauricio. Grafología Superior. p.340

<sup>12</sup> GUARINI, Ada. Grafología p.81

Cuando uno se aproxima a la expresión 'Obra de cruce de Lenguajes' llega hacia nuestra mente toda aquella expresión cultural que implica la interdisciplinariedad de medios. Esta apreciación intuitiva está asociada con algunos formatos de la cultura popular, películas, multimedia, interactivos, videojuegos, videoarte, cómics, etc. Si bien para crear o identificar una obra de cruce abrevaremos de las experiencias de todos estos formatos artísticos.

Al adentrarnos en este campo, descubriremos que nada más alejado de aquellas producciones está presente, en la creación de este tipo de arte que es nuestro objeto de estudio.

Cuando estamos ante ella, lo que presenciamos no puede ser clasificado por ninguna de esas categorías ya establecidas. Ahora, si bien declaramos aquí lo que no es. Debemos definir lo que sí es una obra de cruce. Pues bien ¿Dónde se encuentra el patrón para definir positivamente este objeto de estudio? ¿Y entonces, cuáles son las reglas que codifican este arte? Para responder estas preguntas, como así también adentrar en el tema al lector neófito, debemos antes reponer a la memoria su teoría fundamental y sus principales conceptos.

La obra de cruce de lenguajes se produce entremezclando los significantes presentes en los elementos constitutivos de cada uno de los 4 lenguajes básicos: visual, verbal, sonoro y corporal, siendo el espacio y el tiempo, el significante fundamental donde se produce el cruce. El significado de la obra debe inteligirse solapado parcial de los lenguajes presentes, de manera análoga a un nudo Borromeo.

*"Esto que sucede con el nudo borromeo no es metáfora, es un matema, que depende de una combinatoria y que por lo tanto es un cálculo, que puede ser erróneo o no, pero que constituye en sí mismo, parte de una cadena de significantes de lenguajes que en todo caso logra en él, y por sus características, el anclaje de una idea"<sup>13</sup>.*

Esta idea debe comunicarse mediante los lenguajes imbricados en continuidad sin cortes ni ataduras, anudados de tal modo que si cortamos o eliminamos un elemento la obra como tal desaparece. Para lograr esto, los lenguajes que conforman la obra no deben exhibir un orden de subordinación entre sí, sino más bien adoptar una estructura sin jerarquías.

---

<sup>13</sup> MAROTTA, Graciela. El Espacio en la estructura combinatoria de los Lenguajes Artísticos Combinados p.26

*“Es importante entonces establecer esa diferencia entre con cruce y de cruce: (...) Si bien en ambos casos se cruzan o combinan al menos dos lenguajes, en el primero (obras con cruce) habrá un lenguaje que es dominante, y que subsume elementos de los otros lenguajes.”<sup>14</sup>*

Sin olvidar que, para existir una obra de cruce debe haber una intencionalidad en el autor que la concibe y un contexto que posibilita la asimilación de la obra. El problema es la dificultad de encontrar una singularidad tan específica. No solo, como ya lo habíamos denotado, en su producción. Para no generar una yuxtaposición o pastiche de lenguajes. Sino también en su interrelación con un otro, un público indefinido o demasiado vanguardista para que pueda interpretar este tipo de creaciones de manera autónoma y distinta de las categorías artísticas a las que ya está acostumbrado.

Pero cuando las hallamos percibimos que son obras que navegan el intersticio que existe que existen entre los límites de las disciplinas artísticas, permeando entre los territorios estancos de las artes establecidas. Podemos afirmar entonces que la obra de cruce de lenguajes nace particularmente de la indefinición y de la relativización de la interpretación.

Esta articulación lingüística está ligada a las corrientes semiológicas de autores postestructuralistas como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, entre otros. Dentro de este marco las obras visuales se interpretan desmenuzando a cada elemento que lo constituye en signos que son plausibles de interpretarse lingüísticamente. Esta corriente filosófica nutre subterráneamente a gran parte del pensamiento del campo. La reducción de los elementos del campo visual a su significado semántico, se extendió dentro de esta perspectiva a los campos sonoros y corporales. Identificando posteriormente las unidades básicas de cada lenguaje constitutivo que está presente en una obra. El artista de cruce utiliza esta realidad, para de esta forma, comunicarse mediante la programación de un conjunto de signos con su interlocutor.

Encuentro dentro del ámbito académico dos grandes afluentes. Esta corriente naciente obtuvo un gran caudal de conocimientos proveniente de un segundo afluente teórico que aporta un extensísimo caudal de conocimientos

---

<sup>14</sup> ROSEMBAUM Sobre algunos Intentos de re-disiplinar en el arte contemporáneo p.1187

provenientes de las áreas interdisciplinarias del arte y las artes expandidas. Desde la música de vanguardia en los años 50 y 60 los movimientos Avant-garde de la música electrónica o la música concreta se movieron hacia la experimentación sonora y la instalación espacial de los elementos visuales presentes para producir la música. Desde las artes visuales se ha roto el espacio cerrado del bastidor, la hoja y el marco para expandirse hacia el espacio y producir instalaciones o performances. Desde lo corporal, la deconstrucción de las danzas también genera sus aportes. Y la teoría lingüística sentó la base.

Encontramos así una etapa de creación de obras con cruce de lenguaje a la que podríamos llamar una etapa sintética de la cual se abreva. Y una segunda etapa sintética en la que estamos inmersos, habiendo sido generado el nuevo marco teórico con el que hoy actualmente estamos trabajando, quizás uno de los debates que se perciben dentro del campo de la obra de cruce, es el de definir si los lenguajes artísticos combinados son una herramienta de análisis sobre las producciones interdisciplinarias, o un nuevo emergente artístico con un sistema de producción particular.

Queda claro que el campo de acción o bien se limita, o está tan inexplorado en su navegación que sus modos estéticos de creación se encuentran casi sin referentes. Debiendo continuamente abreviar de las experiencias interdisciplinarias de otros campos de la creación artística. Espacios ya ciertamente delimitados anteriormente cómo son el teatro, el cine, la performance, la instalación, la música Avant-Garde, entre otras categorías. Siempre y cuando éstas lleven el sufijo de expandido o expandida tras de sí.

Habiendo repasado esta problemática podemos comprender por qué si bien en una firma se articulan los distintos lenguajes constitutivos y la combinatoria de estos es la que determina su identidad y la del autor de la misma, ésta por sí sola ante los ojos de un espectador no se apartaría de la categoría original. Pero si, como artistas de cruce, tras un detallado análisis del objeto a deconstruir operamos sobre los elementos que la constituyen podremos organizar un discurso intencional que sea comprendido, apelando al entendimiento del espectador, sin caer en ninguna categoría artística anterior.

Dicho de otro modo, la firma articulada en el espacio real, continente en sí, todos los lenguajes que conforman una obra de cruce. Aunque en forma natural no

indicarían ninguna relación de intencionalidad por parte del artista. Por tanto, una obra que pretenda ser de cruce deberá operar sobre los mismos para su rearticulación en una obra de cruce de lenguajes. Y para producir este tipo de operación antes debemos analizar cómo y en qué medida los lenguajes se presentan en una firma.

En cuanto a los lenguajes presentes que intervienen en una firma podemos discernir dos grupos, el principal, que articula el Lenguaje verbal en la firma y el visual presente en la rúbrica. El segundo grupo articula el lenguaje Corporal y el sonoro, lo corporal estaría dado por el gesto ejecutor del movimiento y el sonoro estaría dado por la interacción de los elementos de escritura en relación a la calidad del movimiento del firmante. Dado el carácter principalmente documental de la firma este segundo grupo no es usualmente tomado en cuenta por ser de carácter transitorio sólo presente al momento de la ejecución.

Si bien lenguajes visuales y verbales en la firma y rúbrica son los centrales en la huella impresa luego del momento de su ejecución, de la misma manera que la escritura es la portavoz de la lengua hablada original, esa huella esgrafiada en el papel es la portavoz de su habla originaria, la firma como la huella energética del movimiento que se imprime en el trazo. En esta obra, al contrario de la técnica de la escritura, que quita la voz del habla, mediante la técnica de sonido se le devuelve la voz a ese gesto original que le da el valor de nuestra presencia a la firma. Una voz por supuesto metafórica, dado a que esta voz es interna.

*“¿De dónde viene la voz? Viene del ámbito más íntimo de nuestro ser, pero a la vez es algo que nos trasciende, está en nosotros más que nosotros, y aun así, una vez más, es un más allá en lo más íntimo de nosotros.”<sup>15</sup>*

Por tanto, podemos resignificar en un espacio determinado que configure la obra, proponiendo mediante una intencionalidad, configurada en una obra en particular, realizando mediante una operatoria determinada el anudamiento de al menos tres de los cuatro lenguajes presentes, realzando en este caso los más sutiles presentados el segundo grupo antes analizado: reconstruir la acción de firmar, para transformar su sentido en una obra de cruce de Lenguajes.

---

<sup>15</sup> MLADEN, Dólar. Una voz y nada más p.116

## 2 - La muerte del autor y la firma

El segundo objetivo específico ronda en definir que sucede con la firma en una época donde desde hace tiempo se interpela la propia idea de autoría en relación a la cuestión de la muerte del autor.

En la convulsionada actualidad, la teoría del arte contemporáneo, haciendo raíces desde finales de los 80's y principios de los 90's, pone en jaque, o al menos en cuestión, la idea del sujeto. Esta problemática se ancla directamente en el planteo de la muerte del autor que, desde finales de los 60's, elaboran desde el campo de la crítica literaria Barthes y Foucault. Ello tiene un antecedente en las reflexiones de Umberto Eco en *Obra Abierta*. Y paralelamente problematizada por Derridá desde un enfoque deconstructivista. Se trata de cuestionamientos que ponen en crisis a la idea de autor, y por ende, del artista firmante. Con un sujeto actual en tal delicada situación, se crea la necesidad de proponer cómo reactualizar la idea de una firma dentro del arte contemporáneo.

La categoría de autor adquirió el sentido de aquel que crea o produce una obra, ya sea literaria, artística o científica. Esta categoría como analizaremos en secciones posteriores con mayor detalle, su concepción se ancla al surgimiento del sujeto en la modernidad. La palabra autor tiene su origen en el latín «*auctor*»<sup>16</sup>, que a su vez proviene del verbo "augere", que significa aumentar, hacer crecer o agrandar el conocimiento o la influencia de alguien a través de sus obras. En su forma original, "auctor" se refería a una persona que promovía o impulsaba el crecimiento o desarrollo de algo.

---

<sup>16</sup> COROMINAS, Joan. **auctor**, -óris, 'creador, autor', 'fuente histórica', 'instigador, promotor', deriv. de augere 'aumentar', 'hacer progresar'. p.73

La obra que en la modernidad se anclaba al sujeto, su autor como centro ordenador, y desde donde la obra sería unívocamente entendida, hacia principios de los 60's se pone en cuestión. En *Obra Abierta* Umberto Eco comienza a perfilar la idea que las obras poseen infinitas interpretaciones que serán dadas por cada sujeto al observarlas. Sosteniendo que toda obra de arte es un mensaje fundamentalmente abierto, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante, pero que, más aún en ciertas obras contemporáneas esta apertura es intencionalmente buscada y positivamente valorada, el resultado es la presencia de estructuras formales determinadas por una voluntad creadora, pero que permiten un alto grado de apertura y de intervención del intérprete, ciertas tendencias artísticas contemporáneas expresan esta apertura que consiste no en un mensaje concluso y definido no en una forma organizada unívocamente sino de una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa de la intérprete y se presentan por consiguiente no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en la dirección estructural dada, sino como obras abiertas que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.

*“aquí ya no es la ambigüedad suave de un infinito entrevisto (...) sino la misma concreta ambigüedad de la existencia social como choque de problemas irresueltos a los cuales es preciso encontrar una solución. La obra es aquí "abierta" como es "abierto" un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público.”<sup>17</sup>*

Así la poética de la obra abierta tiende, a promover en el intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él propondrá la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra. Eco reconoce además, que las obras pueden presentar diferentes grados de apertura el primero es el de las obras inconclusas *«las obras "abiertas" en cuanto en movimiento, se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor»<sup>18</sup>* una segunda categoría denominada como *«(género de la especie "obra en movimiento"), obras que siendo físicamente completas, están, sin embargo, "abiertas" a una germinación continua de relaciones internas que el gozador debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de*

---

<sup>17</sup> ECO, Umberto. *Obra Abierta* p.38

<sup>18</sup> *Ibidem* p.52

los estímulos»<sup>19</sup>, y un tercer grado en la que aunque conclusa, «*toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.*»<sup>20</sup> Esta última noción abre la puerta a el corrimiento en la interpretación de la obra del autor al intérprete.

Roland Barthes introduce en un ensayo la idea de la muerte del autor, en este texto de 1967 Barthes cuestiona la noción tradicional en la que el autor es la figura central y única fuente de significado en una obra literaria. propone que una vez que una obra es creada y puesta a disposición del lector o espectador, el papel del autor en la interpretación y comprensión de la obra se disuelve. Argumenta que es el lector quien, al interactuar con el texto, construye y produce significado a partir de su propia experiencia, conocimientos y perspectivas personales.

*“un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector”*<sup>21</sup>

Planteando de esta manera la necesidad de dar paso a la interpretación de los lectores, siendo estos, con su cultura quienes pueden recomponer las piezas de un texto. Para Barthes es el lenguaje el que habla en un texto, no el autor.

Ser un autor es querer apropiarse de ideas, a veces aumentarlas y con el certificado de su autoría apropiarse en un mundo que carece de un fundamento último de lo divino, sustituyéndose esta verdad absoluta por el mercado moderno.

*“El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo”*<sup>22</sup>

Un autor no crea desde la nada. Como un Demiurgo, artesano que construye el universo, toma lo ya dado, lo aumenta y lo promociona. Tomemos por ejemplo a

---

<sup>19</sup> Ibid p.52

<sup>20</sup> Ibid p.53

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. La Muerte del Autor p.71

<sup>22</sup> Ibidem p.66

Pitágoras, matemático filósofo griego insular. Si consideramos al teorema de Pitágoras, si bien se le atribuye autoría en occidente, no podremos decir que es su creador, ya que se han encontrado tablillas de arcilla provenientes del Medio Oriente muchísimo más antiguas que la descripción del autor griego. Con lo cual, al menos en este caso, deberíamos clasificar a Pitágoras como un autor, un divulgador, alguien que aumenta o difunde una creación previa. Asimismo, para ser justos, y siguiendo a Michael Foucault quien afirmó que *«La noción de autor constituye el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias.»*<sup>23</sup> Para una cultura un autor representaría un vector de transmisión de un conocimiento que sin cual esa idea no llegaría a las generaciones posteriores.

Para Foucault, el enfoque en la autoría como una figura centralizada y dominante en la interpretación de una obra establece una relación desigual entre el autor y el lector, donde el autor tiene el poder de imponer su significado sobre la obra. Bajo este enfoque el nombre de un autor caracteriza una determinada forma de ser de un discurso que debe ser recibido con un determinado estatuto que lo extrae de la palabra cotidiana. Siendo este discurso jerarquizado, puesto en nombre de un autor, el que tiene validez, y no la firma en sí.

*“Una carta privada puede tener un firmante, pero no tiene autor; un contrato puede tener un garante, pero no tiene autor. Un texto anónimo que leemos en la calle sobre una pared tendrá un redactor, no tendrá un autor. La función-autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.”*<sup>24</sup>

En este sentido Foucault argumenta que la idea de un autor como poseedor de un significado definitivo y una intención original limita nuestra comprensión de las obras y restringe la multiplicidad de significados posibles. En cambio, propone descentralizar y descentrar la autoría, enfocándose en la manera en que el discurso se produce y circula en una red de relaciones sociales, históricas y culturales, restándole poder a la firma en sí en favor de la coyuntura de validación.

---

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. Qué es un Autor p.10

<sup>24</sup> Ibidem p.21

Qué sucede entonces cuando nuestra producción no es validada, ¿vale la pena firmarla? O debemos resignarnos a que esas obras caigan en la categoría de lo cotidiano, lo indiferente lo que flota es consumido inmediatamente para desaparecer. La crisis del sujeto moderno, implica el menosprecio del individuo por parte del poder. Su disolución en el colectivo indiferenciado.

Circulan por los aires contemporáneos del arte un menosprecio por la firma en la obra. La firma se ha anclado a los círculos modernos de la producción artística, y con el paso de los postulados de la muerte del autor la firma en la obra tiende a desaparecer. Algunas voces se alzan furiosas frente a la firma, aquí Dani Mundo exhorta a eliminar la firma como único futuro del arte, asociándola con la idea de propiedad sobre la materia, el ego y el dinero:

*“Mientras haya firma, va a haber egos y propiedad y gaita en el medio. Y de lo que se trata, para salir de esta sociedad mercantilizada y sobreexplotada, es de abolir o de reducir a su mínima expresión esas cosas: la propiedad, el yo, el narcisismo global, el dinero, y todo lo que esto trae aparejado: pobreza material, miseria espiritual, fascinación idiota, esnobismo generalizado, gourmetización de todos los gustos, erradicación del peligro, actualización constante de lo siniestro.”<sup>25</sup>*

¿Cómo conjugamos esto con los exorbitantes precios pagados por obras que no poseen firma del autor? Pensemos en las obras de Damien Hirst, de quien, su firma no se hace presente sobre las obras. Lo que se paga en estos casos, no es la firma sobre la obra en sí, obras que de por sí siquiera son o necesitan ser manufacturadas por el artista firmante, sino que el valor se adjudica por la firma en el certificado de autenticidad, un simple papel que multiplica por lejos el valor material de los componentes de dichas obras. el extraordinario caso del escultor Salvatore Garau quien vendió La escultura inmaterial ‘*lo Sonno*’, quien ni siquiera mercantilizó materia alguna, sino una energía potencial e intangible manifestada en una sencilla idea y su certificación. El acto de creación se encuentra en un plano intangible de parte del sujeto, y se capitaliza al imprimir la propia firma en un simple papel.

Dentro de esta extrema desmaterialización, caracterizada por el mercado desinterés por parte de los artistas sobre el proceso de manufactura del objeto y el corrimiento hacia el concepto encontramos una pequeña trampa.

---

<sup>25</sup> MUNDO, Daniel. Borrar la firma, el único futuro digno del arte p.1

Si bien la firma en la obra se encuentra ausente, en pos de una autoría atribuida por la referencia en otras fuentes que proliferan en un mundo hipermediatizado, el comprador la requiere en el solemne contrato de compraventa.

Entonces, debemos preguntarnos, ¿Por qué ante tanta desmaterialización, y discursos sentenciando la desaparición del autor, la operación final del arte se cierra de manera privada con una firma? Cuando la obra se confunde con la mercancía, esos objetos que pueden ser industrialmente duplicados, repetidos hasta el hartazgo, deben de alguna manera ser anclados con la idea original de un creador particular, y allí se hace presente la firma. Recordemos que, como sentenció Max Pulver «*Die Unterschrift (...) eine verkünzte biographie*»<sup>26</sup> o “La firma (...) es una biografía abreviada” ya que la firma simboliza el ‘yo’ más íntimo, dado a que nos representa a nosotros mismos ante nosotros mismos, frente a un tercero.

Allí, en la firma se encuentra el último reducto del yo creador. y ese espíritu creador es el que el comprador quiere poseer, no es tanto; tengo esa cosa, sino tengo esa cosa de; por lo tanto, me apropio de ese. De esa idea. En ese mismo acto el poder, expresado a través del dinero, se válida cierto tipo de discursos aplastando a otros. Al pormenorizar las obras que más valor consiguen, o al menos rescatando los casos de menor valor transaccional pero más resonantes bajo el escarnio público, podemos intuir el sentido del discurso que se transmite a todo aquel que cobije bajo su piel un instinto creador. Si continuamos con la lógica foucaultiana, la muerte del autor descendería a otro nivel más profundo, siendo este discurso jerarquizado, por parte del poder expresado en el dinero, puesto en nombre de un autor, el que tiene validez, y no la firma en sí. Por eso debemos proponer un rescate de la firma, y no su desaparición. Tenemos por cuanto que rescatar la figura del creador, de nuestra propia capacidad. Según Platón en diálogos:

*“Tú sabes que la idea de «creación» (poiésis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artifices de éstas son todos creadores (poiétaí).”*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> PULVER, Max. *Symbolik der Handschrift* p.166

<sup>27</sup> PLATÓN. *El Dialogos III* p.252

Y es que uno es poeta de su propia firma, siendo esta expresión el último reducto incorruptible de nuestro ser. Volviendo al sentido profundo, la palabra «poeta»<sup>28</sup> tiene su origen en el griego antiguo "poiētēs" (ποιητής), que significa creador o hacedor. Esta palabra se deriva del verbo "poiein" (ποιεῖν), que se traduce como hacer o crear. Firmar en estos tiempos contemporáneos, donde el materialismo nihilista, enfermedad de nuestra era, cala hondo trastocando el terreno de lo divino, el terreno de la creación, se transforma en un acto de resistencia contra el abismo sin fondo de la nada misma. Según lo pronosticado en los escritos publicados de Nietzsche tras un año de su de su muerte, nos encontramos en la recta final del período de descreimiento y negación de todo fundamento.

*“Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describe lo que sucederá, lo que no podrá. suceder de otra manera: la llegada del nihilismo. (...) Toda nuestra cultura europea se agita ya desde hace tiempo, con una tensión torturadora, bajo una angustia que aumenta de década en década, como si se encaminara a una catástrofe; intranquila, violenta, atropellada, semejante a un torrente que quiere llegar cuanto antes a su fin, que ya no reflexiona, que teme reflexionar.”*<sup>29</sup>

Esta falta de reflexión frente al colapso último, característica de estos tiempos convulsionados, el despojo de todo fundamento. Nos encontramos acaso en medio de la turbulencia pronosticada, ¿dónde el poder disfruta en su ejercitación sobre el más débil?, ¿Estamos frente a un poder inspirado en nuestra propia opresión? Al parecer en un mundo Nihilista influenciado por el pensamiento de Nietzsche, la felicidad del poder de unos, consiste en dar empujoncitos a otros para que caigan en el abismo de la destrucción.

*¿Qué es la felicidad? El sentimiento de lo que acrece el poder; el sentimiento de haber superado una resistencia. No contento, sino mayor poderío; no paz en general, sino guerra: no virtud, sino habilidad (...). Los débiles y los fracasados deben perecer; ésta es la primera proposición de nuestro amor a los hombres. Y hay que ayudarlos a perecer.*<sup>30</sup>

Ante tal concepción de amor, ante la falta de un modelo arquetípico de un ser supremo que ordena los términos de lo que está bien o mal. Así sin virtud, ni

---

<sup>28</sup> COROMINAS, Joan. **POETA**, h. 133S, lat. poeta. Tom. del gr. poietes íd., y, en general, 'autor literario', propte. 'hacedor, creador', deriv. de poiéó 'yo hago'. DERIV. Poetar; poetizar, h. 1440; poetización. Poetastro. Poético, 1438, lat. poéti-cus; poética, princ. S. XVII, lat. poética. Poetisa, 1737. Poesía, 1438, lat. poesis, del gr. póiesis 'creación', 'poesía'.

<sup>29</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Voluntad de Poder p.31

<sup>30</sup> NIETZSCHE, Friedrich. El Anticristo p.12

gracia o discernimiento el abismo de la existencia se convierte en acto. En un escrito de 1946 titulado ¿y para qué poetas? Martin Heidegger expresa acerca de esta falta:

*“Con dicha falta, el mundo queda privado del fundamento como aquel que funda. Abismo significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita. En lo que sigue, entenderemos sin embargo ese «Ab» de la palabra abismo [Abgrund] como la ausencia total del fundamento. El fundamento es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo.”*<sup>31</sup>

Así, la falta de dios como fundamento último de la existencia humana deja a la sociedad occidental frente a una caída sin límite dada la falta de su propio sustrato fundamental. A su vez, la serie de movimientos, presiones y velocidades que se plasman en los trazos de nuestras firmas, son el fundamento de nuestra presencia en el mundo. Cada una de nuestras firmas es un acto creador. Actos en los cuales nos arriesgamos en diversas tomas de decisión, nos presentamos y exponemos ante los demás. A veces ejerciéndolo, pero en la mayoría de las veces, exponiéndonos ante el poder de los demás.

*“Los más arriesgados son los poetas, pero aquellos poetas cuyo canto vuelve nuestra desprotección hacia lo abierto. Tales poetas cantan porque invierten la separación frente a lo abierto, rememorando su falta de salvación en el todo salvo y lo salvo en lo no salvador. Lo no salvador como tal, nos pone sobre la pista de lo salvo. Lo salvo invoca a lo sagrado. Lo sagrado vincula a lo divino. Lo divino acerca al dios.”*<sup>32</sup>

Aunque algunos proclamen el abandono de las firmas en el arte, aunque otros promuevan dispositivos de identificación que prescindan de nuestras firmas como visado de documentos, firmar en estos tiempos aún nos ubica en el espacio de creación, de la creación en grande, o al menos del signo de nosotros mismos. Firmar en una obra, y en especial que esa firma sea el enclave fundamental del mensaje de sí misma. En estos tiempos de disolución contemporánea se convierte en un acto de resistencia para volver a reunir la firma y la obra con arte. Al mismo tiempo firmar sobre el papel repetidas veces, y sin un sentido aparente, obtura el espacio vacante, obturando con cada firma el espacio de creación.

---

<sup>31</sup> HEIDEGGER, Martin. ¿Y para que Poetas? p.200

<sup>32</sup> HEIDEGGER, Martin. ¿Y para que Poetas? p.237

Lo interesante es encontrar una forma particular de hacerlo, donde nuestro propio lenguaje, nuestra manera de expresarnos se ponga en juego, se exponga, se arriesgue.

Nuestro arte, al menos el que se propone aquí propone una pequeña invención que rescata la firma. poniéndola en el centro misma de la escena, en un espacio particular y dentro de cierto límite de acción, indefinido, al que denominamos obra de cruce de lenguajes, proponiendo en este caso una obra inacabada, en movimiento, para que cada participante pueda explotar su propio lenguaje, haciéndolo resonar. Los artistas por tanto que podrían englobarse dentro del Marco de los lenguajes artísticos combinados debieran por tanto ser creadores, poetas de su propio lenguaje, un lenguaje tan universal que debiera ser inteligido por otro que lo decodifica. Recordando que, si solo nos centrásemos en categorías previas aumentando incrementando una o cual otra disciplina seríamos autores, y ya no, creadores.

### **3 - La firma y la repetición**

El Tercer objetivo específico aborda la problemática sobre lo que sucede con la relación entre la repetición y la firma. Donde según el contexto, esa la acción de firmar que reafirma la propia identidad, choca con en un sistema que empuja la despersonalización que diluye nuestro ser.

La proliferación de nuestras firmas en algunos ámbitos sociales donde nos desenvolvemos, puede llegar a convertir nuestro devenir cotidiano en un verdadero fastidio considerando que nuestras firmas son banalizadas en un loop del sinsentido o fetichizadas por la burocracia dentro de algunas instituciones estatales.

Tomemos como ejemplo un caso sobre la dinámica que acontece dentro de un establecimiento escolar, un docente recién ingresado deberá completar sus declaraciones juradas, las cuales deberá firmar por ambas caras y firmar su formulario de alta antes de dirigirse al aula por primera vez. Deberá realizar este procedimiento por cada materia, incremento o modificación que se realice en su carga horaria. Esto solo será el adelanto de lo que le espera en su vida diaria. Los profesores por hora cátedra deben dejar su registro en las planillas de presentismo por cada uno de los cursos donde se presente, a la entrada y a la salida. Eso no es todo, una vez dentro de aula, el preceptor le acercará el libro de temas, casilleros por cada módulo de 40 horas, deberán ser completados con la declaración de las actividades acaecidas, cada una coronada con el correspondiente casillero a ser rubricado con la firma del agente. Debe además no olvidar certificar su presencia firmando cada hora trabajada en el parte diario. Así el profesor continuará su rutina del día por cada asignatura en la que haya asumido. Su huella energética quedará registrada en un sinnúmero de repeticiones cotidianas de cada firma. Estoy seguro que cada uno encontrará una historia similar a ésta con sólo indagar dentro de cualquier otro ámbito profesional que se precie.

Con regularidad, la firma oficial se presenta con los dos elementos esenciales: la firma propiamente dicha y la rúbrica. Sin embargo, en ocasiones, nos encontramos con situaciones donde la firma incompleta o Visé se compone únicamente de la rúbrica. El grafólogo y perito calígrafo judicial Español Manuel J. Moreno distingue un desdoblamiento de firma, dado por la importancia del acto de rubricación de documentos.

*“Resulta relativamente habitual, por otra parte, las personas dispongamos de, al menos, dos firmas operativas. Una de ellas suele ser la firma oficial o completa, que suele figurar como diseño principal en documentos críticos, como el documento nacional de identidad, el pasaporte, carné de conducir o en las fichas de apertura de una cuenta bancaria. (...) La otra modalidad de firma es incompleta o parcial. A menudo se trata del llamado visé, el cual constituye, de hecho, una simplificación funcional de la firma cuyo principal objetivo consiste en una gestión rápida del acto de firmar. Es el «visto bueno» gráfico.”*<sup>33</sup>

Este fenómeno de reducción al gesto gráfico, está estrechamente vinculado a la noción más amplia de la repetición de eventos en nuestra rutina diaria, dado a qué solo la grafía de ese gesto nos identifica ante un tercero.

Un papel blanco, firmado con tinta oscura no es solo una autenticación, sino que también es el rastro de un individuo, ¿Puede considerarse a la firma como un sistema de signos, que deviene en el blanco papel, rostro de un individuo al que se busca estandarizar y burocratizar en el funcionamiento de la sociedad? una rostridad en términos de Deleuze y Guattari: *«Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro»*<sup>34</sup>

La firma como rostro, en tanto que representación de la individualidad de un individuo, puede considerarse como un reflejo del impacto de la influencia estatal a lo largo de su educación. Los estados, desempeñan un papel importante en la regulación de la actividad económica territorializando nuestra actividad ordenando la forma en que se establecen y organizan las estructuras, límites y jerarquías en la sociedad.

Un punto de interés particular radica en el origen del dinero, que se remonta en última instancia a la firma de una persona. La capacidad de una firma para autenticar transacciones y compromisos financieros subraya su importancia en

---

<sup>33</sup> MORENO, Manuel J. La Firma p.23

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. Mil Mesetas p.173

la economía. Además, refleja cómo el Estado regula y respalda estas transacciones a través del sistema financiero.

Debemos tener en cuenta que actualmente los bancos operan bajo el sistema de reserva fraccionaria, lo que significa que no guardan la totalidad de los depósitos en efectivo; solo retienen una fracción. El dinero restante se utiliza para otorgar préstamos, y cuando un banco presta dinero, ese monto se convierte en un nuevo depósito en la cuenta del prestatario. Este nuevo depósito es dinero creado por el banco, ya que no existía previamente en forma de efectivo. Este efecto multiplicador del dinero se produce a medida que los fondos prestados se depositan nuevamente en otros bancos y se utilizan para otorgar nuevos préstamos, lo que aumenta la oferta monetaria aún más.

Cada préstamo creado a sola firma es un compromiso de pago con esa entidad, regulada y garantizada por el estado. Esa entidad en la que se encuentran reunidos tres componentes fundamentales: la autoridad, la población y el territorio, entelequia necesaria para garantizar la devolución de la carga asumida. El control establecido mediante cada certificación, de nuestra entrega energética expresada en la firma, solicitándola repetidamente a cada momento. El productor musical Dany Tomas, expone su mirada al respecto, una visión que ancla a la firma con la energía vital de una persona, metaforizando la operatoria como el 'hechizo de la moneda de intercambio'

*“Ellos utilizan el dinero no como un fin, porque ellos son los que crean el dinero, (...) para ellos el dinero es una herramienta para comprar voluntades (...) algo que queda muy en evidencia es cuando uno va a pedir un préstamo al banco que el dinero se genera a partir de la firma de la persona con el banco. Y el título de deuda, ósea donde está la impresión vital con la firma, (...) la energía del ser humano, que es lo que realmente tiene valor. Ese compromiso que esa persona va a invertir la energía de su vida para pagar”<sup>35</sup>*

Resulta irónico tener que firmar repetidamente cuando uno está presente en el momento. La paradoja reside en el acto de certificar una presencia evidente. Una firma cuidadosa y legible podría sugerir la conformidad con las normas establecidas por el Estado, mientras que una firma ilegible o negligente podría ser vista como un signo de desafío hacia dichas normas. La firma, cuando se considera como una huella psicográfica, se convierte en una biografía,

---

<sup>35</sup> Dany Tomas Life. Parásitos de la Humanidad 3. Sus Estrategias t.8:11

registrando no solo la identidad de una persona, sino también su relación con las normas y expectativas sociales. No pocas veces entrando en conflicto, dada la naturaleza existencial y subjetiva del hombre frente al estable estado.

Søren Kierkegaard, desarrolló un marco filosófico en el que, entre otros conceptos, articula el concepto tres esferas de existencia o etapas de la vida, sosteniendo que todo ser humano transitaría cada una de ellas.

En la etapa estética, los individuos buscan principalmente el placer y viven sus vidas en busca de experiencias sensoriales, gratificación inmediata y disfrute estético. Priorizando los placeres sensoriales, como la belleza, el arte, la sensualidad y el placer físico. Aunque, la vida en el estadio estético a menudo se caracteriza por la falta de compromiso y un sentido de vacío, dado a que está impulsada por la naturaleza efímera y fugaz del placer. El esteta busca el instante placentero, siendo hedonista, busca la inmediatez huyendo del compromiso. El hombre estético vive en la inmediatez esta postura lo aleja de lo eterno, y esa imposibilidad lo hace caer en la desesperación, su opción para huir de la inestabilidad el tedio y la inquietud es dar un salto de esta esfera, y optar por una existencia ética.

Hay que tener en cuenta que a diferencia de la filosofía hegeliana donde el método dialéctico enaltece la mediación, para Kierkegaard crítico y abiertamente opuesto a esta filosofía lo decisivo es la elección, lo uno o lo otro.

El siguiente estadio, la etapa ética, se caracteriza por el compromiso moral y una vida basada en principios y valores. Quienes la transitan buscan vivir de acuerdo con las normas morales y se esfuerzan por tomar decisiones que sean éticamente correctas. Instalado en la universalidad de la ley, el hombre, alejado aún de optar por el camino entre querer el bien en vez del mal se ancla en decidirse a elegir. Transitando este camino, cuando la ética se enfrenta ante la falta, surge en el alma del hombre según Kierkegaard un temblor que le lleva al arrepentimiento, obligado así por optar por una esfera superior.

La etapa religiosa representa el más alto nivel de desarrollo según esta filosofía. Aquí los individuos se comprometen con la fe religiosa y buscan una relación personal con lo divino. La existencia se vive en constante relación con Dios. El hombre religioso ha hecho una elección por lo absoluto, quedando como Moisés,

solo ante dios, dado a que su opción es irracional y la moral universal ya no puede ayudarlo. Escogiendo al absurdo, la paradoja, renegando de la razón.

Actualmente estas etapas se conciben como diferentes formas de existencia que las personas pueden experimentar en diversos momentos de sus vidas, sin tener necesariamente un orden establecido y en casos pudiendo coexistir en diferentes grados al mismo tiempo. Aunque dada la naturaleza profundamente cristiana de Kierkegaard, queda claro que cada una de las etapas representa un estadio superador del anterior hacia una existencia plena en la fe.

Otro concepto central en su obra es el concepto de repetición. Si bien el desarrollo del concepto no se circunscribe a la obra que lleva nombre homónimo al termino, en danés: '*Gjentagelsen*'. Publicado en 1843 bajo el seudónimo de Constantin Constantius, mediante la narración y la reflexión, desarrolla el cruce que se produce entre la idealidad y la realidad y se conoce como repetición. Esta coyuntura, según Kierkegaard, implica un proceso en el que un individuo enfrenta una experiencia previamente vivida de manera similar o casi idéntica. En sus relatos, Kierkegaard argumenta que la repetición no es una mera reproducción de eventos pasados, sino que involucra una dimensión subjetiva y existencial única. Como en el eterno flujo de Heráclito, por más que uno quiera repetir una experiencia, cada repetición es una nueva vivencia distinta a las anteriores. Sosteniendo que la existencia comienza a existir de nuevo cada vez que se lleva a cabo una elección.

¿Qué sucede entonces con nuestra firma en épocas de autopercepción fluctuante, de desdoblamiento laboral, de cambios de función por la noche o por la mañana, de tal celeridad, de tal liquidez temporal, que a veces deshilacha nuestro centro y amenaza con escindirnos de nuestro propio ego? En mi caso, y como a muchos, supongo, se transforma en una grafía que muta constantemente. Hasta incluso a veces, traerme cada tanto, algún que otro problema burocrático o simplemente una exclamación de asombro al ver mi firma.

En otros términos, la repetición implica una reconstrucción constante de la existencia individual, un volver sobre sí mismo, en un paradigma social donde la propia identidad de sujeto está en cuestión.

¿Qué pasa con la firma cuando yo soy otro, cuando la sociedad me impulsa a ser siempre otro nuevo, en una constante reactualización, una reinención continua?

Acaece con esta pregunta de Kierkegaard sobre la posibilidad de la repetición, si en realidad podemos repetir una firma, dado a que nos reafirmamos en cada una de ellas, repitiendo una y otra vez una grafía que nunca se repite exactamente y nos expone en cada uno de nuestros gestos. según Kierkegaard, la repetición nos coloca ante situaciones y decisiones que exigen un compromiso constante de elecciones continuas. La repetición no implica simplemente la reiteración de acciones, sino la forma en que abordamos circunstancias similares o idénticas a lo largo de nuestra vida y tomamos decisiones en relación con ellas. Por lo tanto, es muy difícil que una reproducción se produzca exacta idéntica, dado a que al ser nosotros mismos seres sintientes, estamos atravesados por nuestra subjetividad en cada instante y lo simbólico brota en la escritura de cada firma.

Aquí es cuando la autoimagen choca con lo real, cuando lo simbólico que se manifiesta constantemente se entrecruza con lo imaginario. Lacan aseveraba que: *«lo Imaginario es el lugar donde toda verdad se enuncia; y una verdad negada tiene tanto peso imaginario como una verdad confesada»*<sup>36</sup> Entendiendo a lo Imaginario como la dimensión de la experiencia humana relacionada con la formación de imágenes mentales, la identidad y las relaciones interpersonales.

La continua repetición de eventos, como la aparición recurrente de firmas y rúbricas en documentos oficiales, tiene el potencial de tejer una especie de tejido temporal en nuestras vidas. En este contexto, surge la templanza como una cualidad fundamental. Afrontar eventos que se repiten una y otra vez demanda la habilidad de mantener la serenidad y la compostura. Los eventos que se repiten de manera cíclica tienden a crear la sensación de que estamos inmersos en un flujo constante de situaciones recurrentes que nos enfrentan con la demanda del Otro. Al mismo tiempo, nos desafían a lidiar con las complejidades y los nudos que emergen a raíz de esta repetición. Exponiéndonos con la sensación de que algo falta en la vida del individuo un vacío que se busca llenar.

---

<sup>36</sup> LACAN, Jaques. Seminario 22 p.13

Ante tales adversidades el dominio propio nos brinda la capacidad de navegar con destreza por las aguas de la familiaridad constante, mientras que al mismo tiempo, nos da el poder para desatar los lazos que puedan enredarse en este intrincado tejido temporal. Pero aunque perseveramos en estos anudamientos cíclicos, nuestra psique continúa exponiéndonos ante la falta es lo que impulsa el deseo; en especial para quien no se haya adecuado a este entramado elevándolo a un propósito superior. Jacques Lacan sostuvo que la repetición es un intento de revivir experiencias dado a que las personas suelen repetir patrones de comportamiento, relaciones y situaciones que reflejan conflictos sin resolver en sus vidas.

La angustia aparece como signo del deseo y señal de lo real. para Lacan «*la angustia es un afecto*»<sup>37</sup>. Hay una pulsión actual de cambios, de fluidez, contenida por otro que intenta contenerla conducirla. Y según otra de sus máximas «*el deseo del hombre es el deseo del Otro*»<sup>38</sup> ese Otro al que estamos sujetos para nuestra subsistencia social. Mientras que el avance tecnológico no suplante mediante las nuevas tecnologías biométricas el visado constante, que comienza a desdibujarse en un grafo desgarrado. ¿Qué pasa cuando nos agota la repetición? ¿Cuándo la resistencia a firmar se encuentra con el deseo de un estado nos exige constantemente nuestra energía para su sostén?

Asimismo nosotros en el rol de observadores de nuestras firmas y de las de otros reconocemos el patrón gestual en la infinita multiplicidad de variantes de cada una de las firmas. A pesar de presentar diferencias de cada uno de los grafos reconocemos la autenticidad de las mismas. y cómo esta repetición puede ejercer una influencia notable en nuestra percepción y comprensión del entorno social que nos rodea.

*“La repetición pertenece al humor y a la ironía; es, por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley.”*<sup>39</sup>

Kierkegaard creía que la ironía desempeñaba un papel importante en la crisis existencial del individuo. La ironía se utilizaba para provocar una toma de

---

<sup>37</sup> LACAN, Jacques. Seminario 10 La Angustia p.27

<sup>38</sup> Ibidem p.31

<sup>39</sup> DELEUZE, Gilles. Diferencia y repetición p.27

conciencia y un cuestionamiento de las creencias y valores recibidos, lo que, a su vez, podría conducir a una búsqueda de sentido en la vida mediante la creación irónica.

*“el ironista se poetiza a sí mismo y al mundo circundante con la mayor licencia poética posible, puesto que vive de manera totalmente hipotética y subjuntiva, su vida pierde toda continuidad.”<sup>40</sup>*

Continuando:

*“Y el ironista, creyéndose libre, sucumbe de ese modo a la terrorífica ley de la ironía del mundo y se presta a la más terrible servidumbre. Pero el ironista es un poeta, y eso hace que, pese a ser un balón al antojo de la ironía del mundo, no siempre luce de esa manera. Todo lo poetiza, poetiza incluso los estados de ánimo. Para ser verdaderamente libre, debe tener el estado de ánimo en su poder, por eso cada estado de ánimo debe ser instantáneamente reemplazado por otro.”<sup>41</sup>*

El amante de su propia existencia tiende a transformarse en poeta. Recordemos que la *poiēsis* se convierte en un acto de creación que convierte cualquier cosa de no-ser a ser. En nuestras firmas, al determinarnos con cada una de las grafías, revelamos nuestro gesto poético, creador, un acto de resistencia dentro de un ámbito que intenta apagar nuestro propio ser

*“El poeta piensa en el lugar que se determina a partir de ese claro del ser que ha alcanzado su sello característico en tanto que ámbito de la metafísica occidental que se autoconsume.”<sup>42</sup>*

¿Es quizás esto solo el anclaje a un estado estético Kierkegaardiano, un rechazo al estadio ético de la repetición? ¿Es acaso el estadio alquímico de la Nigredo, que purifica el espíritu, previo a la recomposición purificada del Albedo y Rubredo? Aún no puedo delimitarlo. Solo puedo afirmar, por lo indeterminado del término, que en la repetición de lo que no puedo repetir puedo llamarlo arte. Y que es mi huella energética de mi persona en el momento que me piden que me autodetermine.

---

<sup>40</sup> KIERKEGAARD, Søren. Sobre el concepto de ironía. En: Escritos I p.305

<sup>41</sup> Ibidem p.306

<sup>42</sup> HEIDEGGER, Martin. ¿Y para que Poetas? p.202

# Ejes conceptuales sobre la firma

## 1 - La huella del autor y su firma a través del tiempo

Podríamos pensar que, allí donde hubo letra manuscrita hubo firma, en especial en documentos personales o comunicaciones interpersonales, siempre y cuando las características de la persona surgían en el texto. Podemos rastrear los orígenes de la autoría y la firma en la antigüedad, cuando los escribas dominaban la escritura y el gobernante o el rey sellaba los decretos usando un anillo para autentificar el escrito.

No siempre se contó con individuos que a la vez escribiesen, produzcan creaciones originales, y se encuentren en un contexto sociocultural que habilite la exposición de la persona por sobre la de los dioses o el soberano. Estas condiciones pueden ser extendidas hacia otras formas de expresión como la arquitectura, escultura, pintura, entre otras.

Este recorrido se abre a toda rama de las artes entendidas en su acepción clásica de *Ars* o *teché*, escapando del concepto moderno de arte que no aplicaría a la concepción de gran parte de la historia humana. *Asimismo*, no es función de este trabajo realizar un recorrido exhaustivo de los rastros de la firma en cada cultura y sus diferentes períodos, sino de efectuar un recorrido generalizado para develar los paradigmas imperantes en cada momento.

*“paradigma designa lo que los miembros de cierta comunidad científica poseen en común, es decir, el conjunto de las técnicas, los modelos y los valores a los que los miembros de la comunidad adhieren más o menos conscientemente.”<sup>43</sup>*

Efectuando un recorrido a lo largo del tiempo, podemos encontrar analogías de lo que actualmente consideramos una firma, pudiendo así reconstruir la historia que contenga los eventos significantes relevantes para esa investigación.

---

<sup>43</sup> AGAMBEN Giorgio, *Signatura Rerum* p.14

Comenzando por el período prehistórico, del cual no se cuenta con registros



*Cueva de Las Manos (Argentina.)*

escritos que narren las intenciones de sus protagonistas, y del que solo podríamos considerar hipotéticamente como una firma personal, las expresiones donde se representan las manos de sus habitantes estarcidas en las paredes de las cuevas o salientes rocosas, asociando individuos hoy anónimos a una escena

general. Como ejemplo de estas manifestaciones podemos nombrar a las que se encuentran en la cueva de las manos en el sur de Argentina, la cueva de Maltravieso en España atribuida a grupos neandertales y las que se encuentran en la cueva de las Gargas en Francia donde las manos presentan faltantes de



*Cueva de Maltravieso (España)*



*Cueva de Gargas (Francia)*

algunas falanges en su huella. Dejando de lado las interpretaciones que se reservan para la arqueología cognitiva, podríamos sostener que, por intencionales, aquellas huellas ubicadas en esos espacios determinados son el signo de una entidad consciente de sí misma para la posteridad.

Ahora sí, en el período histórico, en el arte egipcio, la práctica de la firma o la inclusión de firmas personales no estaba presente dada su concepción filosófica de la vida y organización social. Sin embargo, eso no significa que los creadores egipcios no fueran reconocidos o valorados por su trabajo, en lugar de firmas individuales, la autoría de una obra egipcia se atribuye generalmente al faraón o a la institución para la cual fue creada. Por ejemplo, en los relieves de los templos o en los relieves de las tumbas, los nombres y títulos de los faraones eran. Inscriptos para indicar su patrocinio y asociación con la obra. También se incluían los nombres de los dioses o los textos religiosos relacionados con la vida después de la muerte destacando más, el propósito religioso y conmemorativo de estas producciones, que la autoría particular de algún artesano.

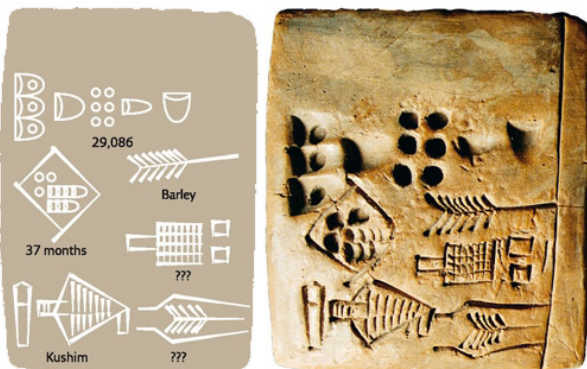
En la antigua Mesopotamia, que abarcó diferentes períodos y civilizaciones, la práctica de firmar obras no se asemejaba a la concepción actual, en especial si comprendemos que el modo de escritura cuneiforme se basaba principalmente en esgrafiar una tablilla de arcilla con un estilete de caña. Actualmente se considera que la firma más antigua que se conoce se le atribuye a Kushim. Un



*Tablilla de Kushim*

Sanga, oficial sumerio que solía encargarse de la administración de un templo o un palacio. Su 'Firma' datada alrededor del 3100 a.C. se encuentra presente en varias tablillas de arcilla cocida donde se registran recepciones de grandes

cantidades e cebada para producir cerveza. Este documento de carácter contable solo presenta el nombre 'kushim'. En períodos posteriores para garantizar la veracidad se incorporó el uso de sellos que certifiquen esos documentos



*Análisis de otra de las Tablillas de Kushim*

*contratos, el contratista, etc. Cuando la transacción obligaba a las dos partes, como en el casamiento, ambos conyugues ponía en su sello. Al casamiento se decía sellar o poner las líneas en la tableta.*<sup>44</sup>



FIG. 228.— Sello de Ur-Lugal-Idina, cirujano de Babilonia, con los vasos para ventosas sobre unos pedestales y las lancetas pendiendo de un gancho. — *Louvre*

Algunos sellos se disponían en superficies cilíndricas que permitían rodar sobre la arcilla para generar guardas. Otros sellos planos presentaban escenas completas como el sello de Ur-lugal-Idina (*Idina, hombre grande o líder de la ciudad de Ur*). Estos sellos no solo cumplen funciones legales, sino que para nosotros presentan un gran valor estético. La escritura

cuneiforme deja poco margen a las exteriorizaciones graficas del escriba dado a que la impresión triangular se obtenía apoyando la caña biselada sobre la arcilla

<sup>44</sup> PIJOAN, Jose. Los sellos Babilónicos p.154

sin más manifestación gráfica que la orientación y prolongación en línea recta de los trazos.

En la antigua Grecia, al igual que en otras épocas de la antigüedad, no era común que los autores firmasen sus obras. En general la autoría de los textos literarios y filosóficos no se destacaban mediante una firma individual, en lugar de ello los poetas griegos solían hacer referencias a sí mismos a través de otras formas, por ejemplo, en la poesía épica, como en la *Iliada* o la *Odisea* atribuidas a Homero, el autor se identificaba en el poema mediante fórmulas como “El ciego de Quíos” o “el cantor de versos”. Sófocles en cambio, deslizaba pistas sobre el autor haciendo referencias a su ciudad natal Atenas. De manera similar en las comedias de Aristófanes, se hacían alusiones humorísticas a personas o eventos contemporáneos lo que permitía al público identificar a los autores y relacionarlos con sus obras.

De manera análoga a las creaciones literarias, en campo de las artes visuales, a Fidias, a quien se le atribuye la autoría de la estatua de Zeus en Olimpia y el Partenón en Atenas en base a relatos históricos y documentos antiguos.

Praxíteles, escultor griego del siglo IV a.C. es conocido por sus esculturas de mármol y bronce que representaban figuras humanas. Aunque no se conservan obras firmadas por Praxíteles, se le atribuyen varias esculturas en base a la tradición y registros históricos. Si bien las obras en sí no estaban signadas por este autor, existen varias bases de estatuas rotuladas con el nombre de Praxíteles y se cree que todas provienen de un mismo templo dedicado a la adoración de los misterios eleusinos de Deméter. templo del que Praxíteles habría sido una especie de retratista oficial.

No obstante, a medida que se desarrolla la escritura y la lectura como prácticas más extendidas, algunos autores griegos empezaron a identificar sus obras. Un ejemplo destacado es el del filósofo Platón quien solía firmar sus diálogos con su propio nombre. Es notorio develar que este cambio de concepción se corresponde al progresivo abandono de un tiempo uránico o cíclico y la progresiva aparición de un tiempo cronológico.

Del período histórico romano rescatamos dos conceptos que son relevantes para nuestro análisis el concepto de *Signacula* y el de *Manufirmatio*.

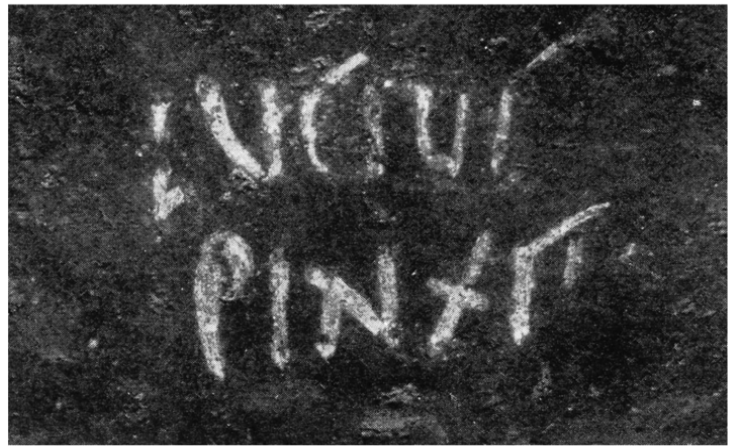
Los romanos no usaban su nombre en una firma escrita, en lugar de esto utilizaban sellos o anillos para autentificar los documentos más importantes. Estos sellos eran los que conocemos como '*signácula*' que, al igual que en el presente, solo accedían a ellos los gobernantes y altos funcionarios. Fuera del ámbito gubernamental algunos comerciantes y artesanos relevantes también podían tenerlos para identificar sus productos o transacciones comerciales. Al igual que hoy aquellos sellos podían tener un diseño o símbolos característicos que permitieran identificar el origen.

La ceremonia de la *Manufiratio* consistía en que una vez leído el documento el mismo se desenrollaba sobre una mesa y ante el escribano y después de pasar su mano sobre él, el autor o el funcionario en su representación, colocaba nombre, signo, o una cruz en su lugar, haciéndolo a continuación los testigos. Ésta era una ceremonia solemne fuera del accionar cotidiano que conformaba todo un espectáculo.

Conceptos éstos que llegan a nuestros días de forma tal que, para darle validez a un documento, prescripción médica y/o escritura pública debe llevar firma y sello. Asimismo, estas nomenclaturas se asemejan a los dos modos modernos de nombrar a una signatura. Ya que en inglés firma se denomina como Sign (signo) y *Manufiratio*, equivale a una firma manuscrita ya despojada del ritual romano.

Dentro del campo del pensamiento o de las letras encontramos a autores célebres como Virgilio quien mantenía los modos griegos de autorreferencia dentro de las obras sin firmarlas específicamente. La mayoría de las producciones romanas, como esculturas, pinturas y mosaicos, no llevan marcas o firmas individuales de los artistas. El énfasis en la antigua Roma estaba en el patrocinio y la propiedad de las obras. Los artistas a menudo trabajaban bajo la dirección de un mecenas o para el estado romano, y la importancia recaía en la creación de obras que enriquecieran la vida pública y privada de Roma, más que en la firma del autor. Donde sí encontramos signáculas o inscripciones es sobre objetos y manufacturas destinadas al comercio, sobre todo bajo el gobierno de Augusto, primer gobernador imperial. Ánforas para contener aceite, vino, pescado macerado, que se vendían en todo el imperio eran marcadas con sellos de manufactura y procedencia.

Entre el fin de la república y el comienzo del imperio encontramos a Vitruvio<sup>45</sup> autor del tratado más antiguo que se conserva y el único de la antigüedad clásica sobre arquitectura, tratado compuesto de 10 libros. En los libros 6 y 7 aborda la decoración interior, la pintura de las paredes, Nombrando a Apaturio de Alabanda<sup>46</sup> quien según Vitruvio pintó con destreza artística unos decorados en un pequeño teatro, obras que por supuesto no se conservan. La pintura se consideraba una artesanía, realizada en equipos que se dividían las tareas, participando artesanos calificados y esclavos. Donde se han encontrado pinturas conservadas es en la ciudad de Pompeya. Si bien las paredes estaban profusamente decoradas con pinturas, ninguna se encuentra firmada. Paradójicamente un esclavo esgrafió en una pared de Pompeya la leyenda “Lucius pinxit”<sup>47</sup> inscripción



II.2.2 Pompeii. Room "k", Lucius Pinxit (Lucius painted (this)). CIL IV 7535. Signature on right (south) side of couch of biclinium. No longer visible. Photograph courtesy of Francesca Tronchin. See CIL IV 7535 and figure 460 from *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza* by Spinazzola.

*Fotografía de la firma de Lucius (Hoy degradada)*

atribuida a un esclavo por el uso del solo nombre de pila. Desafiando con su huella el anonimato de su obra y la desnaturalización de su condición autónoma.

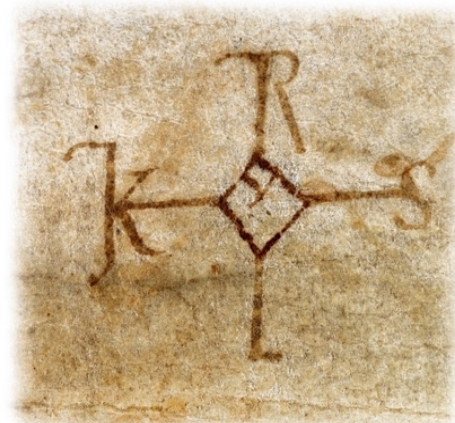
En el arte de la Edad Media, el enfoque estaba más en la obra en sí misma y en su función religiosa o simbólica. Las obras como las pinturas y esculturas, eran creadas por artistas anónimos que trabajaban en talleres colectivos bajo la dirección de maestros o artesanos reconocidos. En lugar de firmar solían expresar su identidad o contribución a través de otros medios. Esto podría incluir inscripciones en la obra, en las cuales se mencionaba el nombre del maestro o taller, así como símbolos o emblemas personales que se integraban en la composición. Estos elementos servían como una especie de marca distintiva, pero no se consideran firmas en el sentido estricto.

<sup>45</sup> VITRUVIO, Polion. De Architectura. - Imprenta Real de Madrid, 1787.

<sup>46</sup> Ibidem p.179

<sup>47</sup> Pompeii in Pictures II.2.2 Pompeii. House of Loreius Tiburtinus or House of D. Octavius Quartio. Excavated 1916, 1918, 1921, 1933-35 and 1973. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R2/2%2002%2002%20p11.htm>

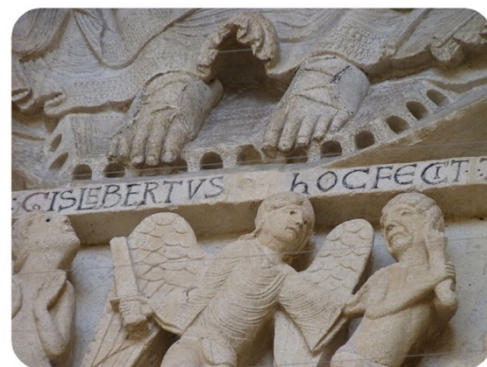
Continuando como la mayoría del arte en el período medieval el Arte carolingio (h. 780 - 900) no presentan firmas ni de manera general ni se han encontrado casos particulares. Aunque es interesante destacar la propia firma del Emperador Carlomagno, quien en letra manuscrita no solo escribía su nombre sino una firma gráfica que presenta elementos iconográficos, un pueblo mayoritariamente analfabeto. Su monograma, el primero que se conservada en un documento escrito, quizás inspirado en el crismón de Constantino Primero, conserva la cruz en alusión a la defensa de la fe cristiana y, asimismo, incluye las letras del nombre del Emperador (Karolus) dentro del mismo, personalizando el mando del Imperio.



*Monograma de Carlomagno sobre pergamino*

Para seguir el rastro de la firma en las “artes” durante este período es interesante destacar lo que se hacía en las copias manuscritas que se realizaban en los monasterios y abadías, recordemos que la escritura debe ser considerada como una tecnología donde la copia de manuscritos estaba atada a una estructura escolástica homogeneizante, donde las características del individuo eran borradas en pos de ideales superiores. En esos documentos las letras capitales se adornaban con ilustraciones y materiales de lujo. En estas letras, ornamentadas con los más variados motivos, se desarrollaba la subjetividad del copista o de la institución que los aglomeraba. Se destaca dentro de esta tradición el libro de las horas Libro de Horas de Jeanne d'Évreux176 copiado por Jean Pucelle quien por la conceptualización histórica no firmó su obra, pero se reconoce por la historia y su talento.

En el período románico (s. XI - XIII) encontramos al escultor francés Gislebertus (fl. finales del siglo XI): conocido por su trabajo en la fachada de la catedral de Saint-Lazare en Autun, Francia, donde se encuentra una inscripción que dice "Gislebertus hoc fecit" (Gislebertus lo hizo). De forma similar el escultor y arquitecto gallego conocido como Maestro Mateo quien trabajó en la catedral de Santiago de



*"Firma" de Gislebertus en el pórtico de Saint-Lazare*

Compostela, España, dejó en una de las jambas laterales del pórtico una inscripción que dice "Maestro Mateo lo hizo". La inclusión de este tipo de inscripciones tenía varios propósitos. En primer lugar, permitía identificar al arquitecto o constructor responsable de la obra, estableciendo su autoría y reputación. Además, servía como una forma de publicidad, ya que los clientes y visitantes podían reconocer la firma y asociarla con la calidad y el prestigio del arquitecto.

En su tesis doctoral "Usos y Desusos de la Letra Capital (Del códice medieval a la marca corporativa)"<sup>48</sup> Cármen López Ramírez señala que en los manuscritos medievales la letra capital era utilizada como una especie de firma corporativa, ya que se colocaban de manera prominente al comienzo de las secciones capítulos o párrafos.



*Alfabeto gótico de Giovannino de Grassi*

Estas letras capitales devinieron en los diferentes tipos gráficos que incorporaban personas animales o escenas completas, siendo uno de los primeros el alfabeto gótico creado por Giovannino de Grassi (Milán, c. 1350-1398), pintor, escultor, arquitecto y miniaturista italiano que realizó numerosos trabajos bajo el mecenazgo de la familia Visconti. En esta línea estilística también podemos encontrar a las letras capitales diseñadas por el Maestro E. S. Orfebre y grabador alemán reconocido por su estilo y firma en forma de monograma.

Vemos como durante este período comenzaron a aparecer algunas excepciones que desafían la concepción teocéntrica adelantando un



*Letra capital del Maestro E.S.*

---

<sup>48</sup> LÓPEZ RAMIREZ, Carmen. Usos y desusos de la letra capital  
46

atropocentrismo incipiente que aflorara en períodos posteriores. El reconocimiento de la autoría individual en esta época fue un paso importante en la evolución del arte, y sentó las bases para el enfoque en la individualidad y la expresión personal que se desarrollaría paralelamente en el Renacimiento italiano.

En el arte gótico (s. XII - XVI), comenzó a surgir una mayor conciencia de la autoría individual. Los artistas góticos empezaron a ser reconocidos y valorados como creadores individuales. A medida que avanzaba el período gótico, se establecieron talleres de artistas y se fomentó la formación de gremios, lo que permitió una mayor especialización y reconocimiento de los maestros y sus equipos. Hacia el año 1261 Coppo di Marcovaldo, firma y fecha al pie de la obra conocida como Virgen del Bordón. Tabla firmada y fechada en 1261 en temple sobre madera.



*Virgen del Bordón (Arr)  
Detalle "Firma" (ab.)*



Villard de Honnecourt fue un maestro itinerante francés del siglo XIII. a quien se le atribuye un cuaderno de dibujos conocido como el 'Portafolio de Villard de Honnecourt' Este cuaderno contiene una colección de dibujos arquitectónicos, detalles ornamentales y escultóricos. Muestran una gran variedad de temas, desde catedrales y castillos hasta figuras humanas y animales. Villard también incluyó anotaciones e instrucciones técnicas junto a sus dibujos, lo que revela su conocimiento práctico en la construcción y el diseño. Si bien este cuaderno por ser de carácter reservado y personal no contiene firmas propiamente dichas ya que este arquitecto recopilaba información mediante la visita a diversos monasterios y abadías, compilando y aumentando el conocimiento de la época en un saber hacer de carácter individual y original.

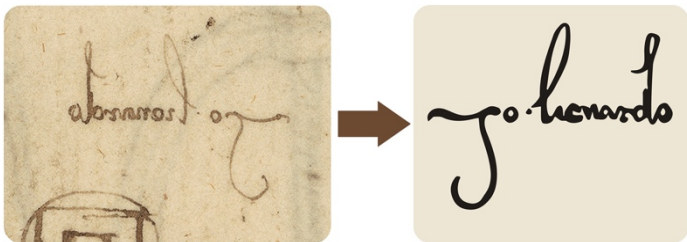
En el gótico tardío podemos encontrar otro ejemplo relevante y concreto de una firma. En el retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa, de 1434. Jan van Eyck deja su impronta en una firma rubricada en un elegante gótico que pregona “*Johannes de Eyck fuit hic 1434*” (Jan van Eyck estuvo aquí en 1434). Certificando no solo su autoría sino su presencia notarial de un evento relevante.



*Retrato de Giovanni Arnolfini y su Esposa (Detalle)*

En el Renacimiento, la noción de autoría individual y el reconocimiento de los artistas como creadores únicos y sabios se convirtieron en elementos fundamentales. Durante este período, los artistas eran considerados como individuos talentosos y creativos, y se les atribuía un estatus especial. El don le

corresponde al individuo. Un ejemplo destacado de la concepción del autor en el Renacimiento es Leonardo da Vinci (1452-1519). Considerado un verdadero "hombre universal" por su dominio en diversos campos como la pintura, la escultura, la arquitectura y la



*Firma de Leonardo en pergamino y Logotipo contemporáneo*

ciencia. Su habilidad y talento excepcionales, combinados con su curiosidad insaciable y su búsqueda constante de conocimiento, personifican la concepción del autor renacentista. Leonardo no firmaba sus obras, pero se conservan algunas firmas. Una de ellas está presente en el folio 1054 del Codex Atlanticus, donde en letra manuscrita de manera espejada inscribe “*io Leonardo*” de esta inscripción se desprende el logotipo de concepción contemporáneo utilizado para las exposiciones del artista, hasta ahora la única firma legal atribuida a Leonardo Da Vinci es la signada contrato que se resguarda en el Archivo de Estado de Milán. Un documento contractual para la ejecución de la tela de la “Virgen de las Rocas”, fechado el 25 de abril de 1483 e identificada recientemente en octubre de 2011.

De quien si contamos una obra signada es de Michelangelo Buonarroti quien enojado porque algunos hayan dudado de que él haya sido el autor de la piedad, grabó a cincel su nombre en la cinta que cruza el pecho de la virgen donde se lee “*Michael Angelus Buonarotus Florentinus Faciebat*” (Miguel Ángel Buonarotti, Florentino, Lo hizo)



*Michael Angelus, La Pietà (detalle)*



*Monograma de Albrecht Dürer*

En el renacimiento alemán, Albrecht Dürer firmó muchas de sus obras con el monograma AD algunos ejemplos famosos, como la acuarela de la Liebre joven está firmada y fechada en 1502 o el grabado del rinoceronte fechado en 1515. Además, el Renacimiento vio el surgimiento del mecenazgo, donde los artistas encontraban apoyo y patrocinio por parte de nobles y mecenas poderosos. Esto les permitió tener más autonomía y libertad creativa, lo

que contribuyó a la posterior concepción del autor como una figura independiente y autónoma.

El italiano Andrea Solari discípulo de Leonardo en la obra “Descanso en la Huida a Egipto” incluye su firma la sobre la representación de un papel sobre una roca en el margen inferior izquierdo de la pintura



*Andrea Solari, Descanso en la Huida a Egipto (Detalle)*

Durante el período barroco, muchos artistas comenzaron a firmar sus obras para establecer su autoría y reclamar reconocimiento por su trabajo. Peter Paul Rubens, renombrado pintor flamenco solía firmar sus obras en especial sus dibujos con su nombre completo o con su monograma "PR" entrelazado. El español Diego Velázquez firmaba sus pinturas con su apellido, a veces agregando su título oficial de "Pintor del Rey" o simplemente "P.". El famoso holandés Rembrandt firmaba sus obras con su nombre completo, "Rembrandt", o con su monograma característico "RHL" (Rembrandt Harmenszoon van Rijn). Gian Lorenzo Bernini: El escultor y arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini solía firmar sus esculturas y obras arquitectónicas con su nombre completo o su monograma "GLB" entrelazado.



*Caravaggio, Decapitación de San Juan Bautista (detalle)*

En la pintura de mayor tamaño de Caravaggio, La decapitación de San Juan el Bautista de 361 cm × 520 cm la firma del pintor se camufla en el suelo entre la sangre que brota del cuello del mártir "f Michelangelo" La «f» en la firma podría ser entendida como fecit (lo hizo). La obra fue realizada en la isla de Malta mientras Caravaggio

escapaba de acusaciones por un crimen. La obra no solo refleja la escena representada, sino que podría presentar la propia situación del sujeto que la realiza. Autobiografiando quizás las propias acciones del artista.

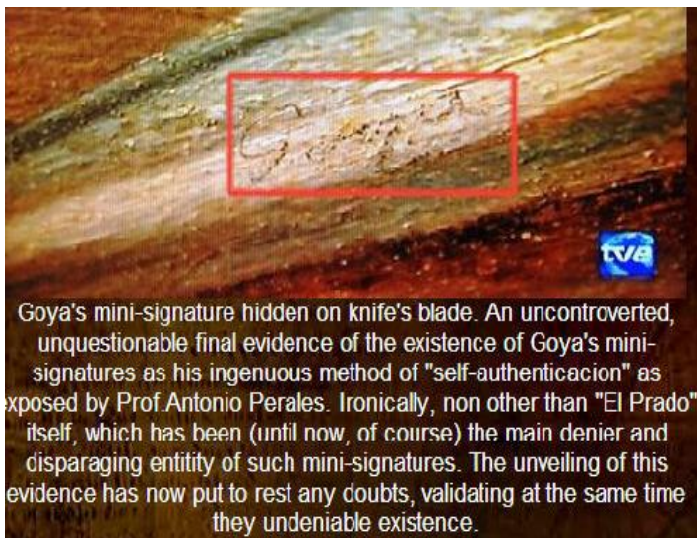
Durante el período rococó, muchos artistas continuaron la práctica de firmar sus obras para establecer su autoría. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Este pintor francés, conocido por sus naturalezas muertas y escenas cotidianas, solía firmar sus obras con su apellido, J. S. CHARDIN de manera legible, aunque incorporado a la composición de la obra como en la pintura las pompas de jabón donde la firma se amalgama como tallada en piedra en el canto de la ventana.

Durante el período neoclásico, se continuó con la práctica de incorporar la firma emplazándola en alguna parte de la obra.



*El juramento de los Horacios (detalle)*

El juramento de los Horacios (1784), de Jacques-Louis David, presenta la firma discretamente en la guarda del suelo hacia el margen izquierdo J. L. David Faciebat incluyendo el Año de realización en números romanos y otros datos. En cambio, en La mort de Marat de 1793 firma en letra imprenta sobre el pedestal con “A MARAT DAVID” a modo de epitafio.



Goya's mini-signature hidden on knife's blade. An uncontroverted, unquestionable final evidence of the existence of Goya's mini-signatures as his ingenious method of "self-authenticacion" as exposed by Prof. Antonio Perales. Ironically, non other than "El Prado" itself, which has been (until now, of course) the main denier and disparaging entity of such mini-signatures. The unveiling of this evidence has now put to rest any doubts, validating at the same time they undeniable existence.

*Supuesta microfirma de Goya*

Durante el período romántico, el pintor y grabador español Francisco de Goya en su juventud no solía firmar sus obras lo que pone en discusión la autenticidad de gran parte de su producción, tanto óleos como aguafuertes. Curiosamente existe una controvertida hipótesis que el pintor ejecutaba minúsculas microfirma extremadamente camufladas en sus pinturas.

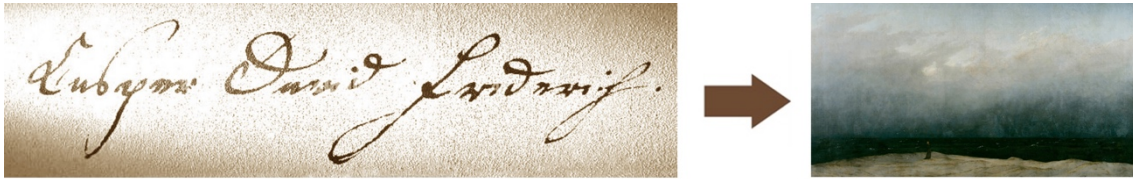
En la Libertad Guiando al Pueblo cuadro de 260cm × 325cm, el pintor francés Eugène Delacroix, firmó su obra con rojo en letras de gran tamaño inscribiendo “Eug. Delacroix 1830.” sobre los escombros del lado derecho.



*Libertad Guiando al Pueblo*

En contraposición, el pintor alemán Caspar David Friedrich, característico por sus paisajes desmesurados en relación al hombre, presenta en notas manuscritas una firma de nombre completo en letra cursiva. Más sobre sus

cuadros su firma desaparece como la huella del hombre en sus paisajes desoladores.



*Firma de Caspar David Friedrich. Presente sobre documento en papel, ausente en la obra pictórica.*

Es valioso destacar que desde el renacimiento hasta el romanticismo las firmas en la pintura o bien se camuflan dentro del diseño, se presentan como monogramas o bien están ausentes según la intención o la necesidad narrativa del artista. Diferenciándose de las firmas que los artistas realizaban en los documentos escritos y adaptándose a las formas del cuadro.

Cuando la Fotografía irrumpe en las artes visuales hacia 1839 con el daguerrotipo y las subsiguientes técnicas. La firma sobre el cuadro comienza a estandarizarse hacia un homólogo de la firma manuscrita en papel. Incrementándose la práctica en los movimientos paisajistas, en especial en la segunda mitad del siglo XIX cuando comenzó a popularizarse la fotografía, gracias a nuevas técnicas y el abaratamiento de su producción. Ante esta amenaza tecnológica, de la pintura como técnica de representación mimética pierde sentido, dado que la objetividad del proceso químico-mecánico desplaza la función técnica del pintor.

La pintura sin una función objetiva se desplaza al proceso de pintar para capturar la propia subjetividad. Con respecto a la firma en la pintura de este período Julia Kristeva menciona:

*“el objeto deja de ser un objeto para convertirse en un proceso infinito que toma en consideración el conjunto de las fuerzas que lo producen y lo transforman, en toda su diversidad. «Recordemos a este respecto la cantidad de lienzos no acabados y sin firmar que nos dejó Cézanne, la repetición de las mismas formas, la utilización de diversos tipos de perspectivas, y su frase célebre: «No me dejaré atrapar».”<sup>49</sup>*

En este período la función de la firma dentro del cuadro no solo se homologa con la del texto escrito en su forma, sino en la función de certificar la finalización de un proceso. Relacionándose su presencia en el lienzo con la certificación de

---

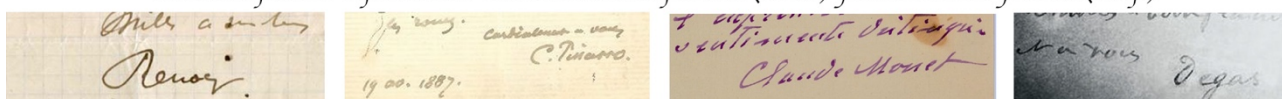
<sup>49</sup> KRISTEVA Julia, El lenguaje, ese desconocido p.286

conclusión de una búsqueda en particular, el punto final de la finalización del proceso de pintar.

El pintor Impresionista Camile Pissarro firmaba a pincel sus cuadros con apellido y fecha. Al igual que Renoir y otros, firmando cercano a un margen inferior alineándose casi en paralelo al margen sin integrarse a algún elemento del cuadro. Por su parte Degas si integraba medianamente su firma en algún elemento.



Firmas de pintores impresionistas del mismo modo en pinturas (arriba) y en documentos y Cartas (Abajo)



Paul Gauguin firmaba a la manera impresionista. En cambio, Van Gogh no solía firmar sus obras, pudiendo relacionar este hecho a la constante búsqueda e inquietud procesual expresada en sus cartas:

*“Lo que más me atrae de París, lo que me supondría el mayor progreso, sería estar contigo, cambiar ideas con alguien que sepa lo que es un cuadro, que comprenda lo que la búsqueda tiene de sensato.”<sup>50</sup>*

En esta frase dedicada a su hermano Theo, residente y conectado con la escena parisina, se encuentra el registro de la persecución de una forma final que no encontraba cristalización en cada uno de sus lienzos.

Acerca de las firmas en la pintura de los artistas de este período, al homologarse con la forma y función de la firma en un documento, no solo por la posición hacia la base en un orden de lectura como el de una carta, sino también por la estandarización caligráfica de la firma sobre el cuadro. Es por ello que estas firmas pueden ser peritadas caligráficamente. Podríamos considerar que esta manera de firmar, que se asemeja a la manera de firmar un escrito, refuerza conceptualmente la producción de la imagen como una producción subjetiva,

---

<sup>50</sup> Van Gogh Cartas a Theo p.111

desde el interior. Frente a la supuesta objetividad de la reciente técnica fotográfica, proveniente del exterior.

La fuente de Marcel Duchamp es quizás la primera obra en el mundo de las artes visuales donde la firma del artista cobra mayor peso que la obra en sí. La fuente de 1917. Consiste en un urinario de porcelana invertido, que Duchamp firmó con el seudónimo "R. Mutt" y presentó como una pieza de arte en un concurso donde él mismo era jurado. La elección de un objeto común y utilitario como un urinario y su presentación en el contexto de una galería de arte generaron una controversia significativa y desafiaron las expectativas establecidas sobre el arte. Duchamp argumentaba que el acto de designar un objeto como arte y presentarlo en un entorno artístico le confería un nuevo significado y valor. Asimismo, el uso de una firma apócrifa se utilizó para introducir una idea controvertida desplazando momentáneamente las consecuencias del escándalo.



*Firma Heterónima de M. Duchamp*

A lo largo de los movimientos artísticos del siglo XX La firma del artista cobró relevancia monetaria al unísono de las grandes chequeras. Una valoración económica tal vez sin precedentes en el arte. La firma devino en un valor en sí mismo. Se cuenta como Picasso no solo se las ingeniaba con pagar alguna cena con su firma, firmando sobre una servilleta algo de histrionismo. Del mismo artista se cuenta otra situación donde los acreedores de los cheques del pintor malagueño frecuentemente no hacían uso del retiro de fondos, a fin de conservar la firma de un Picasso con la esperanza de que seguramente su firma valga más que el propio depósito en alguna subasta.

Otro caso corresponde a las últimas obras de Salvador Dalí, una serie de papeles firmados para que falsifiquen su obra en vez de su firma, una acción extraña para un personaje realmente ecléctico con sus rúbricas. Estos hechos demuestran que hacia ese momento la firma podía ser el único elemento que le podía conferir valor a una obra sea cual fuese el contenido.

En el año 1961 artista italiano Piero Manzoni presenta "Mierda de artista" una producción seriada de 90 latas de metal selladas que contienen supuestamente sus propias heces. Cada lata está etiquetada con la inscripción "Mierda de artista" y otros datos técnicos en varios idiomas, italiano, inglés, francés y alemán. Cada lata está numerada y firmada en el tope, y se ofertaron al valor de su peso en oro.



*Lata seriada, Firmada por Manzoni*

En lo subsiguiente de la década de los 60s se profundiza la intervención de las practicas del mercado de consumo y la producción industrial. Entre los años 1963 al 1968 Andy Warhol Funda "The Factory". Abrazando la idea de que el arte podía como cualquier otro producto comercial, homologando a estos el arte. Sus Serigrafías y otras obras podían ser manufacturadas por cualquier otro artista que participase en el taller, desmitificando el culto a la autoría en lo material, aunque sí promoviendo el culto en la adjudicación de la idea y autoría, reservando los derechos de venta, de las obras producidas por sus ayudantes so amenaza de cárcel. Como en el caso de uno de sus colaboradores más cercanos Gerard Malanga, cuando intentó vender por su cuenta una serie de serigrafías con la imagen del Che.

Sin entrar en mayores ejemplificaciones podemos comprender que este caso referente de una modalidad que nos acompaña hasta nuestros días en un sector del arte contemporáneo.

## 2 - Concepción contemporánea de la firma

En la concepción contemporánea, la firma ha adquirido múltiples significados y funciones. Aunque tradicionalmente se ha utilizado como un medio de identificación y autenticación, su importancia ha evolucionado en la era digital y en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas. A continuación, se presentan algunas categorías de la concepción de la firma en relación a cuestionamientos contemporáneos:

La firma como expresión personal y creatividad. Tanto en el ámbito popular como en el arte contemporáneo, la firma ha adquirido un significado más amplio que la mera certificación de autoría. Algunos artistas utilizan su firma como una marca distintiva, una forma de expresar su identidad ocupando el núcleo de la propia obra. Un ejemplo dentro de la cultura popular urbana podemos encontrar a los grafitis con diferentes formas y denominaciones:

Los Tags, firmas más o menos legibles realizadas con el solo trazo de un marcador o aerosol, que se realizan en cualquier muro o rincón con baja circulación o vigilancia. El aspecto de estos tags en general es superpuesto y desordenado.

Los Throw-ups o Bombas, escrituras corpóreas de gran formato frecuentemente en 2 o más colores, de ejecución rápida sacrificando la estética. Son ejecutados frecuentemente en zonas donde los tags no son borrados. Incorporan colores y formas más complejas.

Por último, encontramos a las denominadas Piezas, composiciones complejas compuestas con gran cantidad de tonos y a las que se integran elementos gráficos complejos y firma al pie. Dado su alto costo y tiempo de realización se ejecutan en espacios pautados o donde se da por sentado que no serán removidos.



*Graffiti's Porteños, Tags, Bombas y Piezas*

La firma se presenta en el grafiti, en especial en la práctica del Tag como desafío a la autoridad. Aunque en algunos circuitos esta práctica está valorada y validada artísticamente, no por ello, logra escaparse totalmente de la controversia. Provocando, no pocas veces, el malestar social.



*Acción contra los Tags en las paredes de Madrid: "Esta firma puede valer mucho... aquí no"*

En las prácticas artísticas contemporáneas, algunos artistas cuestionan la importancia de la firma como un símbolo de autoría única y original. También se exploran enfoques más colaborativos, colectivos y participativos en los que la firma individual puede disolverse o compartirse entre múltiples creadores.

Demostrando como la firma puede transitar desde una marca territorial para convertirse en una disciplina de la ejecución artística en algunos casos específicos. Dado a que en la mayoría de los casos el grafiti está aparejado a demarcación territorial de grupos particulares, incluso con tintes de rivalidades, sin mayor concepción estética que la acumulación yuxtapuesta de tags y bombas, algunos artistas contemporáneos han dedicado sus producciones a la reapropiación signíca de estas prácticas.

Un ejemplo de esto es el artista francés Mathieu Tremblin, quien ha intervenido los muros grafitados en las ciudades de Rennes, Arles y Berlín, con una obra titulada Nube de tags. Esta propuesta consiste en blanquear el muro y transcribir con los mismos colores y en la misma posición en letra imprenta los tags que estaban presentes en el muro como una forma de comentario crítico.



*Tags (Iz), Nube de tags de Mathieu Tremblin (centro), Bomba sobre intervención (der.)*

Asimismo, la firma en el ámbito del arte urbano puede estar ausente como en el caso de Banksy. Este enigmático artista urbano británico es conocido por su arte callejero provocativo, político y satírico. Su identidad real se mantiene en secreto y su nombre ha sido objeto de especulación a lo largo de los años. A pesar de su anonimato, Banksy ha ganado una enorme popularidad y reconocimiento en el mundo del arte contemporáneo. Sus obras a menudo presentan imágenes



A replica of Banksy's famed *Flower Thrower* stencil in the window display of a Guess store in London  
Photo via [@Banksy/Instagram](#)

irónicas, mensajes políticos y sociales, así como críticas a la cultura de consumo y a la sociedad contemporánea. El uso de un seudónimo por un lado oculta su identidad real y por otro lado produce una "firma" a modo de marca comercial de sociedad anónima que oculta la personalidad real del autor o colectivo que explota la obra.

Como hemos visto en la contemporaneidad, si bien algunas firmas de artistas se han transformado en obras que acercan la grafía de la escritura a las artes visuales. Desde su popularización este modo de expresión, está ligado a la cultura urbana del hip hop y el rap. Con su historia y referentes, esta modalidad se expandió desde Estados Unidos hacia el mundo, entremezclando diversas ramas del arte en una cultura común. Estas firmas, con algunas variantes en sus funciones de identificación y autenticación, devinieron icónicas a la vez que los artistas obtenían categorización y fama, permitiendo en algunos casos alejarse de la clandestinidad acercándose al campo del arte.



*Pieza con la firma de Lee en vagón de Nueva York en los Años 80*

Aunque la firma sigue siendo utilizada para identificar a una persona y autenticar documentos legales, su importancia se ha visto afectada por la adopción de nuevas tecnologías y sistemas de autenticación más sofisticados, como las firmas digitales y los certificados electrónicos. Ya utilizada en diversos dispositivos electrónicos en forma de *Firmware*, un soporte lógico inalterable como la *Bios* del ordenador, que opera como programa controlador básico de los circuitos electrónicos de los dispositivos. Si bien Proviene de la conjunción de términos Firm (Firme) y el subfijo *-Ware* que proviene del inglés antiguo refiriendo a cualquier producto manufacturado deviniendo actualmente a todo producto comerciable. Por supuesto *Firm* comparte raíz el término latino 'firmāre', 'dar firmeza', 'solidez', 'seguridad'. Estos Firmware se relacionan a la Firma dado a que muchos presentan un número de identificación único. Esta tecnología en conjunción con las redes inalámbricas da origen al concepto de "El internet de las cosas" Dado a que las cosas comienzan a tener identidad. Esta tendencia es impulsada desde el poder financiero mundial desde el World Economic Forum presidido por Klaus Schwab y su idea de la cuarta revolución industrial.

*"La cuarta revolución industrial, no obstante, no solo consiste en máquinas y sistemas inteligentes y conectados. Su alcance es más amplio. Al mismo tiempo, se producen oleadas de más avances en ámbitos que van desde la secuenciación genética hasta la nanotecnología, y de las energías renovables a la computación cuántica. Es la fusión de estas tecnologías y su interacción a través de los dominios físicos, digitales y biológicos lo que hace que la cuarta revolución industrial sea fundamentalmente diferente de las anteriores."*<sup>51</sup>



*Chíp de identificación bajo la piel*

Este cambio fundamentalmente diferente a las anteriores, se trata de que, esta pretendida cuarta revolución no solo opera en la exterioridad del sujeto sino dentro del humano como especie. Un cambio antropológico como resume el bioconservador Miklos Lukacs.

*"Es imposible mejorar algo destruyéndolo. Lo que realmente logran (...) es convertir al ser humano en una arcilla moldeable, en arcilla pura, con la cual se pueda crear todo lo que la imaginación y las tecnologías permitan. Sin embargo, se abre una caja de Pandora cuyas consecuencias todos ignoramos. Útil no es sinónimo de bueno y modificar tampoco lo es de mejorar. Los seres*

---

<sup>51</sup> SCHWAB, Klaus. La cuarta revolución industrial p.21

*nuevos -los neo entes resultantes- podrán ser más útiles pero no necesariamente mejores. Y, definitivamente, nunca serán humanos.”*<sup>52</sup>

El catedrático de la universidad de Tel Aviv Yuval Noah Harari quien considera al ser humano un “Animal Hackeable”<sup>53</sup>, alineado con estas tendencias ha declarado que, si bien hasta el día de hoy la vigilancia se da por dispositivos externos al sujeto, como extensamente lo ha desarrollado Michael Foucault, hoy los poderes mundiales podrían pretender llevar esa vigilancia por debajo de la piel. Harari expone en tono de advertencia

*“podríamos acabar de una manera que ni siquiera Orwell hubiera imaginado: con un régimen de vigilancia global que haga el seguimiento no solo de todas nuestras actividades y nuestras manifestaciones externas, sino que también logre incluso metérsenos bajo la piel para conocer nuestras experiencias internas.”*<sup>54</sup>

Si bien toda esta proyección futurista, frente a estos avances hacia la integración del hombre con la máquina, mediante la implementación de chips subcutáneos aún no es materializada completamente y solo esta circunscriptas a casos testigo de entusiastas tecno-optimistas.

En términos de la firma en forma de una identificación digital o Digital ID, donde si encontramos avances, en la anexación de estos dispositivos por sobre la piel, o en superficie, en tarjetas celulares y todo dispositivo nombrado como *Smart* o inteligente. En diversos países se han implementado chips en los autos para el cobro de peajes a distancia, sistema que se adiciona a la identificación visual remota, como la lectura de patentes e identificación biométrica para las Personas



*Chip de identificación por sobre la piel*



**Biometric Identification**



*Patentes e identificación biométrica, Sistema de vigilancia masiva visual automatizada.*

<sup>52</sup> LUKACS de PERENY, Miklos. Neo Entes. p.188

<sup>53</sup> HARARI, Yuval Noah. Surveillance Under the Skin. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o5RbjyicHTU>

<sup>54</sup> HARARI, Yuval Noah. 21 lecciones para el siglo XXI p.83

Esta reducción de la identidad a un número, un dato nos condiciona y degrada nuestra propia autonomía expresiva. Este modelo, calificado como Infocracia según Han, es un capitalismo de vigilancia que nos ubica en una posición, solo predispuesta para consumir o ser consumidos.

*“El régimen de la información está acoplado al capitalismo de la información, que hoy deviene en un capitalismo de la vigilancia y que degrada a las personas a la condición de datos y ganado consumidor”<sup>55</sup>*

Aún nos encontramos en una etapa de interfaces que median en la comunicación de humano máquina. Principalmente por el reconocimiento biométrico de huellas digitales o el reconocimiento facial ejecutados por dispositivos especializados y celulares de última generación. La nación argentina



*Todos nuestros datos centralizados en la app “Mi argentina”*

ha sido el primer país en experimentar con la tecnología SID (Sistema de identificación Digital) bajo el nombre de “Mi Argentina”. Hito que nos mantiene en la posición de vanguardia, en cuanto vigilancia contable humana, luego de la implementación del sistema de huellas digitales en 1891.

Lejos de enorgullecernos, deberíamos tomar conciencia que detrás de estos sistemas de contabilización humana se abre la puerta al control y la vigilancia masiva, no solo del propio estado, sino de las potencias extranjeras desde donde se transfieren estas tecnologías. Resulta irónico que en un país tipificado como agrícola/ganadero se nos trate como reces a cambio de algunas mijajas.

Estos sistemas, asimismo, son una herramienta de coacción contra el desarrollo individual de las personas, en pos de una hipermasificación uniformizante, que se conforma como un (nuevo) crimen de agresión.



*Registro de Huellas Dactilares, Policía de la provincia*

<sup>55</sup> HAN, Byung-Chul. Infocracia p.2  
61

*“El fin de la privacidad que el espionaje masivo y sistemático preanuncia está llamado a tener notorias consecuencias en la configuración de la sociedad y de la personalidad. La privacidad –concepto que como tal es un anglicismo– se refiere, en concreto, a la intimidad de las personas. A su esfera más íntima y personal: allí donde se desarrolla la “persona”. Sin intimidad, no hay personalidad. No hay conciencia subjetiva. No hay sujeto. No hay identidad. No hay persona.”<sup>56</sup>*

Podríamos afirmar que la firma, en el ámbito contemporáneo, se mueve entre dos polos. El primero de ellos, en presencia, donde se manifiesta como expresión de la subjetividad personal y ejercicio de libertad. En el polo opuesto, en ausencia, como certificado biométrico para el control y restricción de las libertades.

Por un lado, se encuentran las fuerzas del margen social que prolifera su firma, en todas las superficies, como forma de expresión personal y manifestación de creatividad. La indisciplina de los márgenes sociales que se rehúsa a desaparecer, esparciendo su huella en las ciudades. Una imagen huella animal, fetichizada como objeto de la excitación y el deseo. Por el otro lado, se encuentran las fuerzas de los centros de poder, que trasmutan a la firma de algo sobresaliente y novedoso, en algo mediocre o común y corriente. Así, la firma, banalizada por sobresaturación, es exigida de manera excesiva. Proponiendo implementar la tecnología en el interior, para olvidarse del individuo y convertirlo en un dato.

Dentro de este ámbito teórico y filosófico, la firma se ha convertido en un tema de reflexión crítica en relación con las estructuras sociales y las convenciones establecidas. Se cuestiona cómo la firma puede ser utilizada como un medio de control, poder y validación social, y se exploran alternativas que desafían las normas establecidas. Este escenario de tensión y conflicto entre los usos tradicionales y las nuevas tecnologías enriquece a toda obra que se mueva dentro de esta nueva conflictividad, y la firma no escapa de ello.

---

<sup>56</sup> ZAFARONI, Eugenio Raúl. CROXATTO Guido Leonardo. El espionaje masivo como un (nuevo) crimen de agresión. p.341

### 3 - La firma y el Gesto/Cuerpo

Este eje de análisis se enfoca en los aspectos que articulan la firma en tanto grafía y escritura y la gestualidad que se desprende del movimiento corporal.

Lo gráfico se relaciona a la dimensión consensuada y estructurada del lenguaje. Es la forma en que las palabras y los signos se organizan en patrones lingüísticos que siguen las reglas de la gramática y la sintaxis. Es la parte del lenguaje que puede ser categorizada, analizada y comunicada de manera consciente y coherente. En cambio, lo gestual, se relaciona a la dimensión más visceral y prelingüística de la comunicación. Ésta se desprende de los movimientos corporales que preceden a la formación de palabras.

Lo gráfico y lo gestual se entrelazan en la escritura manuscrita, cada una aportando sus significados, uno desde la convención racional y el otro brotando desde el inconsciente. El gesto activo que se expresa en el lenguaje manuscrito devela las instancias por la que el sujeto atraviesa en el preciso momento de la escritura revelando mucha información que excede el discurso racional verbal. Parte de la comunicación esta codificada por prácticas semióticas no fonéticas como la escritura, el grafismo, el comportamiento, la etiqueta, o simplemente por el puro gesto indicativo, en este sentido Julia Kristeva señala que:

*“El gesto indicativo, o el gesto a secas, parece ser un esbozo primordial de la significancia sin ser una significación”.*<sup>57</sup>

Con esta frase indica una de las características del gesto como práctica de comunicación en una instancia previa al habla, un significante sin una palabra mediadora. Y continúa exponiendo otras de sus características semánticas:

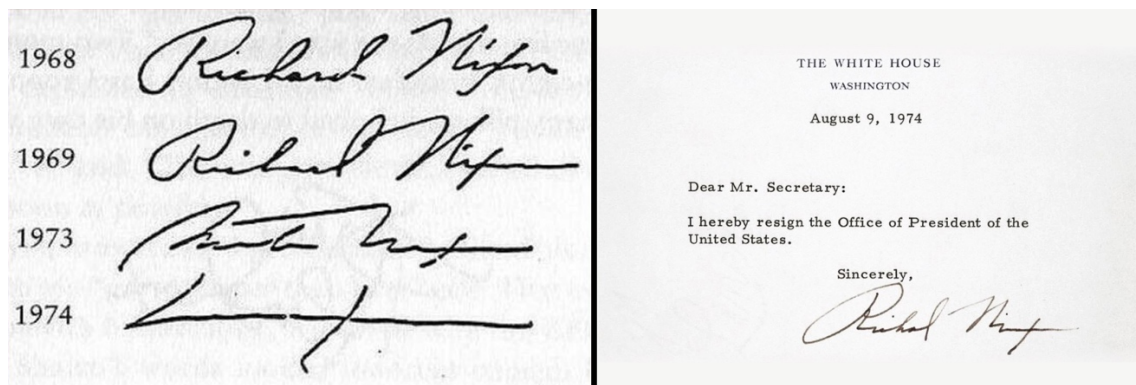
*“Se ha constatado que, comparado con el lenguaje verbal, el gesto traduce tan bien como aquél las modalidades del discurso (orden, duda, rezo) aunque de manera imperfecta las categorías gramaticales (substantivo, verbo, adjetivo). Otros han observado que el signo gestual es polisémico (dotado de varios sentidos) y que el orden «sintáctico» habitual (sujeto-predicado objeto) no se respeta en el mensaje gestual. Este se parece más al discurso infantil y a las lenguas «primitivas»: acentúa, por ejemplo, lo concreto y lo presente”*<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> KRISTEVA, Julia. El Lenguaje ese desconocido p.276

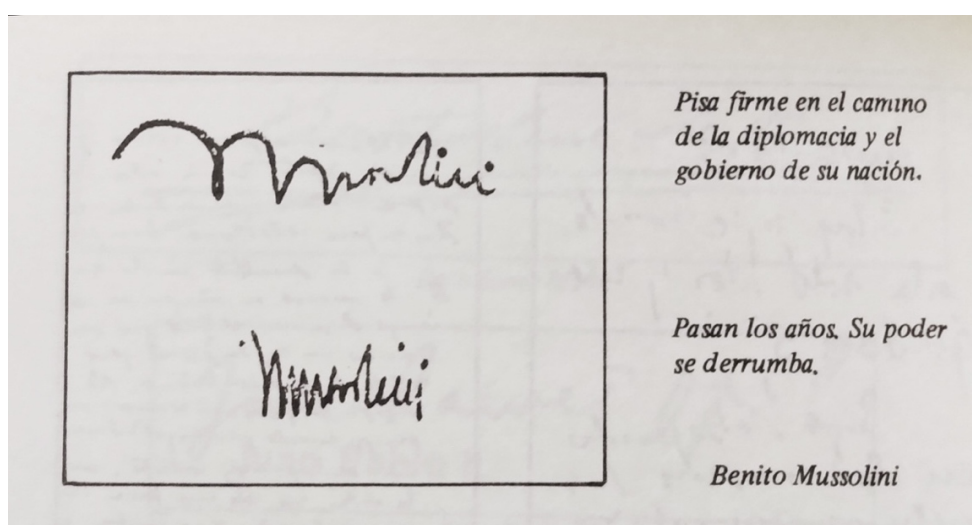
<sup>58</sup> Ibidem. p.278

La firma al ser un grafo en concreto que se repite en cada instancia de ejecución en acto presente, expresa en el gesto repetido el estado emocional del sujeto firmante. Abajo se puede observar el desgaste progresivo del ánimo de Richard Nixon durante su mandato, para luego reafirmarse al momento de su renuncia:



*Degradación de la Firma de Richard Nixon (iz.) Firma restaurada al momento de su renuncia (der.)*

Es bien sabido que algunos personajes históricos, especialmente algunos estadistas y hombres de peso militar, registran grandes fluctuaciones en sus firmas según el estado de ánimo o situación coyuntural por la que atravesaron. Así el reflejo del ascenso y caída del poder, se refleja en las firmas de personajes como Benito Mussolini durante su vida. Estos cambios en grafía de la firma en algunos casos se hacen por factores de autodeterminación, y en otros por factores de determinación externa. Abajo se ilustra esta situación según la interpretación<sup>59</sup> de la grafóloga argentina Ada Guarini:



*Análisis de dos firmas de Benito Mussolini por Ada Guarini*

<sup>59</sup> GUARINI, Ada. Grafología. (1988) Grafología. Buenos Aires: Planeta.

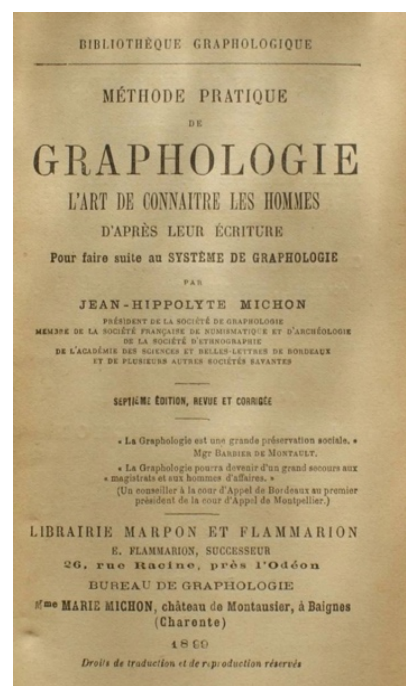
Estos cambios que exteriorizan la energía Interna mediante la gestualidad, es campo de estudio para la grafología. Esta disciplina, estudia la escritura manuscrita con el propósito de analizar y revelar aspectos de la personalidad, el carácter y el estado emocional de una persona. Se basa en la idea de que la escritura a mano puede reflejar rasgos psicológicos y emocionales del individuo que la realiza. La grafología es para la palabra escrita lo que la psicología para el habla.

Existen numerosas referencias y citas antiguas que indican la inquietud por la interpretación del carácter de las personas. Aristóteles y Demetrio de Falero anticiparon que la escritura revelaba el carácter:

*“Así, pues, lo <que hay> en el sonido son símbolos de las afecciones <que hay> en el alma, y la escritura' <es símbolo> de lo <que hay> en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas son signos primordialmente las afecciones del alma, <son> las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son semejanzas, 'las cosas, también <son> las mismas.”<sup>60</sup>*

Las principales corrientes grafológicas que existen en la actualidad son la mímica, la emocional y la simbólica. Estas corrientes no se contradicen entre sí, sino que son complementarias. Adhiriéndose a estas corrientes se han conformado diversas escuelas que interpretan aquellos fundamentos aplicándolos en diversos ámbitos donde dejan registro de sus propios aportes.

El primero, denominado la escuela mimética, desde el siglo XIX fue impulsado por el abate francés del Jean-Hyppolyte Michon, para quién la escritura se basa en la mímica. El concepto fue retomado posteriormente por Jules Crépieux-Jamin, quien estableció que la escritura tiene siete áreas de análisis para conocer la personalidad de quien escribe: El tamaño, la forma, la dirección, la presión, la velocidad, la continuidad y el orden. Esta corriente sostiene que las características gestuales en cada una de estas categorías de análisis exteriorizan miméticamente la personalidad del escritor.

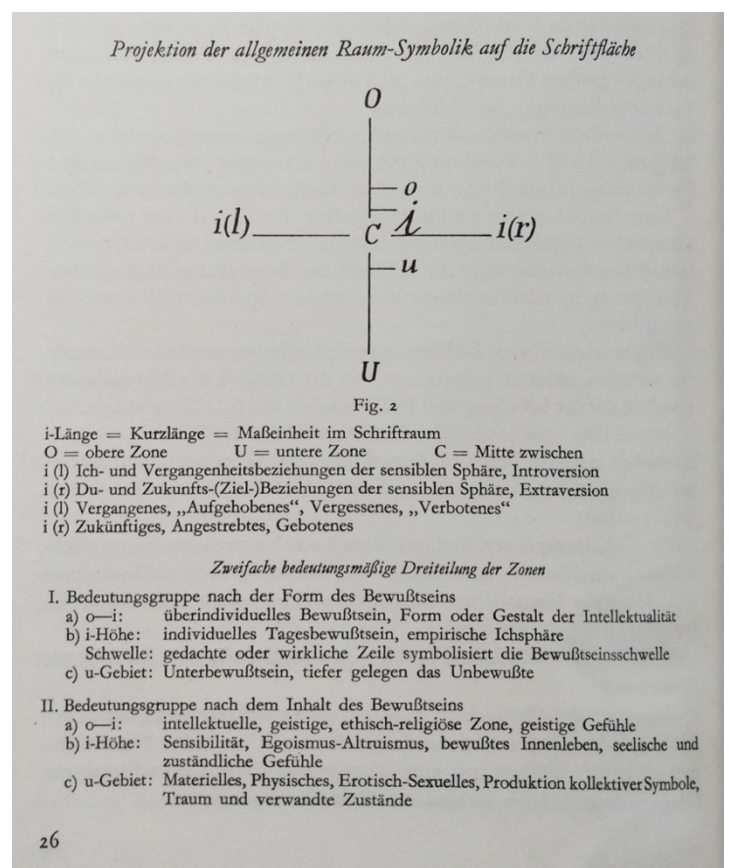


*Portada del Trabajo de Jean-Hyppolyte Michon (Corriente Mimética)*

<sup>60</sup> ARISTÓTELES. Tratados de lógica (Órganon) II p.36  
65

La segunda fue la Corriente Emocional, que tuvo su comienzo en Alemania y cuyos planteos fueran desarrollados por Curt Honroth, quien nació en la ciudad alemana de Hannover en 1898 y radicado posteriormente en Buenos Aires en donde fallece en 1966. Según este autor, en el gesto grafico se exteriorizan no solo el aspecto estructural de la persona, sino que pueden detectarse las emociones internas manifestadas de manera implícita. Estas ideas acompañadas por Ángel Zarza fueron desarrolladas en 1950 con “Las leyes de la emocionalidad en la escritura” donde se desarrolla el error o tropiezo involuntario e inconsciente al escribir, término acuñado como “lapsus calami”. Este término está directamente relacionado con el “lapsus linguae” o error lingüístico por un tropiezo cometido al habla desarrollado por Sigmund Freud. La grafología emocional por tanto se enfoca en el subconsciente del individuo, basándose en las modificaciones gestuales que se producen en el grafismo escrito, detectada por deformaciones en palabras clave producto de las emociones o contradicciones con las que se topa el redactor al momento de escribir.

La tercera corriente, denominada la escuela simbólica, basada en los aportes realizados por el suizo Max Pulver, quien en estrecha relación a los aportes en el campo de la psicología que efectuó Carl Gustav Jung inaugurando del campo de la grafología simbólica. Dado a que no es la mano la que escribe sino el cerebro a través de ella, y estas funciones mentales se trasladan al espacio de escritura, Pulver propuso en 1931 en el segundo capítulo de su libro *Symbolik der handschrift* una división del espacio denominada “*Proyejktion der allegemein Raumsymbolik auf die schifftfläche*”<sup>61</sup>



*Max Pulver, Cruz Simbólica del espacio. (En libro original de 1931)*

<sup>61</sup> PULVER, Max. *Symbolik Der Handschrift*. p.26  
66

o la “Proyección del simbolismo espacial general sobre la superficie de escritura”, ubicando las cuatro funciones psicológicas básicas Junguianas pensar, sentir, intuir y percibir en los ejes cartesianos sobre el plano de escritura. Con el yo ubicado en el centro, ubicó arriba lo que se piensa, abajo lo que se siente, atrás lo que se percibe y adelante lo que se intuye. Este cuadrante es el que se conoce actualmente en la psicografología como la Cruz Simbólica del Espacio. De esta manera, en el reconocimiento de los signos presentados mediante los gestos inconscientes orientados en cuatro direcciones pueden develar simbólicamente las características psicológicas del individuo.

Algunos de los elementos que actualmente los grafólogos pueden analizar incluyen: El tamaño de las letras; ya que puede indicar el grado de sociabilidad y la capacidad de adaptación del individuo. La inclinación del trazo; ya que puede reflejar el estado emocional y la expresión de sentimientos. La presión del trazo; dado a que se relaciona con el nivel de energía y la intensidad emocional. El espaciado entre las palabras y las letras; dado a que puede sugerir el grado de organización y la necesidad de espacio personal. La firma, dado a que la firma es un elemento particularmente importante en el análisis grafológico, ya que se considera como una proyección de la imagen que el individuo quiere mostrar al mundo.

Según el grafólogo suizo Max Pulver:

*“Kann also die Unterschrift mehr bedeuten als einen Verkehrswert und als eine autobiographische Skizze - sie kann Wesensmerkmale der geistigen Individualstruktur bloßlegen. Sie kann demnach persona sein, das heißt maske und Mundstück eines andersens, das sich dahinter verbirgt – “<sup>62</sup>*

*“Por lo tanto, la firma puede significar más que un valor de mercado y, como esbozo autobiográfico, puede revelar rasgos esenciales de la estructura intelectual individual. En consecuencia, puede ser persona, es decir, la máscara y el portavoz de otra persona, que se esconde detrás de él-”<sup>63</sup>*

Por lo que la letra manuscrita y en especial la firma que individuo expone al entorno refleja la voz interior que mediante el gesto corporal devela la imagen interior detrás de la máscara que la persona muestra al entorno.

---

<sup>62</sup> PULVER, Max. Symbolik Der Handschrift. p.167

<sup>63</sup> Ibidem. p.167 (traducido al castellano)

#### **4 - La Firma y la tecnología, el maquinismo y los automatismos**

En directa relación con la problemática de la firma y la repetición, nos encontramos que en la contemporaneidad esta se desprende de la repetición en la relación con las máquinas y los procesos automáticos relacionados con la tecnología. En estrecha relación a lo que hemos visto con respecto a la firma en la historia; la tecnología y su estimación han tenido un impactado en la forma en que los artistas crean, presentan y firman sus obras en cuanto a cómo se entiende la autoría y lo valorable en las artes.

La relación entre la firma y la tecnología en el contexto del arte y la cultura contemporánea es una cuestión en constante evolución. En la filosofía griega clásica, la "*téknē*" se utilizaba para describir el conocimiento práctico y la habilidad manual que se aplicaba en la producción de objetos, pinturas y otras actividades técnicas. Hasta la edad media este tipo de habilidades que, mediante su aplicación podían transformar lo natural en artificial, eran consideradas de un nivel inferior a otras formas de conocimiento como la *epistēmē* que se relaciona con el conocimiento en sí, o el conjunto de ideas que determinan el estado del saber intelectual de un momento histórico dado. Esta ponderación que priorizaba el saber entender o conocer sobre el saber hacer, se ha ido invirtiendo a partir de la modernidad. No es casualidad que esto sea así, en una cultura que ha ido posicionando los aspectos materiales por sobre los espirituales o esenciales.

Dentro del campo de las artes la relación entre la firma y la tecnología debe entenderse en el contexto de cada uno de los avances tecnológicos. Si, la firma en una obra, siempre y cuando esta sea única e irrepetible, tenía la función de identificar al artista como su creador y establecer la autoría, sirviendo como un sello de validación y autenticidad para el espectador. En relación a las obras reproducidas técnicamente, o sea reproducidas por máquinas, como son los libros impresos, la fotografía, la fonografía, y el cine, a excepción de alguna copia autenticada, la atribución pondera por sobre la firma. En los medios de reproducción técnica como la radio la televisión, y sus contemporáneos digitales en forma de streaming, solo la atribución es posible.

En cuanto a la firma y los automatismos en el arte, su conexión estará dada por las técnicas que afectan el proceso de creación, en relación con la presencia de la firma del artista en la obra resultante. Esta automatización siempre se desprenderá de una repetición inconsciente del acto de firmar, pudiendo diferenciar los automatismos mecánicos y los conductuales. En cada caso, los modos de manifestarse estarán ligados al conjunto de ideas ponderadas socialmente en cada momento histórico.

En el caso de los autómatas mecánicos podríamos clasificarlos en tres categorías, Autómatas Históricos, Robots Industriales y la Automatización Informatizada en modo de robótica avanzada e inteligencia artificial.

Los autómatas históricos están relacionados con la invención y perfeccionamiento de los relojes como El Reloj Astronómico de Praga construido en el siglo XV por el relojero Mikuláš de Kadaň, El monje autómata de Juanelo Turriano en el siglo XVI, o “el pato digestivo” un autómata de Vaucanson Creado en el siglo XVIII. cada invención incrementaba frente a los anteriores la cantidad de acciones que el autómata podía realizar. En 1773 el relojero suizo Pierre Jaquet-Droz, presentó al autómata The Writing Boy, que aún funcionando, puede programarse para escribir frases de hasta 40 caracteres.



*Monje autómata de J. Turriano*



*Jaquet-Droz, The Writing Boy*

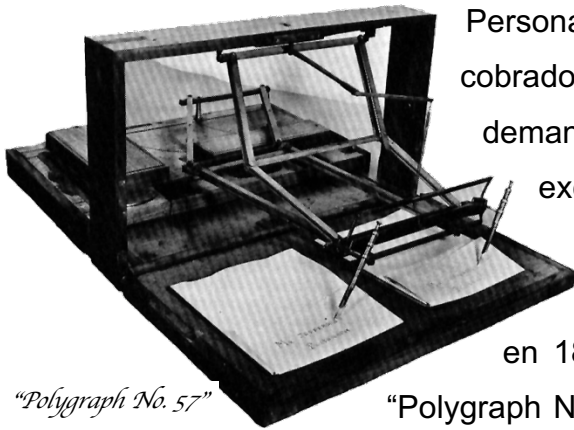


Aquel autómata, un escriba mecánico que, mediante la emulación de los elementos motrices, se asemeja a los comportamientos repetitivos que se presentan dentro de la burocracia estatal del funcionario público. La burocracia maquiniza al hombre, y este progresivamente pierde su espontaneidad. El cuerpo maquinizado es el cuerpo que controla a la perfección toda su actividad.

*“La cultura tecnológica no ha hecho más que perfeccionar la apropiación de los elementos motrices, y acrecienta incesantemente nuestra dependencia de los sistemas que regulan el sentido de la apropiación (contadores de velocidad, tableros de mando, teleorientación...)”<sup>64</sup>*

Esta apropiación, en principio del cuerpo adoptando el comportamiento maquínico pautado por el tiempo, se traslada a la propia actividad incorporando al individuo a la maquinaria estatal. En aquel caso, la máquina pudo ser programada para escribir frases cortas haciendo uso de la regularidad del alfabeto. Pero la firma es algo mucho más complejo.

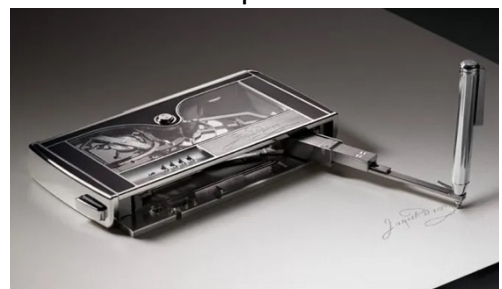
Si una buena caligrafía se desprende de un cuerpo coherente en su ritmo, postura y disciplina, una buena firma aun pudiendo mantener estas características por ser un automatismo inconsciente incorpora cierta aleatoriedad que la hace única e irrepetible.



*“Polygraph No. 57”*

Personas que ocupan puestos importantes o que han cobrado gran notoriedad son exigidas con una excesiva demanda de firmas. Esto puede representar un gasto excesivo de tiempo y energía. La mecanización no tardó en inmiscuirse en este terreno. En estados unidos el ingeniero John Isaac Hawkins patentó en 1803 una mejora del pantógrafo bajo el rótulo de “Polygraph No. 57”, este dispositivo permitía emular diferentes

firmas con un elemento de escritura, firmas, se sabe que una de esas máquinas fue utilizada por el presidente estadounidense Thomas Jefferson desde 1806 hasta su muerte. Sucesivas variantes de esta invención denominada genéricamente como Autopen, han ido progresivamente incorporando mejoras según su fabricante. Incluso algunas marcas actualmente incorporan la carga de patrones mediante tarjetas de memoria sd para facilitar la incorporación de mayores variaciones al patrón. Con estos dispositivos híbridos entre técnicas analógicas y digitales se simulan “firmas” auténticas rubricando diversos objetos despertando frecuentemente la alerta y el descontento por estas simulaciones.

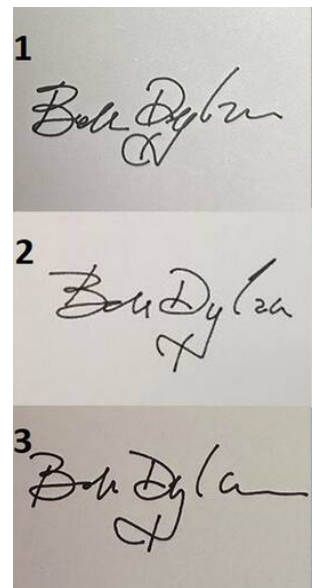


*Firmógrafo comercial “Autopen”*

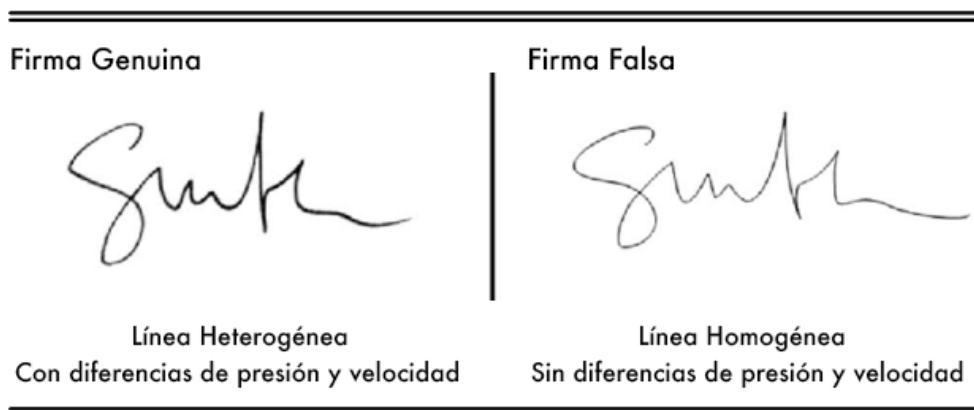
---

<sup>64</sup> VIRILIO, Paul. Estética de la desaparición p.123  
70

El músico Bob Dylan se vio envuelto en la controversia, una cantidad de copias de su libro Philosophy Of Modern Song, se ofertaban a un costo mayor por la incorporación de su firma. Aunque presentaban variaciones, por comparativas se develo el uso de estas máquinas firmantes generando el descontento de los comparadores, La editorial debió pedir disculpas aclarando que “Contienen la firma original de Bob, pero en forma de réplica escrita”. Queda claro que se reclama en la firma no es la forma, o que se efectúe con bolígrafo o pluma, sino que la persona en un tiempo y espacio determinados, con su pulso y energía rubrique el documento para conferirle la autenticidad. Este pulso se refleja en la grafía, no solo en la variante única, sino también en la presión y los microgestos, algo que aún estas máquinas no han podido reproducir.

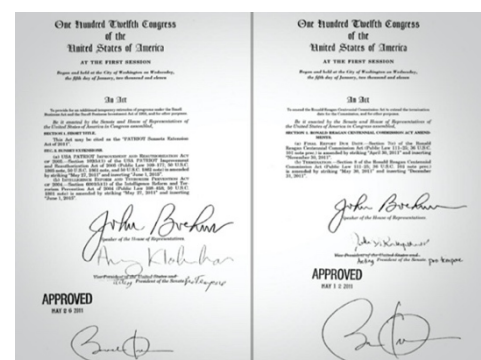


*Firmas Automáticas de Bob*

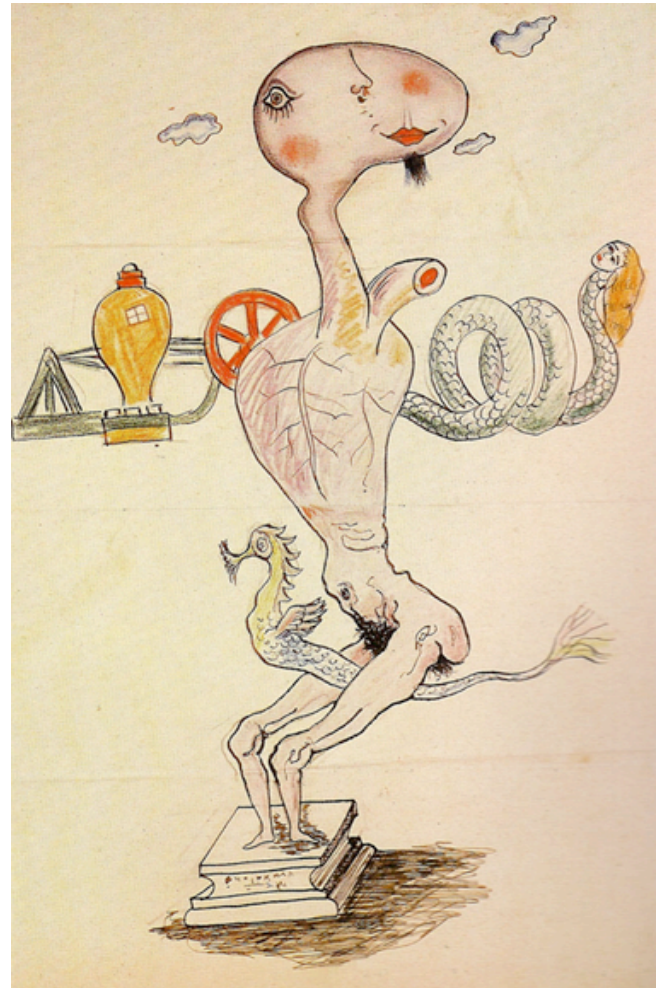


*Firma Genuína Manuscrita vs Firma Falsa Automatizada*

En otros ámbitos administrativos estos requisitos de autenticidad no son tan relevantes, permitiéndose el uso de estas máquinas para la promulgación de leyes a distancia , como en el caso del presidente Obama, quien, en el 26 de mayo del 2011 desde la cumbre del G8 en Francia extendió el plazo de una ley antiterrorista con vencimiento a medianoche, y si bien algunas voces se alzaron frente a la maniobra, esto no impidió que la práctica cesase, repitiendo el procedimiento en otras oportunidades; dejando claro que en lo burocrático administrativo, la falta de originalidad en la firma se ha puesto en cuestión, pero en algunas prácticas artísticas, la originalidad aún se valora frente a estos sistemas automáticos.



Los automatismos en el arte no solo se refieren a las obras tecnológicas seriadas, sino también a la emulación por parte del hombre del comportamiento mecánico. En tales experiencias el artista se libera del control consciente y racional, y permite que su subconsciente aflore para desencadenar procesos automáticos que guíen el proceso creativo. Dado a que el arte se relaciona con el entorno cultural y el conjunto de ideas que determinan cada momento histórico, pueden variar en sus formas. Por ejemplo, Estos procedimientos pueden incluir el automatismo psíquico utilizado por los surrealistas, como por ejemplo las experiencias en alguna de las variantes del “*cadavre exquis*” de poesía surrealista de Yves Tanguy, Robert Desnos, André Bretón o Tristán Tzara; o en forma de dibujos por Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró o Max Morise. Experiencias donde se buscan pensamientos del subconsciente colectivo.

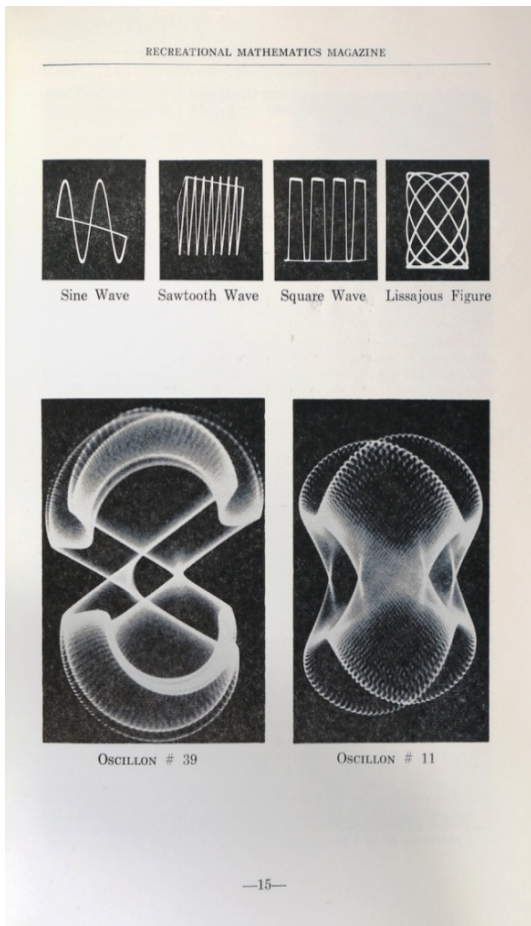


*Yves Tanguy, Man Ray, Max Morise, André Breton -  
Exquisite Corpse No. 10, 1928*

Otras experiencias como el automatismo gestual de Jackson Pollock se basan en movimientos espontáneos y no premeditados. Estas experiencias del Action Painting coinciden con otras experiencias en el marco de la posguerra.



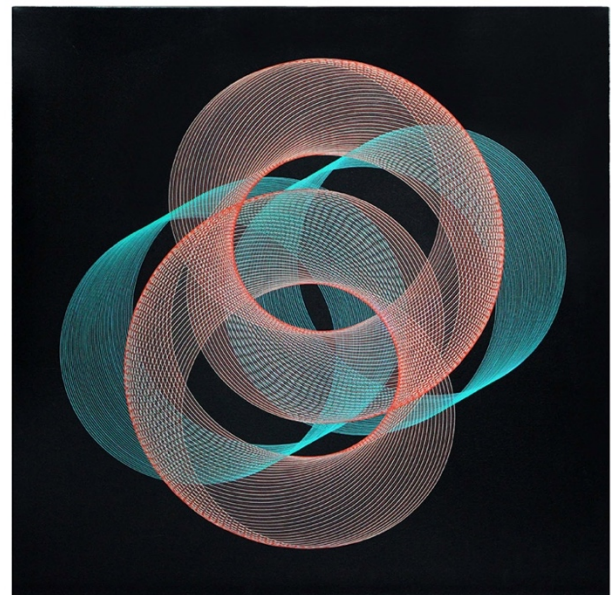
*Jackson Pollock, Ritmo de Otonño (Número 30)*



En los primeros años de los años 50, el artista gráfico y matemático Benjamin Laposky, con fines artísticos experimenta con osciloscopios remanentes de la guerra, produciendo y publicando en revistas especializadas los resultados de la experimentación con ese instrumental. 50 piezas de ese arte abstracto electrónico titulado como "Oscillons" fueron expuestas en 1953 en el Sanford Museum en Cherokee, Iowa.

*"Oscillons" en Recreational Mathematics Magazine*

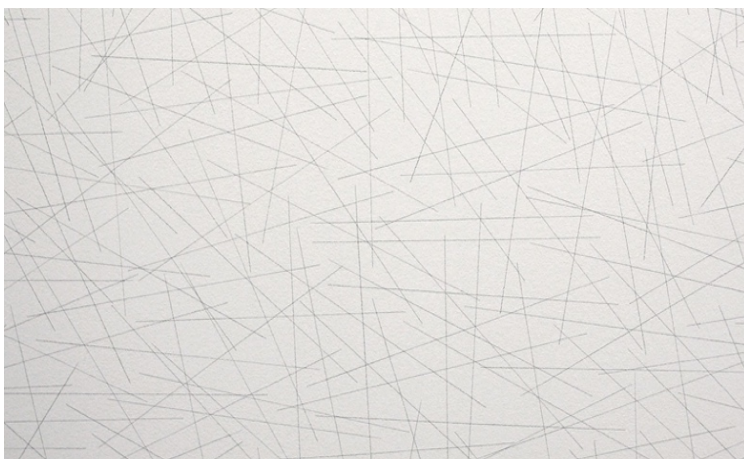
Aquellas experiencias automáticas con osciloscopios. Se trasladan a la pintura generativa de Eduardo Mc Entyre o Miguel Ángel Vidal quienes, a partir de la traslación premeditada de un pequeño punto, que semejante a un osciloscopio giran y vibran con el color, generan cuadros de una geometría mecánica y progresiva. emulando a la



*E. McEntyre Pintura generativa 4 "Encuentros"*

máquina, realizan personalmente y en forma manual, los procesos electrónicos con pincel sobre el bastidor.

Los automatismos también pueden tomar la forma de algoritmos que materializan una idea, Sol LeWitt para sus "Wall drawings" produce un conjunto de reglas a partir de la



*Sol LeWitt, Wall Drawing n°43*

cual la obra se genera. Estas de órdenes pueden ser ejecutadas por asistentes que reproducen la obra en ausencia del artista, tercerizando y desligándose de la reproducción manual.

El trabajo con sistemas generativos, tanto manuales como mecanizados, es afín a la sociedad pos-industrial porque hace caer la diferencia tradicional entre objetos únicos y producción seriada. La Revolución Industrial transformó al mundo con su explosión cuantitativa en la producción de bienes, pero operó una reducción cualitativa en la variedad de los objetos que nos rodean, haciendo que grandes familias de ellos sean muy semejantes o iguales. La potencia de la máquina industrial consiste en hacer muchísimas veces lo mismo. Ahora bien, el sistema generativo es una máquina de producción de diferencias o variaciones. Habilita, en lo que parece a primera vista una contradicción, la producción seriada de piezas únicas.

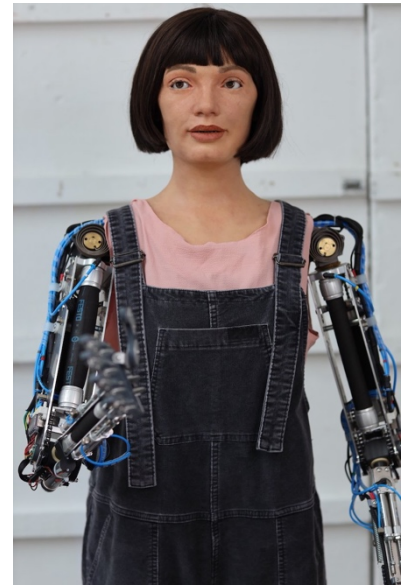
Desde los años 80's con la expansión de los ordenadores, la tecnología ha permitido que los artistas utilicen algoritmos digitales y programas informáticos para crear otro medio artístico. En este contexto, el artista puede establecer el marco creativo y los parámetros, y la obra se genera automáticamente por la máquina. La cuestión de la firma se vuelve más compleja en este caso, ya que el papel del artista se redefine al ceder parte del proceso creativo a la tecnología.

La firma en este tipo de obras varía del soporte y la intención, algunas copias en papel pueden estar autenticadas al estilo del grabado, otras obras con soportes electrónicos solo permiten atribución. Del arte generativo a la inteligencia artificial, existen dos pasos, el pasaje de la instrucción a un código informático y la delegación de su reproducción a una tecnología.



CHARLOTTE JOHANNESSON  
*Ronald Reagan* (Actor y político estadounidense, 1911–2004), 1981–1986  
Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter  
23,5 x 31,5 cm  
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Con la tecnología digital, esta generación de algoritmos que producen obra, se ha podido incluso programar para que se adapte a mayores variables. Una de estas invenciones es el Robot Ai-da una mezcla de sistemas mecánicos y digitales que emula a una artista de artes visuales. Creado en el año 2019 por el galerista Aidan Meller junto a un equipo de científicos de la universidad de Oxford, este sistema híbrido es una pieza de arte contemporáneo que crea piezas de arte contemporáneo, que tiene el propósito de borrar el límite entre lo orgánico y lo inorgánico, la máquina y el humano. Se sirve de sus cámaras en los ojos, micrófonos en sus oídos, algoritmos de inteligencia artificial y brazos robóticos para pintar y dibujar



*Ai-da "Artista" Robot*

obras que la máquina firma con una A estilizada. La emulación no solo se limita a las obras visuales, sino que Ai-da se ha presentado en una conferencia Ted Talk en la ciudad de Oxford presentándose a sí misma. Aunque sus rasgos



*Ai-da Drawing*

faciales de látex y su peluca carré le dan un aspecto algo más agraciado, su apariencia es una conjunción entre los autómatas utilizados por la banda alemana Kraftwerk en sus presentaciones de Man Machine y el androide del video de Daft Punk Technologic. Parecería que todos los autómatas humanoides y máquinas que emulan las capacidades humanas, como el autómata parlante de Wolfgang Von Kempelen, aunque simulen nuestras capacidades no solo no pueden igualarnos, sino que nos dejan con una impresión de extrañeza incómoda.

*“La máquina todavía seguía produciendo efectos que sólo pueden ser descritos con las palabras freudianas "lo siniestro". Hay algo siniestro en la brecha que permite que una máquina, sólo con recursos mecánicos, produzca algo tan único como la voz y el lenguaje. Es como si el efecto pudiera emanciparse de su origen mecánico y comenzara a funcionar como un excedente, como el fantasma en la máquina, como si hubiera un efecto sin causa aparente”<sup>65</sup>*



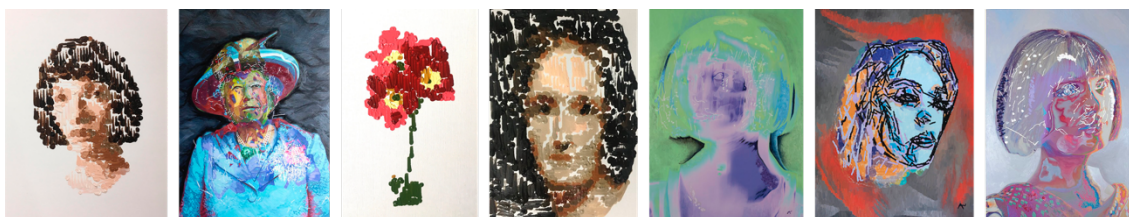
*Máquina de W.V. Kempelen*



*Daft-Punk Technologic*

<sup>65</sup> MLADEN, Dólar. Una voz y nada más p.18

Ai-da, como todos los autómatas, no solo deja esa misma sensación, sino que las capacidades imitativas con respecto al arte real pueden ser catalogadas de limitadas. Por más variables que presente, sus productos siguen asemejándose a los filtros de cualquier otra app, dado a que el programa no ha podido incorporar la intuición y la conciencia propia de la vida. Aún la maquina no ha logrado la “singularidad tecnológica” momento que tome conciencia de sí misma. Por tanto, su firma es imitación, una farsa logotípica.



*Obras de ai-da usando inteligencia artificial*

Cuando el arte digital se escinde del medio físico, en un contexto en el que las reproducciones digitales pueden ser copiadas fácilmente, se recrudecen las cuestiones sobre la autenticidad y la originalidad de la obra. Los artistas en sus obras creadas digitalmente deben optar por dos alternativas, liberar su producción en la red utilizando firmas digitales o códigos de autenticación.

Las firmas digitales pueden presentarse en forma de marcas de agua o autenticación gráfica. Esta estrategia consiste en incorporar la firma digitalizada, marcas visibles o casi imperceptibles en las imágenes incluyendo información de autoría, fechas de creación o enlaces a sitios web del artista. Otra opción más efectiva es la de incorporación de metadatos incrustados en el archivo, que pueden ser incorporados por medio de programas especializados y leídos por estos mismos programas y por los buscadores. La finalidad de esta estrategia es la de proliferar en la red la obra manteniendo la autoría incorporando una mínima seguridad de atribución.



*Firma real vs firma digital*

Se debe tener en cuenta que este tipo de firmas, con mayor o menor grado de seguridad, pueden ser editadas con los mismos programas que son generados. Para sobrellevar esta problemática y devolverle la autenticidad de copia única a un archivo digital recientemente se ha introducido la criptografía en forma de NFT's "Non Fungible Tokens". Donde la autoría se desliga de su firma en tanto signo o huella para transformarse en una firma digital en forma de registro contable encriptado. Esta tecnología denominada "blockchain" ha emergido desde el ámbito de las criptomonedas para adaptarse como herramienta para la certificación y autenticación de obras digitales. Al utilizar esta tecnología, los creadores pueden garantizar la autenticidad de sus obras de forma unívoca.

6 marzo 2023 | Firma One-Shot



*Gráfica promocional sobre Firma electrónica y Blockchain*

Aunque novedosa, aún no queda claro si el modelo final de esta última tecnología será de administración pública, privada o de un consorcio de privados. Con la consecuente sesión de nuestra autonomía de certificación autónoma a los estados o grandes tecnológicas. Tampoco tenemos certeza sobre la seguridad de estos métodos cuando mayores poderes de procesamiento aparezcan; ¿Qué sucederá cuando los ordenadores cuánticos entren en acción? Quizás nuestra huella gestual única e irrepetible por su anclaje en una materialidad ubicada en tiempo y espacio, vuelva a ser el último refugio de autenticidad. La conexión con nuestro cuerpo real en un aquí y ahora.

## 5 - Muerte del Sujeto - Muerte del Objeto

Cada tipo de obra apela no solamente a un estrato sociocultural al cual dirigirse, sino también a un perfil de sujeto, no solo delimitándolo en su conjetura, sino también en su construcción.

Estas reflexiones derivan directamente de la problemática elaborada en la obra en cuanto a las relaciones conceptuales de la muerte del autor y la firma. Lo que aquí analizaremos, son algunos efectos que se pueden percibir en relación al público contemporáneo frente a la muerte del autor, en un público que aún no termina de adaptarse a la nueva configuración.

Quien muere es el sujeto único, individual en favor del hombre masa, aquel que perfiló Ortega y Gasset o aquel hombre masificado que José Ingenieros calificaba como hombre mediocre.

*“Son rutinarios, honestos y mansos; piensan con la cabeza de los demás, comparten la ajena hipocresía moral y ajustan su carácter a las domesticidades convencionales. Están fuera de su órbita el ingenio, la virtud y la dignidad, privilegios de los caracteres excelentes; sufren de ellos y los desdeñan. Son ciegos para las auroras; ignoran la quimera del artista, el ensueño del sabio y la pasión del apóstol. Condenados a vegetar, no sospechan que existe el infinito más allá de sus horizontes.”<sup>66</sup>*

En esta pérdida de Ingenio, virtud y falta de ideales. El horror a lo desconocido lo orienta a no actuar por sí mismo y lo condiciona ser dirigido. ¿Como Un sujeto así puede enfrentarse con un texto polisémico, con la libertad de Obras Abiertas sin caer en las garras del sentido que impone el poder? ¿Como el hombre actual, hoy hipermasificado, donde en diversidad de formas superficiales, se amalgama con el discurso globalista, único y común? ¿Como un individuo tan hegemonizado puede sentirse tan diverso y libre? Quizás una posible respuesta de estos problemas pueda estar relacionada a la sobresaturación de los sentidos que impiden una interpretación profunda.

Esta idea me vino a la mente en un primer comienzo desde una inquietud con respecto a la música actual. Personalmente tengo una pasión melómana en escuchar mucha música. Aunque por estos últimos años aun buceando en una

---

<sup>66</sup> INGENIEROS, José. El Hombre Mediocre p.57

gran cantidad de géneros, estilos y autores me encuentro en la situación de no encontrar canción que me conmueva profundamente. Quizás alguna música de una relativa novedad, algún género novedoso, capte mis sentidos. Pero, rápidamente al escuchar dos o tres veces las mejores canciones de algún autor, rápidamente caigo en el tedio de percibir estar escuchando lo mismo de siempre bajo una fachada diferente.

Sintiéndome algo así como un degustador de comida rápida, que, si bien se puede cambiar de empresa, se encuentra uno consumiendo los mismos ingredientes con solo unas leves diferencias. O como el caso de los alimentos de supermercado que vienen envasados con diferentes formas y colores. Pero que, en definitiva, terminan siendo los mismos ingredientes con alguna variación de forma, color, sazón, textura y paquete.

Algo similar sucede actualmente en el cine. Sin cambiar la fórmula, para lograr en el espectador un impacto, una emoción, se recurren a sumatorias de agregados en todo tipo de efectos. Muchas veces aplicados sin un sentido profundo, con la sola intención de conmover al espectador. Así al cine comercial se le van adicionando elementos espectaculares que no modifican en lo absoluto la estructura central de la disciplina. Se suman así recursos técnicos unos sobre otros, pantallas cada vez más grandes, sistemas 3D donde la proyección de dos fotogramas simultáneos bajo una luz polarizada distinta se filtra en los anteojos para crear el efecto o la ilusión de tridimensionalidad. O el cine 4d, que, a todos estos recursos, se le adicionan explosiones lumínicas, movimientos de la butaca, escupitajos de agua. Efectos muchas veces puestos solo para justificar el recurso técnico.

Si bien en un principio todos estos recursos pueden parecerse atractivos llegará un momento que en esto no bastará. Y para que la experiencia logre un efecto en nosotros, deberemos recurrir a comprarnos el balde más grande de pochoclos, para que en algún momento de las cronometradas dos horas y algo más, que dura la película nos ataque el *sugar rush* que finalmente nos dé la estocada de sensación a la cual vamos en búsqueda. No sin dejarnos en el camino con una general apatía y unos kilitos de más.

De seguir en este camino, a los sentidos que tenemos como humanos, no serán suficientes. Así que tendremos que efectuarnos implantes que permita

sobreestimar nuestro ya sobrecargado sistema perceptivo. Que, como a todo adicto en algún momento estará tan saturado, que, aunque en un principio combata y resista el estímulo, logrará mayor tolerancia. Solicitando dosis más altas hasta que el cuerpo diga basta. Sin extendernos en suposiciones futuristas, podemos afirmar que en la actualidad estamos frente a un espectador del todo pasivo. Quien no hace ningún esfuerzo cognitivo para interpretar profundamente lo que está percibiendo. Quizás en algún momento he llegado a pensar que, por ejemplo, en el problema de la música es, que crear un sistema reglado con una afinación determinada una, cantidad de escalas y de notas determinadas tiene un límite. Percibiendo la sensación de permanecer en un bucle sin salida. Para salir de este tiempo circular debemos por un lado proponer una codificación totalmente diferente, tanto en la producción como en la apreciación de nuestro arte. Por supuesto que una tarea sí requerirá de mucho esfuerzo experimentación y exploración por parte de los interlocutores.

Algo similar sucede dentro de las artes visuales. Hoy las inteligencias artificiales amenazan irrumpir dentro del campo para suplantar al artista ante un espectador, que, como usuario de estas nuevas plataformas. En el rol de un rey despótico, solicita se le genere una serie de obras que se ajustan a su goce personal a solo pedido del “*Prompt*”<sup>67</sup> No es de extrañar que estos sistemas en un futuro sean fusionados con otros algoritmos que reconozcan el gusto de cada usuario brindando una experiencia única e individual que alimente el sentido de recompensa hedonista del usuario.



Multiplicidad de imágenes generadas con Inteligencia Artificial. Usando el Prompt: Icono de Huella digital y tecnología

---

<sup>67</sup> Prompt: En programación es un tipo de solicitud específica que hace el software para obtener información del usuario final y devolver un resultado

El avance de las Ai (*Artificial Intelligences*) amenaza en ganar terreno sobre las obras de ilustración donde el artista interpreta con su estilo característico un tema a ilustrar. Así como la fotografía a mediados del siglo XIX avanzó sobre el dibujo y la pintura en las antiguas funciones del retrato y el paisaje. En su momento la pintura debió correrse de sus funciones tradicionales, y liberada adoptó un viaje exploratorio que devino en las vanguardias del siglo XX. De la misma manera hoy, otras disciplinas como la ilustración, son reemplazadas por estos programas informáticos y desligan de sus roles a los productores primarios. Actualmente están programando inteligencia artificial para que ésta, en colaboración con la inteligencia humana pueda crear diversas artes. El mismo sistema de producción que para las décadas pasadas se advertía emergentemente se expande. Una cultura remix potenciada con herramientas de reprogramación puestas en manos de todo usuario:

*“La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulan en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador”<sup>68</sup>*

Esto plantea cuestiones sobre la autoría y la creatividad, ya que el papel del artista, puede cambiar cuando una parte del proceso de creación es realizado por máquinas. Algunos de estos cuestionamientos, están relacionados con los derechos de propiedad intelectual, dado que los programas gráficos que generan este tipo de imágenes, se basan en la expoliación del arte real y la suplantación de identidad, arremetiendo contra los derechos de autor, como expone Santiago Caruso entrevistado por Antonio Villarán”

*“Esto es, la apropiación absoluta de tu trabajo para ser regenerado artificialmente a perpetuidad, eso no es joda, no es un chiste, y no se resuelve solamente con una paga, porque esto no es Spotify o Netflix donde lo que se pone en la plataforma es la obra terminada por el artista, esto es una plataforma donde se puede sintetizar al artista y reemplazarlo”<sup>69</sup>*

Si bien la alerta y la indignación de Caruso esta más que fundamentada, aún estas “inteligencias” al parecer no son más que maquinas que tras la fachada de

---

<sup>68</sup> BORRIEAUD, Nicolas. Postproducción. p.8

<sup>69</sup> CARUSO, Santiago. GARCÍA VILLARÁN, Antonio. A Juicio IA de arte por robar a los Artistas. [https://youtu.be/EjAZFrMRp\\_s?t=1215](https://youtu.be/EjAZFrMRp_s?t=1215)

“inteligencia”, reorganizan mediante algoritmos y la real violación de los derechos de autor, el material disponible en las redes.

Debemos entender que este espectador/productor pasivo, no percibe al otro, al que se le está sustrayendo su propiedad intelectual. Aquellos artistas preocupados por esta nueva realidad están no solo advirtiendo de las consecuencias de estos algoritmos en cuanto modelo de producción. Sino que se comienza vislumbrar un consumo que provoca los mismos efectos de hacerse asiduo a concurrir a los restaurantes de comida rápida.

Una de las características de este tipo de experiencias es que está dirigido para emocionar a un usuario único según su propia subjetividad. Entre los finales del

2022 y los comienzos del 2023 una serie de videos de imágenes encadenadas asaltaron Youtube. Estos videos presentan en sus nombres el concepto general con el cual han sido ingresadas solicitudes a los Prompts de las A.I. con algunas variantes. Sus títulos son del estilo, *Teletubbies as 80's Horror Film*, *Mario Bros as a Dark Fantasy Film*, *The Simpsons as a late 90's Sitcom*, *Avengers as a Jim Henson Movie*, Entre otros. Si bien los resultados producidos no dejan de ser impactantes, al observar una serie de estos videos comenzamos a reconocer el patrón que no solo es repetitivo, sino que cae en lugares comunes y estandarizados que nos alejan de la experiencia estética de un artista de carne y hueso de los que la AI se vale para emular, sobreexplotándolo al expropiarle su imaginario.



Super Mario Bros as a Live Action 80's Dark Fantasy Film



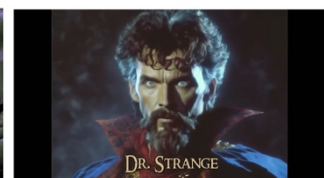
The Simpsons as an 80's Sitcom



Teletubbies as an 80's Horror Movie Film.



Pokemon as a 1980s Jim Henson Movie



Avengers as an 80's Dark Fantasy Film

En el campo musical también se está produciendo un efecto análogo. Las IAs están recreando a pedido producciones musicales de artistas. Como “Nine Inch Nails - Closer But It's Funkytown By Lipps Inc.” o incluso fallecidos como Michael Jackson en Take On Me (A-ha AI Cover), que lejos de impresionar dejan un sabor a poco. Producciones sin ningún tipo de espíritu que conmueva.

Ya en el año 1935 Walter Benjamin advertía sobre los efectos del arte de masas y la consecuente pérdida del aura. El sujeto masificado es un sujeto colectivizado a través de un único, o un conjunto reducido de canales mediáticos como el cine la radio o la televisión. Hoy nos estamos enfrentando a un tipo de arte y comunicación dirigido a un hombre hipermasificado, que encuentra tantos canales y formas como sus propios gustos. Consumiendo un arte hecho a su propia medida. Sin aura, y hoy ya, sin sentido común.

Estos sistemas imitan al artista bajo el modelo en el cual estamos inmersos, y que tiende a operar bajo el paradigma posmoderno del pastiche. Dentro de este modelo de producción, todas las épocas pasadas se comprimen en el presente.

Este nuevo modo de producción, se establece dentro de una perspectiva que no es cronológica sino temática, centrada en los problemas ya solucionados y no en la creación misma. La hiperindustrialización, mediada por la tecnología digital, recreativa, nos aleja de la experiencia creadora en cualquiera de sus roles.

*“lo cierto es que la hiperindustrialización de la cultura, rostro mediático de la globalización, representa un riesgo creciente en lo político y en lo cultural en nuestra región y reclama una nueva síntesis para nuevas respuestas, como nunca antes, un acto genuino de imaginación teórica.”<sup>70</sup>*

En este contexto, como reales artistas, debemos centrarnos a la tarea de crear con gran responsabilidad. Dado a que, mediante el corrimiento hacia un entorno cultural hipermasificado, en este modelo de recreación y entretenimiento, el hombre fragmentado, otrora creador, se escinde sus funciones vitales delegándola a la máquina.

*“El capitalismo de la información, que se basa en la comunicación y la creación de redes, hace que técnicas de disciplina como el aislamiento espacial, la estricta reglamentación del trabajo o el adiestramiento físico queden obsoletas. La «docilidad» (docilité), que también significa sumisión u obediencia, no es el ideal del régimen de la información. El sujeto del régimen de la información no es dócil ni obediente. Más bien se cree libre, auténtico y creativo. Se produce y se realiza a sí mismo.”<sup>71</sup>*

Pero, por más que pretendan, promulgar la idea que un automatismo es inteligente, debemos entender que ese enunciado es un engaño. La inteligencia humana no se puede reproducir. El inteligir, está ligado a la aprehensión de lo

---

<sup>70</sup> CUADRA, Álvaro. La Obra De Arte En la Época de su Hiperreproductibilidad Digital p.39

<sup>71</sup> HAN, Byul Chung. Infocracia p.2

real y presente, pudiéndolo proyectar hacia el futuro. Lo que las maquinas hacen para producir imágenes de este tipo, es hacer uso de la memoria, ya que todos los elementos a reconstituirse ya están informados en la internet. El músico Dany Thomas advierte sobre esta característica de las inteligencias artificiales:

*“Vamos a decir que una inteligencia artificial me copio a mi y lo replicó. Cuando ya lo replicó, yo ya soy otro. Ósea, se pasó un tiempo observándome y después crea un avatar mío que va a hacer todo lo mismo que yo soy. No, que yo era, porque cuando llegaron a hacer todo eso, yo ya soy otro, ósea, la inteligencia artificial vive en el pasado. No puede experimentar la presencia, nunca está presente, no vive en el presente.”<sup>72</sup>*

Pero quien tiene la capacidad de operar el presente somos nosotros mismos. Esta oferta, por un lado, brinda una sensación de liberación, dado a que, con unas pocas líneas en el Promt, se devuelven resultados sorprendentes sin ningún esfuerzo. Pero al mismo tiempo, fatigan por ser más de lo mismo. No hay encuentro con el otro, no hay contacto con la diferencia.

Por el contrario, hay que tener en cuenta ante este punto, que el entendimiento que la codificación de una obra de cruce, y a la relación entre artista y publico receptor. Si bien en estos últimos años el termino ha tenido una mayor difusión, el término aún no presenta una propagación sustancial entre el público general, siendo aún una expresión o bien de vanguardia o erudita. Dado a que este arte apela a experiencias estéticas que requieren de un entendimiento semántico singular que solo se puede producir entre individuos ubicados en un tiempo y espacio en particular. Y que, el cruce de los significantes se da en el espacio/tiempo; ¿Será probable que el arte de cruce de lenguajes nos aleje de la hipermasificación hiperindustrial?

Es cierto que todo aquel que accede a este tipo de producción. O bien siendo productor o receptor. Según sus competencias tiende a codificar o decodificar el mensaje según sus competencias intelectuales. También no podemos eludir el hecho, de que al mismo modo que, en nuestra visión estereoscópica, uno de nuestros dos ojos es el predominante, las habilidades y conocimiento para interpretar a cada uno de los lenguajes no siempre es ecuánime o equilibrado cual balanza. Por tanto, o bien la producción o la lectura de este tipo de obras. Es probable que uno o dos de los lenguajes predominen. Es por tanto ejercicio y

---

<sup>72</sup> DANY THOMAS. La Inteligencia Artificial. El insulto a la Inteligencia Humana. t.[33:58](#)  
84

neceser completarnos como seres integrales y equilibrar las áreas de conocimiento o expresión para una lectura y producción más equilibrada de este tipo de obras. Cuestión que puede resultar trabajosa para una persona formada en una estructura de conocimientos estancos o especializados. Pero que probablemente sea cada vez más natural y fluida para las nuevas generaciones inmersas en el entorno multimedial digital. Por tanto, el dispositivo virtual digital puede ser usado, en mi opinión no sería el más conveniente para la proliferación de este tipo de obras que y que devendría en una obra de carácter audiovisual o cualquiera de las anteriores diciplinas ya establecidas. La obra de cruce, sin cristalizar en una codificación predeterminada que sitúe un posicionamiento entre creador u espectador, tenderá a encontrarse en una apertura que necesite de la participación del espectador y que diluye las fronteras de la interpretación.

Hacia los mediados de los 90`s cuando la internet y el espacio virtual irrumpieron en escena algunos artistas se volcaron a producir un cierto tipo de obras donde la convivencia y la copresencia eran un engranaje excluyente para su creación estética bautizada como Relacional Por Piere Borbeau.

Es probable que al igual que en el pasado ante este nuevo giro tecnológico algunos artistas retomen la experiencia de la convivencia como eje fundamental. También es posible que se revaloricen las producciones materiales que sin dar la espalda al nuevo ecosistema tecnológico. En tanto dialoguen o se contrapongan con este, para producir obras que signifiquen y congreguen a las subjetividades; desde la unicidad de cada individuo, en un plural Otro, que es la obra en sí.

En el caso de esta obra, Vos-Voz, la selección de un dispositivo objetual, dirigido a un pequeño grupo de personas que lo visualicen, para ser incluso operado por solo una persona a la vez, apela a la reconstrucción de un sujetó único e individual a punto de extinguirse finalmente.

## Segunda Parte: Construcción Procesual de la Obra

---

---

*“El artista es un filósofo que pone en  
praxis su pensamiento” \**

---

\*APUNTADO DE LAS PALABRAS DE GRACIELA MAROTTA

## Un largo camino hasta aquí

Llegue desde las Bellas Artes. Aunque como el trabajo desarrollado en esta tesis el camino no fue directo. Soy hijo de una profesora de pintura ya retirada de los colegios. Por lo que conviví con los bastidores oleos acrílicos y pinceles de pequeño. Mis estudios fluyeron de institución en institución como fluyen los lenguajes en una obra de cruce. El jardín lo realicé en una de las escuelas “Cacciatore”, aquellas escuelas de ladrillo y estructura de hormigón a la vista, llenas de ventanales de configuración panóptica. Que se comenzaron a construir durante el último proceso militar. Recuerdo realizar allí, ejercicios donde debíamos pegar bolitas de papel creppé pegando bolitas sobre letras cursivas. Luego, rasgando pedacitos con el punzón tomado a modo de lápiz. Continué allí el primer grado hasta que me cambié de colegio.

Saliendo de ese ámbito, continué y concluí los estudios primarios en el Instituto Félix Fernando de Bernasconi, ese palacio de estilo florentino rodeado de jardines que ocupa dos manzanas en el barrio de Parque Patricios. Una escuela de jornada completa, donde se nos permitía circular en el extenso descanso del mediodía. Descanso en el que en vez de jugar a la pelota como casi todos, utilizaba frecuentemente para visitar junto a algunos amigos el museo de ciencias naturales y la enorme biblioteca. Al concluir el 7º grado, sin secundario en el complejo, debí emigrar. Si bien el arte me interesaba, el ambiente de la escuela de bellas artes, lejos de ser bello, se parecía más a la estética del barrio Neoyorquino del Bronx, con pandilleros y todo. Me parecía un tanto chocante.

El secundario lo inicié un colegio industrial electrotécnico. Duré poco. No porque me iba mal, sino porque el arte, me convocaba con más fuerza. Había estado asistiendo unos años al taller de Historietas de Enrique Alcatena. Y ya prefería dedicarme más en profundidad al dibujo. Además, por los mediados de los 90's no le veía mucho futuro a la técnica en un país que se desindustrializaba a pasos agigantados pariendo conductores de taxis con las titulaciones más exclusivas y especializadas. De sufrir hambre lo haría en el ámbito en el que me sentía a gusto.

Ingresé al fin en la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano cuando aún se otorgaba el título de Maestro Nacional de dibujo para cursar el magisterio. Por suerte la escuela la habían refaccionado un poco, y por aquel entonces ya no se caía a pedazos. Dedique esos 4 años dentro de la escuela a dibujar, pintar, esculpir y grabar. Por fuera continué con las historietas y aprendiendo a realizar cortos de animación con mi primera computadora. Terminé. No continué los estudios de grado inmediatamente concluir esa etapa. En esos tiempos estaba dibujando a dúo la readaptación de La novela “Códice Rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre” con Luis Felipe Noé. Mientras que con amigos trabajábamos en animaciones para publicidades y cortometrajes para festivales de cine. Más tarde llegó La casa y la pareja y abandoné a los amigos.

Comenzamos nuevamente a estudiar en la extensísima carrera de la IUNA, validando el título de profesor superior en la ESEA Manuel Belgrano, acortando el tiempo en conseguir una titulación intermedia cada vez más necesaria en tiempos donde la modernidad se sublima en posmodernismos vaporosos que licúan todo asidero sólido. Exigiendo cada vez más certificaciones, capacitaciones, trámites, trámites y más trámites. Faenas todas, que ven desgastarse al cuerpo, al unísono del agotamiento mental que producen las exigencias volátiles de un poder que vigila y corre constantemente la meta. Achicado siempre el territorio del bienestar y expandiendo el de las miserias con las que nos amenaza constantemente. Ante este inestable panorama que me ha tocado transitar es de esperar, al menos para los inconformistas como uno, eyectarse hacia los bordes de la existencia. Esos modos de vivir y crear que transitan entre las tradiciones normativas y la inestable aventura de la vida que pretende liberarse. Por tanto, no es de extrañar que me haya encontrado estudiando y ahora concluyendo en esta área de conocimiento que explora los límites y transita entre los bordes del lenguaje. No digo que me siento a gusto, sino que me encuentro acostumbrado y considero puedo compartir mi experiencia.

Esta es una historia de creación de un arte que propone una rebeldía ante los moldes. El escape de las disciplinas estancas. Y el gusto por una aventura exploratoria que tiene un comienzo turbulento, un fin lejano e incierto, en un mundo sacudido por tempestades cada vez más frecuentes.

## **Precursores de una obra de cruce (Filiaciones e Inscripciones)**

Toda creación parte de un camino de constante exploración. Cada artista emprende su camino desde un territorio conocido, probando, jugando, ensayando, experimentando. Creando metáforas, sustituyendo así una cosa con otra que va más allá de la cosa.

Algunos se quedan construyendo su castillo en territorio conocido, consolidando su propio estado creativo, fortaleciéndolo progresivamente. Circundando en el “Placer del texto”<sup>73</sup>, conformando una Lectura confortable que contenta, masificando el plural en sí mismo. Otros inquietos, nómades, emprenden su camino hacia un “Goce del Texto”<sup>74</sup>, texto que pone en crisis su relación con el lenguaje haciendo vacilar sus gustos, sus valores. Cuando el goce por la exploración del texto desmasifica, desterritorializa rizomáticamente. Desarrollar una casuística pormenorizada de obras semejantes a la obra desarrollada, nos permitirá reconocer lo que aparentemente se disgrega por líneas de fuga. Al exponer una serie de ejemplos de producciones de referencia, se tiene la intención de identificar a la manada que desterritorializa.

Esta pesquisa se enfoca en cada uno de los lenguajes involucrados en una obra de cruce, Visual, Sonoro, Corporal y Verbal según predominancia o aspecto de mayor interés en la obra. A su vez cada subsección se divide en Filiaciones e Inscripciones. Entendiendo por Filiaciones a las obras desde las que el lenguaje tratado abreva o se debe. Obras que han producido una apertura del campo original acercándose a obras con cruce de lenguajes. Por su parte las Inscripciones son obras actuales, donde el cruce es más marcado. Propuestas que en algún aspecto se asemejan A Vos Voz.

Esta búsqueda de referencias es lo que puede darle a La obra de Cruce de lenguajes una entidad de reconocimiento social. Un anclaje cultural de referencias desde donde referenciarse para “leer la obra”. Territorializando nuevamente el campo de estudios para poder volver a consensuar el campo de

---

<sup>73</sup> BARTHES, Roland. 1973). El Placer del Texto. - Madrid: Siglo XXI editores, 1993.

<sup>74</sup> IBIDEM

partida. Acercarse y distanciarse de estas propuestas previas comparándolas críticamente. Para volver a expandirnos, volviendo a gozar, volviendo a desterritorializar, para explotar el lenguaje combinado.

## **Lenguaje Visual “Aproximaciones desde la academia de artes”**

El lenguaje Visual es una nueva conceptualización, un giro lingüístico, sobre lo que otrora se denominaba visión, morfología o sistemas de composición. Comparte todo el bagaje conceptual con estos antiguos objetos de estudio. Con el agregado de la articulación lingüística proveniente de las corrientes de pensamiento postestructuralistas que comenzaron a permear en la educación artística de nuestro país, a partir de la década de los 80`s con el advenimiento de la democracia.

Los objetos de estudio de la categoría visual tradicionalmente parten desde el punto gráfico, la línea, la forma, el Valor, el tono. Estos elementos están directamente ligados al plano. Dentro del Plano, que es fundamentalmente bidimensional, aunque se curve en el espacio, encontramos a los indicadores del espacio. Estos indicadores se utilizan para sugerir o simular la profundidad o una tercera dimensión. Cada escuela los enumera según su tradición. En las clases de topología cursadas en el posgrado con Graciela Marota se identificaban 6. Diagonal en el plano, superposición en el plano, Elevación en el plano, por tamaño, por disminución del detalle y por color. En mi caso prefiero identificar 8, a 4 de ellos los considero indicadores espaciales simples y discierno 4 indicadores por color. Los simples son Superposición, por contraste de tamaño, disminución del detalle y elevación en el Plano/movimiento en diagonal a los que considero de la misma categoría. Con respecto a los indicadores espaciales por color identifico a los colores que avanzan y retroceden. Transparencia, perspectiva atmosférica y clarooscuro/oscurola.

Estos y otros conceptos se aplican a la representación del espacio real como al espacio simbólico. Las composiciones en el plano pueden ser Concretas o abstractas. Y se agrupan en diferentes codificaciones. Una de ellas, La perspectiva, un método gráfico de representación sobre el espacio en el plano.

Esta técnica como otras codificaciones dentro de esta disciplina son consideradas como ilusorias. La obra de cruce por tanto trata a estos y otros conceptos en su articulación en el espacio Real.

Por lo tanto, dentro del ámbito de los lenguajes artísticos combinados no el lenguaje visual no refiere necesariamente a las expresiones miméticas de la realidad en el espacio bi o tri dimensional. Sino que también pueden referirse a la articulación de los elementos visuales participes de la obra, ordenados según las reglas del lenguaje visual.

### **Filiación Visual: Marcel Duchamp, Boîte-en-valise.**

Boîte-en-valise, o caja en valija es una obra de Marcel Duchamp desarrollada entre los años 1935 y 1941. La producción de Marcel Duchamp en su conjunto ha escapado a las limitaciones de cualquier técnica o disciplina en particular. Transitó aceleradamente por diversos movimientos modernos experimentando desde sus 16 años



componiendo cuadros con estéticas Impresionistas, cubistas y futuristas. Hasta llegar a un punto en el que comenzó a descomponer su obra y quedarse con la creación de conceptos plasmados en intervenciones sobre obras reconocidas a los *objet trouvé* que resignificaba mediante operaciones de descontextualización. Para, por último, experimentar con composiciones conceptuales realizadas con diversos materiales industriales, antes de finalmente abandonarlo todo para dedicarse a jugar al ajedrez. Siempre inquieto y rebelde hacia toda forma institucionalizada de arte Marcel Duchamp, al parecer, hacia 1913 en un escrito se preguntaba:

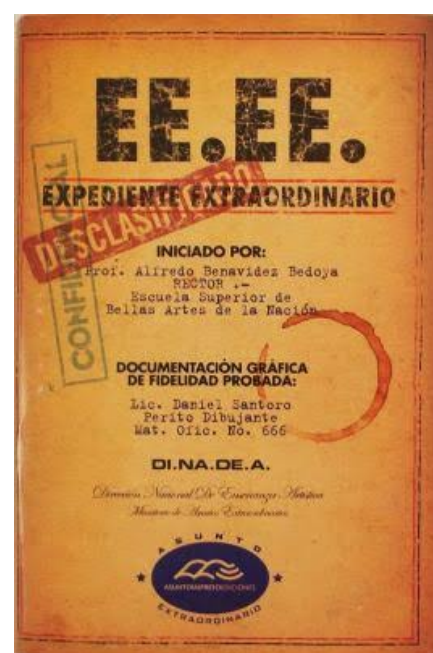
*¿Puede uno hacer un museo que contenga obras que no sean (obras) de arte? ¿Puede un museo ser una obra de arte? ¿Puede uno hacer más de 300 obras que sean museos? Una caja llena de obras que son obras de arte ¿es un museo? ¿Es un museo si no tiene paredes? ¿Puede uno hacer un museo que no es?*

A partir de estas preguntas, de la misma manera que todas sus obras, luego de los años Duchamp comenzó a reproducir miniaturas de su producción histórica y compilarlas en una valija museo. El mismo Duchamp produjo 20 copias, hasta que se agotó del trabajo y contrató ayudantes planificando expandir la producción a más ejemplares.

Rescato esta obra por su carácter de compendio y recapitulación integral. Considero que la intención del artista en articular su producción, haciéndola dialogar, no es solamente generar un museo portátil sino destilar la esencia de su obra. En Vos-Voz, si bien no pretendo seriar mi producción, comparto la concepción de un objeto que compile una serie de objetos que operan tanto como museo como de memorabilia. En mi caso conceptos articulados, compilados y portables.

### **Inscripción Visual: Alfredo Benavídez Bedoya y Daniel Santoro, EE.EE. Expediente Extraordinario.**

EE.EE. Expediente Extraordinario de Alfredo Benavídez Bedoya y Daniel Santoro. es un libro de artista seriado. Editado por Asunto Impreso. Una colaboración de Benavidez Bedoya y Daniel Santoro. El libro Parodia a un expediente ministerial donde el intercambio epistolar entre el rector de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación, Alfredo Benavídez Bedoya se dirige al Ministerio de Asuntos Extraordinarios de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística. Donde se incluyen láminas ilustrativas a cargo del del perito dibujante Daniel Santoro.



La parodización de este tipo de expedientes se presenta en la emulación estética y formal de cada uno de los folios que componen esta emulación de documento oficial. La obra hace uso de la ironía en toda su extensión, mofándose de las formas con que emplea el lenguaje formal de las comunicaciones oficiales. Asimismo, de manera paródica las ilustraciones combinan las ilustraciones de los casos con la rotulación propia de un plano técnico.

Los autores proponen así a una invitación a reflexionar sobre los modismos propios de estos documentos. Exponiendo con humor los pesados procedimientos de burocracia en franca decadencia, como así también los padecimientos de un directivo de un colegio de Artes visuales. La resolución del expediente, manteniendo el mismo tono desopilante en el que se desarrollan las notas, concluye con la intervención del mismísimo editor del Libro. Guido Indij dando la disposición final de los actuantes. Cada informe del expediente emula de manera impresa a los folios confeccionados con máquina de escribir con tinta violácea, registra la firma de bedoya. Las láminas de Santoro presentan sellados reales sobre el dorso plegado de las mismas. Asimismo, se presentan sellados naturales sobre algunos folios, presentando el libro una hibridación entre la reproducción en serie y la particularidad original de cada copia. En el caso de mi copia llega a incluirse en el primer folio. El sellado con los datos de la sede donde se compró la copia, la sede San Telmo de asunto impreso y el sellado de mal estado que me permitió comprar la obra a un menor precio, pero quizás con un valor agregado.



Rescato de este trabajo la forma de encuadernación que permite la incorporación como en la realidad de nuevos folios y el sellado de las hojas. Un detalle no tomado en cuenta o bien pasado por alto, es que cada una de las notas se ordenan de principio a fin y no como en el caso real de fin a principio. Lo que permitiría producir un registro progresivo de la evolución de la obra.

## Lenguaje Sonoro “Aproximaciones desde la música concreta”

En 1913 Luigi Russolo escribió el "Manifiesto del arte de los ruidos" promoviendo la idea de que la introducción de los sonidos generados por las máquinas modernas, debían ser incorporados a la música compatibilizando con la sensibilidad del hombre en un mundo que hacía tiempo había dejado de ser silente. Así, máquinas sonoras se incorporaron en diversos ensambles. Primero analógicas y posteriormente electrónicas.

Comenzaría a desarrollarse un arte centrado en la creación de experiencias sonoras. Con cada adelanto tecnológico en relación a la manipulación del sonido, en su grabación, edición y reproducción, los artistas del sonido se aprovecharon de utilizar grabaciones de campo, sonidos ambientales y tecnología para crear obras que exploran la relación entre el sonido y el significado.

En la década de 1942, Pierre Schaeffer fundó un estudio en París, conocido como "Club d'Essai," que luego se convirtió en el "Groupe de Recherches Musicales" (GRM) en 1958. El acceso a dispositivos de grabación permitió el desarrollo de técnicas y procedimientos electroacústicas que permitieron la concepción de la música concreta:

*“llamada así (...) para indicar que la música estaba compuesta por sonidos reales, y no por sonidos electrónicos, el material sonoro proviene de la vida real”.*<sup>75</sup>

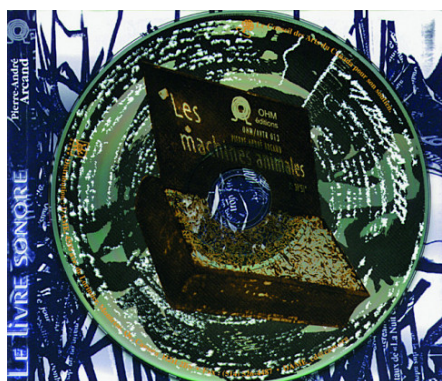
El arte sonoro también se desarrolló en el campo de la síntesis electrónica, que permitieron a los músicos crear sonidos completamente nuevos y abstractos. Hacia la década de los 60s las experiencias interdisciplinarias de Fluxus que combinaba música, arte visual, performance, poesía y otros medios derivó en experiencias ligada la música experimental y en experiencias instalativas o participativas.

En la actualidad, el acceso a los medios tecnológicos que permiten manipular el sonido, se ha democratizado de tal manera que cualquier persona puede experimentar con estos recursos y disponerlos según su propia creatividad.

---

<sup>75</sup> SMITH BRINDLE, Reginald. La Nueva Música. p.110

## Filiación Sonora: Pierre André Arcand, *Le Livre Sonore*.



*Le Livre Sonore Les machines animales*<sup>76</sup> es una obra del del canadiense Pierre André Arcand. Este artista multidisciplinario interesado en la performance, poesía, música experimental, arte sonoro y tecnología contemporánea.

Encuentro en “*Le Livre Sonore*” ciertas conexiones con Voz- Vos en cuanto al formato. Si bien la obra aquí referida entrecruza aspectos performativos y musicales que decantan en una pieza musical grabada, encuentro puntos de conexión en cuanto a la estética y formato del dispositivo. La obra está basada en un objeto que es una caja de metal con la apariencia y forma de un libro. El autor Transfirió la idea de la caligrafía o el movimiento de la escritura, como rastro sonoro en el universo del sonido. Por consiguiente, utilizo el micrófono como un lápiz. Trazando sonidos frotando el micrófono sobre la cubierta de metal. Para obtener lo que Arcand llama gráficas sonoras. La interpretación del texto, ocurre al mismo tiempo que su recepción. La audición de “*Les machines animales*” tiene una duración de 31 minutos y 45 segundos, lo cual se ajusta con gran precisión al tiempo de la actuación de Arcand, es decir, a la extensión performativa del texto. En una Nota para la revista francesa Inter Sebastien Dulude analiza sobre este trabajo:



*"Un texto para escuchar. En primer lugar, es el texto, no consignado, supuesto, de la escritura manuscrita de Arcand. Es el texto bajo el gesto de la mano de Arcand, con su lápiz-micrófono sobre el libro sonoro. Un texto del cual solo conoceremos el sonido, una escritura de la cual solo tenemos la huella sonora. Pero la escritura está ahí, el texto está ahí, y diría que la literatura está igualmente ahí"*<sup>77</sup>

A diferencia de esta obra Voz- vos donde la firma se hace presente. La escritura se expone, pero es invisible, ilegible. La recepción de la obra se sincroniza en tiempo con la creación de la obra en un tiempo, performativo.

---

<sup>76</sup> Le Livre Sonore, Les machines animales <https://youtu.be/u0NVNwvGrgc>

<sup>77</sup> DULUDE, Sébastien. Les machines animales de Pierre-André Arcand. p.30

## Inscripción Sonora: Italo Chiodi, El sonido del dibujo.

Otra búsqueda sonora en relación al dibujo con la que esta obra está emparentada es “El sonido del dibujo” acción experimental en que el artista italiano Italo Chiodi quien, en colaboración con el compositor y profesor de acústica del conservatorio de Oviedo, Miguel Fernández. En esta Obra los colaboradores microfonearon una mesa y algunos instrumentos de dibujo para captar su sonoridad. Para Chiodi el dibujo excede lo grafico siendo este, un algo que se percibe no solo desde lo visual. El artista explica en un registro en video:

“Cuando explico los valores del dibujo, uno de ellos es escuchar, escuchar cada herramienta que puede tener un sonido diferente. Se puede dibujar sin dibujar, solamente con una gestualidad, construir un espacio, el dibujo está en la cabeza”<sup>78</sup>



Italo Chiodi y Miguel Fernández - El sonido del dibujo

Esta obra comparte aspectos en búsqueda sonora de la acción de dibujar con la obra. La búsqueda del dibujo mediante el gesto y la producción grafica mediante el sentido de la escucha, una escucha de la voz interna manifestada. Darle Voz al gesto gráfico. Experiencias como está y la anteriormente expuesta revelan mediante la aproximación desde otros sentidos la importancia del cuerpo y su gesto como soporte y productor de los demás lenguajes.

---

<sup>78</sup> Italo Chiodi <https://www.youtube.com/watch?v=AWGJrneqBIO>

## **Lenguaje Corporal “Aproximaciones desde la gestualidad”**

El lenguaje corporal, Lenguaje central en las disciplinas artísticas expresivas ligadas a las artes escénicas: Performance, Teatro, Cine, Televisión, Danza. O a las emergentes categorías ligadas a la transmutación formal del cuerpo: Body Art, el arte Carnal y el Cyborg.

En algunas de estas disciplinas expresivas, el cuerpo necesariamente debe estar presente, como en el teatro o la performance. En otras el cuerpo puede estar en ausencia física, representado mediante la imagen técnica como en el Cine. Asimismo, el lenguaje corporal se encuentra, representado, en otras expresiones visuales como el comic.

Las señales no verbales y la comunicación expresada por medio del lenguaje corporal engloban gestos, posturas, expresiones faciales, movimientos y otras acciones físicas. Este componente esencial de la comunicación humana no solo complementa, sino que en ciertas circunstancias sobrepasa la comunicación verbal.

Para la filósofa lingüista Franco Búlgara Julia Kristeva el gesto No es un accesorio, sino que el gesto construye significado. El Gesto no redundando sobre lo que se expresa mediante la expresión verbal. Los gestos, como agitar la mano, señalar o gesticular con los brazos, pueden transmitir información o emociones. Los movimientos, como inclinarse hacia adelante o hacia atrás, pueden indicar interés, comodidad o incomodidad. Esta gestualidad en muchos casos, revela inconscientemente lo que realmente deseamos expresar.

En el ámbito de los lenguajes artísticos combinados distinguimos como elementos constitutivos del lenguaje corporal al Cuerpo, el Movimiento y el Tiempo. Debemos también atender que el lenguaje corporal está basado en la situación en relación a otros cuerpos. Subordinado a fuerzas físicas como la gravedad, la inercia. Y está ligado a la percepción visual en cuanto a la percepción de la forma, tención, posición, orientación y su silueta.

## Filiación Corporal: Alberto Greco, Vivo Ditto.



El Vivo Ditto de Alberto Greco es una serie de acciones que han sido registradas en fotografía. Esta acción se desprende de dos manifiestos redactados por el artista. Esta experiencia buscaba romper las barreras entre el arte y la vida cotidiana, invitando a la participación activa de lo real en su obra enseñando a ver mediante el señalamiento. Si bien la obra está relacionada con el ready made duchampiano, a diferencia de éste, el gesto de indicación se efectúa sobre el cuerpo vivo y por tanto fugaz. El primer Manifiesto fue escrito el 29 de julio de 1962 en Génova. La transcripción del primer manifiesto pregona:

*“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones”.*

El segundo manifiesto escrito en Madrid en 1963 agrega al primero aspectos en cuanto al valor de la obra en lo efímero, evidenciando la intencionalidad de la acción:

*“...De esta manera se explica porque, en los últimos años, el arte plástico recurrió de una manera consciente a jerarquizar el azar (...) Una obra tiene sentido mientras se la hace como aventura total, sin saber lo que va a suceder. Una vez concluida, ya no importa, se ha convertido en un cadáver.”*

El registro fotográfico de esta segunda experiencia realizada en Piedralaves, España. Testimonian el instante donde greco señala la presencia del cuerpo vivo del otro como forma de arte. El señalamiento con un gesto del cuerpo del otro. El mirar es la acción por la cual el otro se hace presente. La mirada del otro nos hace existir, ser consiente al mostrar la propia existencia. Es la idea Sartriana de ser para sí, necesitamos del otro, su juicio, su complicidad o rechazo. Ser, es ser percibido, somos porque otro nos mira. Ésa es la provocación del vivo-ditto.



## **Inscripción Corporal: Santiago Sierra, Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas.**

El artista contemporáneo español Santiago Sierra se aboca a la realización de instalaciones, performances y fotografías. Sus obras tensan controversialmente los límites del arte mediante la crítica y la controversia.

Desde sus inicios, el arte de Sierra se ha manifestado estar imbuido de un compromiso social y político que busca poner de manifiesto la corrupción

inherente a las estructuras de poder que promueven la alienación y explotación de los trabajadores, la injusticia en las relaciones laborales, la desigual distribución de la riqueza generada por el sistema capitalista y las discriminaciones basadas en la raza en un mundo atravesado por flujos migratorios unidireccionales, en su mayoría del sur al norte.



En la Obra “Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas”<sup>79</sup>, en el año 1999 Sierra, Haciendo uso perverso de esa desigualdad que intenta denunciar, ejecutándola, utiliza los cuerpos de seis jóvenes desocupados de la Habana Vieja que fueron contratados, por 30 dólares, para que consintiesen en ser tatuados. Posteriormente la obra en el año 2000 se reprodujo en Salamanca, esta vez sobre seis prostitutas que accedieron a tatuarse por una dosis de heroína. En estas obras el cuerpo de los participantes es el soporte que el artista utiliza, con la pretensión de denunciar la misma explotación de la que se vale al malremunerar a los cubanos o a sus compatriotas españolas.

La gestualidad postural de sumisión presente en los registros fotográficos, evidencia la miseria y la degradación al que los cuerpos han sido sometidos. La línea tatuada sobre las espaldas resta valor, al menos moralmente, a los cuerpos de los participantes. A diferencia de la propuesta en Vos-Voz donde la gestualidad que se desprende de las líneas en las firmas le da valor a la obra.



---

<sup>79</sup> Registro Visual disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fnfdLT21Xd8>

## Lenguaje Verbal “Aproximacion desde la semiótica y la lingüística”

La aproximación de los lenguajes artísticos se ha centrado en las teorías postestructuralistas del lenguaje. Se ha analizado así todo elemento de comunicación por medio de los lenguajes artísticos en su dimensión lingüística a modo de un texto.

Desde esta perspectiva nos hemos enfocado en el Signo, como una Unidad que transmite información o contenidos representativos. Nos enfocamos en el concepto de Umberto Eco donde expone que “todo es Signo”<sup>80</sup> Una unidad de información que es unívoca, lo que significa esa percepción recibida significa sólo una cosa en relación a una cosa. Por ejemplo, el signo tipográfico “\$” o el maullido de un gato, son unívocos y cerrados. Aquí en el final nos encontramos con el cuarto y último de los lenguajes, el verbal. Este puede presentarse de manera fonada o escrita. Considerándose sus elementos Constitutivos el Fonema, el Morfema y el Sintagma.

El Fonema es la mínima unidad sonora distinguible, significante sin significado. Cada uno de ellos, representable de manera escrita con diversos signos visuales, mediante diversos caracteres dependiendo de la codificación adoptada. Como por ejemplo la consonante P y su equivalente П en alfabeto cirílico.

El Morfema es el fragmento mínimo capaz de expresar un significado como “Ma” o “Re” estos pueden estar sueltos o encadenados con otros morfemas en forma de sílabas, prefijos y sufijos. Pudiendo en ciertas operatorias creativas combinarse el morfema sonado con sonidos o el morfema escrito con otros signos como por ejemplo “Hela2”

El Sintagma es la unidad lingüística dotada de sentido formada por una o varias palabras que desempeña una función sintáctica. Estas unidades, organizadas en oraciones son capaces de transmitir valores, ideas abstractas y conceptos.

La combinatoria de lenguajes se produce en el tiempo mediante la “Lectura” de un encadenado de significantes lingüísticos que se presentan de manera simultánea o encadenados consecuentemente en una línea de tiempo. Y en un

---

<sup>80</sup> ECO, Umberto. (1973) Signo. – Colombia: Labor, 1994.

espacio determinado que opera como significante, plurívoco y abierto, pero que da el sentido a la obra dado a que no hay texto sin contexto.



### **Filiación Verbal: Yoko Ono, Grapefruit.**

Grapefruit de la artista Yoko Ono es un libro de instrucciones originalmente editado hacia 1945 en Tokio por Wunternbaum Press como una edición limitada de 500 ejemplares.

Posteriormente se publicaron traducciones en Nueva York, Frankfurt, Londres y Buenos Aires, en ediciones que contenían el material original junto a otras piezas y dibujos realizados en años subsiguientes por la artista. Traducida por primera vez al español al español por Ediciones de la Flor, en 1970, se editó bajo el nombre de Pomelo: Un libro de instrucciones. En aquel momento la edición constituía cierto riesgo para la pareja de editores Daniel Divinsky y Kuki Miler, dado a que el libro se trataba de un libro de carácter experimental escrito por una autora que no gozaba del reconocimiento mundial que posee en la actualidad. Sin embargo, la primera edición en castellano contaba con la presentación de John Lennon, que con un escueto: “¡Hola! Me llamo John Lennon, Quiero presentarles a Yoko Ono.” Validaría la obra. Asimismo, la primera edición castellana contó con un diseño de tapa de Oscar Smoje de gran impacto visual.



Con su formato cuadrado el libro asemeja a un pequeño catálogo de almanaque. En sus páginas, se compilan instrucciones divididas en categorías: Música, Pintura, Evento, Poesía, Objeto, Cine y Danza.

Gran parte de las instrucciones presentes en sus páginas está datada con la fecha de concepción. Explorando en sus páginas encuentro en algunas instrucciones como “PIEZA LINEAL: Dibujar una línea con uno mismo. Seguir dibujando hasta que uno desaparezca” o la instrucción en forma de formulario ilustrada en el lado izquierdo.

Nombre:				DIBUJAR CÍRCULO	
Edad:	Sexo:	Masculino	Femenino		
Ocupación:					
Favor llenar los siguientes datos:					colocar aquí estampilla
1)	me gusta		dibujar círculos		
	me disgusta				
2)	Siempre		dibujar círculos bien		
	nunca				
3)	Soy		mejor dibujante de círculos		
	Era				
	ahora		a la edad de		
	antes				
Otros comentarios concernientes a su experiencia del círculo:					
					Enviar a: YOKO ONO EMPIRE STATE BLDG. N. Y. C. I., N. Y.

Encuentro grandes semejanzas con las presentes en vos-voz en el uso del lenguaje verbal con la intención de crear un flujo creativo entre el creador y los co-creadores de la obra. Asimismo, las instrucciones operan como obra, en vez de formularios o simple poesía, en tanto se articulan con otras y en el contexto del objeto libro.

### Inscripción Verbal: Raúl Lemesoff, Arma de Instrucción Masiva.

"Arma de Instrucción Masiva" (ADIM) es una obra del Raúl Lemesoff. La obra está basada en un Ford Falcon de 1979 que se ha transformado en una especie de biblioteca itinerante. Su propósito es recorrer las ciudades del país y las escuelas rurales del interior con la intención de regalar y aceptar donaciones de libros a su paso. La idea original fue concebida hacia el 2001 en estados unidos mientras aquel país se acercaba una posible guerra, administrada por su por entonces presidente, George. W. Bush quien presionó militarmente a Iraq por la supuesta existencia de armas de destrucción masiva. Al regresar a argentina Lemesoff compró un Ford Falcon de 1979 que perteneció a las Fuerzas Armadas para transformarlo en este tanque.



En una entrevista el artista declaró "El Arma de Instrucción Masiva se ha creado para que las personas reconozcan varios aspectos de la vida: compartir, educación y pasar bien el tiempo. Es una contribución por la paz mediante la literatura"



Ubiqué esta obra dentro de una inscripción en lenguaje verbal dado a que el sentido de la obra está determinado por relato del creador. Este relato está sintetizado en el título de la obra que se encuentra inscripto a modo de epígrafe en la torreta del tanque. Aunque haya libros presentes, su función es más visual que verbal, articulando su presencia con la forma visual del vehículo. No podemos negar el carácter ambiguo de la obra. Si quisiéramos clasificar este objeto con alguna categoría, comenzaremos en incurrir en equívocos. Tiene un componente visual, Su color, su textura su forma, pero se presenta de manera volumétrica y concreta. Pudiendo ser considerada una escultura móvil, pero la obra no está centrada en este medio de expresión. Su objeto principal el transportar la palabra como una biblioteca ambulante, no ser un objeto de contemplación.

Entonces su clasificación más cercana podría ser la instalación, pero la obra se presenta como un artefacto móvil pensado para acceder a diversos espacios para transformarlos. ¿Es entonces es el objeto anexo de una performance del conductor? No necesariamente, ya que, si bien el cuerpo es necesario para darle vida al carro, no necesariamente es un elemento imprescindible para la lectura de la obra. Es verdad que el conductor al aparcar el móvil cumple la función informativa de narrar la historia intención y función del vehículo. Pero esta operación puede ser reemplazada por la palabra escrita. Pudiendo la obra operar estando el cuerpo ausente. Considero por estas y otras razones que esta es una obra cae en ese borde de indefinición al que calificamos como obra de cruce de Lenguajes.

## **Experiencias Previas**

El proceso de creación artística se produce en un continuo devenir que probablemente no tenga final. Es muy común entre los artistas, que nos encontremos ante la situación de no sentirnos totalmente satisfechos al terminar un trabajo. Al concluirlo, ciertas aristas, detalles, o incluso el sentido de la obra original no termine de llenar todas las expectativas. Habiendo resuelto algunas situaciones, otras quedarán para próximos trabajos generando nuevas preguntas y otros nuevos problemas. El deseo y la imaginación siempre nos traccionan hacia adelante. Y el proceso vuelve a iniciarse obra tras obra.

La exploración del arte no solo se realiza en el ámbito cultural externo, sino que el viaje se hace hacia el propio pasado e interior. Repasar cada experiencia previa, puede develar, ciertos descubrimientos, soluciones, y formas de hacer adquiridas que enmarcan las formas de nuestra producción.

Durante el tránsito de la especialización y maestría he realizado muchas exploraciones según las diversas áreas del conocimiento. Algunas en solitario otras en conjunto con mi pareja con quien comparto no solo la vida sino proyectos en común. Estas experiencias si bien son de un altísimo nivel de experiencia y hallazgo, por ahora quedarán en suspenso.

En lo subsiguiente, intentaré compilar las experiencias relevantes para la construcción de obra en la que se ancla esta tesis. Que, entre los vaivenes y aquellas exploraciones valiosas aún no capitalizadas, encontré hasta aquí un camino transitable. Dejando aquella experiencia que se cristaliza y valida en la obra de cruce de lenguajes “Vos-vos”

## La Línea Concreta (2015) Una Exploración Sonora sobre la línea

Hacia 2015 comenzaba el camino que me adentraba en las aguas de los Leguajes Artísticos Combinados. Yo provenía desde las artes visuales y demostraba un gran interés en ampliar la praxis artística hacia en el lenguaje sonoro. La línea concreta fue el punto de partida de este largo viaje. Esta búsqueda de carácter experimental indaga en la sonoridad que se gesta mediante la captura, amplificación y procesamiento de los trazos producidos por los elementos de dibujo interactuando entre sí. Los materiales para realizar esta obra se separaban en dos conjuntos, por un lado, los provenientes de la disciplina del dibujo; portaplumas, tintero de vidrio, tinta china negra Winsor & Newton, plumas metálicas, y papel Fabriano de 220g y cinta de papel. Por el otro lado los elementos provenientes de la disciplina del sonido; conectores Plug, cable mallado, micrófonos Piezoeléctricos y un mixer marca Beringer modelo Mx400 Micromix 4 Chanel Line Mixer.

En las primeras experimentaciones realicé trazos con una cadencia similar al tipo de dibujos que acostumbro realizar, un movimiento continuo y constante enfocado en la forma. Los resultados sonoros con este tipo de trazo no fueron los deseados. Decidí posteriormente generar trazos que relacionen movimientos pulsados y staccattos, acelerando y desacelerando el pulso enfocándome en el ritmo. Sensibilizándome más por lo sonoro que por lo gráfico, arribando así a un resultado rítmico, donde la velocidad y presión al ejecutar los trazos dieron como resultado cambios en el timbre de cada línea. Trazos rápidos y sin presión ejecutaban sonidos agudos. Trazos con mayor presión y menor velocidad producían tonos graves y profundos.



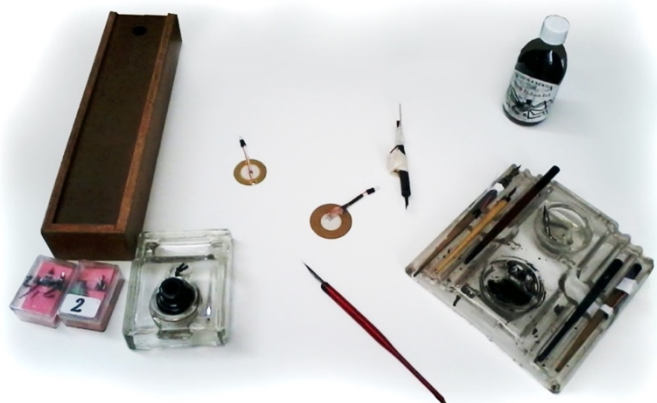
Los materiales elegidos fueron seleccionados según sus cualidades estéticas y sonoras, efectuando diversas pruebas con materiales similares. Las plumas Gillott no solamente son suaves para dibujar, sino que su sonoridad es más envolvente y cálida que otras plumas como el de los modelos de escritura estilo “Perry” o las más pequeñas vulgarmente denominadas “cucharita”. Un tintero de vidrio produce una nota muchísimo más aguda que otro de plástico, contraponiéndose con la profundidad del trazo. En cuanto al papel, opté por una hoja Fabriano Academia, siendo ésta lo bastante suave para dejar correr la pluma con la tinta. pero un poco más Graulada que una hoja Canson “Bristol” aún más lisa y de una sonoridad más suave. El mixer permite graduar el ingreso de la señal de cada micrófono y mezclarlo para dar un buen resultado. Así en varias pruebas me percaté que incrementar el volumen del papel permite captar el roce con la mano o los dedos sobre este, y que también se evidencie el roce al girar el papel sobre la mesa.



Otro

aspecto tomado en cuenta en la selección y adquisición de materiales para llevar a cabo esta experiencia, estuvo relacionado a la portabilidad de los mismos. El pedal es del tamaño de una palma de mano y el mixer es aún más pequeño y liviano, entrando incluso dentro del estuche de madera donde transporto las plumas y los cables.

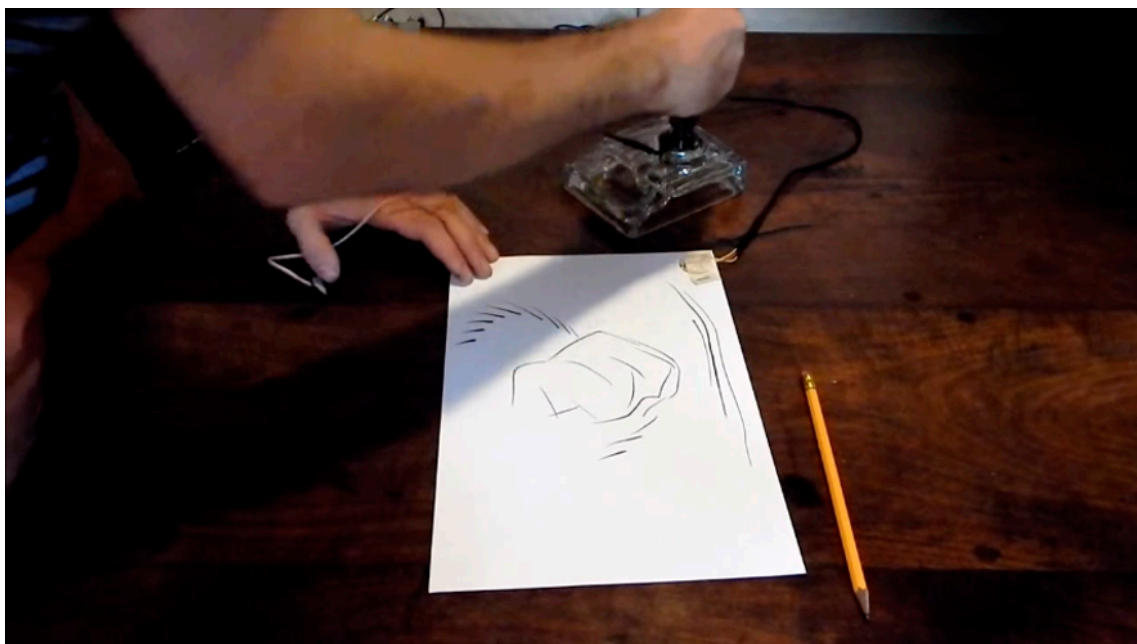
La configuración de la obra se completa con pedal de guitarra “Ross Analog Delay”, quien conectado en la línea de la pluma ofrece una reverberancia al trazo que se extiende por unos segundos desfasando la captura sonora de la pluma contra el papel o el tintero. Así los movimientos de la hoja como roce con la mano giros y desplazamientos sobre la mesa suenan más secos y cercanos, y



el trazo se extiende como la línea misma. A su vez los golpeteos sobre el tintero dejan un efecto de eco que remite a un frío espacio cavernoso. Estos recursos producen tres timbres distintos. Que sumados a la cadencia temporal dan como resultado una pieza sonora emparentada con la música concreta.

Los propósitos que me motivaron a realizar esta obra son variados pero alineados en un mismo sentido. Por un lado, tiene como propósito indagar por medio de la experimentación práctica y el posterior análisis de la sonoridad hallada en esta experiencia, Para dialogar de manera artística con otras búsquedas similares. Así también el ajuste y la retroalimentación en experiencias de producción venideras.

En lo personal creo haber encarado este trabajo, me ha enriquecido no solo en cuanto a lo instrumental de la experiencia, sino que me ha acercado a una comprensión más profunda en la lectura de obras de este tipo.



*Náhuél Rando - Línea Concreta <https://www.youtube.com/watch?v=UBQJH7tTj2b1>*

## Sintonía de lo Ausente (2018)



*Nahuel Rando - Sintonía de lo Ausente (Objeto interactivo 30 x 50 cm 2019)*

Sintonía de lo Ausente reflexiona sobre el arte moderno situado desde una mirada posmoderna. La obra trabaja sobre una antigua maleta de óleos, que estaba en casa. Originalmente pensé que era la valija utilizada originalmente por mi madre Mabel Stivaletta y por mi luego en mis épocas de estudio en bellas artes cada uno en sus respectivos estudios juveniles. Pero Luego de una charla con mi esposa Ximena Larrain me di cuenta que era la valija de su madre, Nanouk Kurdjeans, en su época de estudios en la escuela de arte de Córdoba.

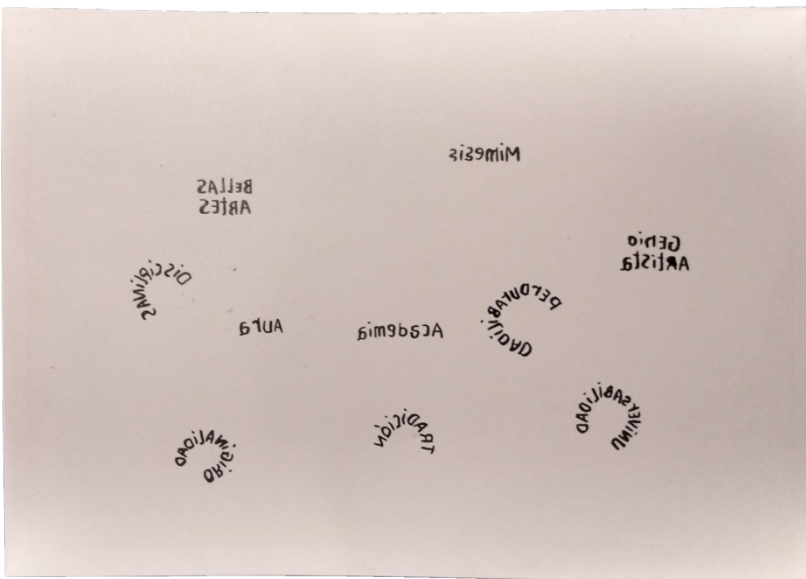
Indistintamente de su origen real, la posible procedencia siempre remitió a un pasado remoto. Una época de estudios en bellas artes que actualmente está en crisis, prácticamente a punto de extinguirse.

Al igual que en Vos-Voz la obra se presenta como una valija modificada. En aquella vez trabajando sobre la nostalgia de un modelo de arte en crisis. En la base de la obra está, todos los óleos originales de aquella época algunos aún en condiciones y otros casi secos. Los mal cerrados expulsando gotas de aceite de lino casi cristalizado. Desprendiendo un intenso aroma. En especial cuando la valija no se abre por un largo período.

En la tapa de la valija encontramos una hoja blanca enmarcada con un Cartón passepartout color negro sobre el cual, en un cartón color blanco está escrita la Frase “Sintonía de lo ausente” un cable plano, de la misma materialidad que el presente en Vos-Voz sale por debajo del passepartout por la bisagra hacia atrás de la valija.

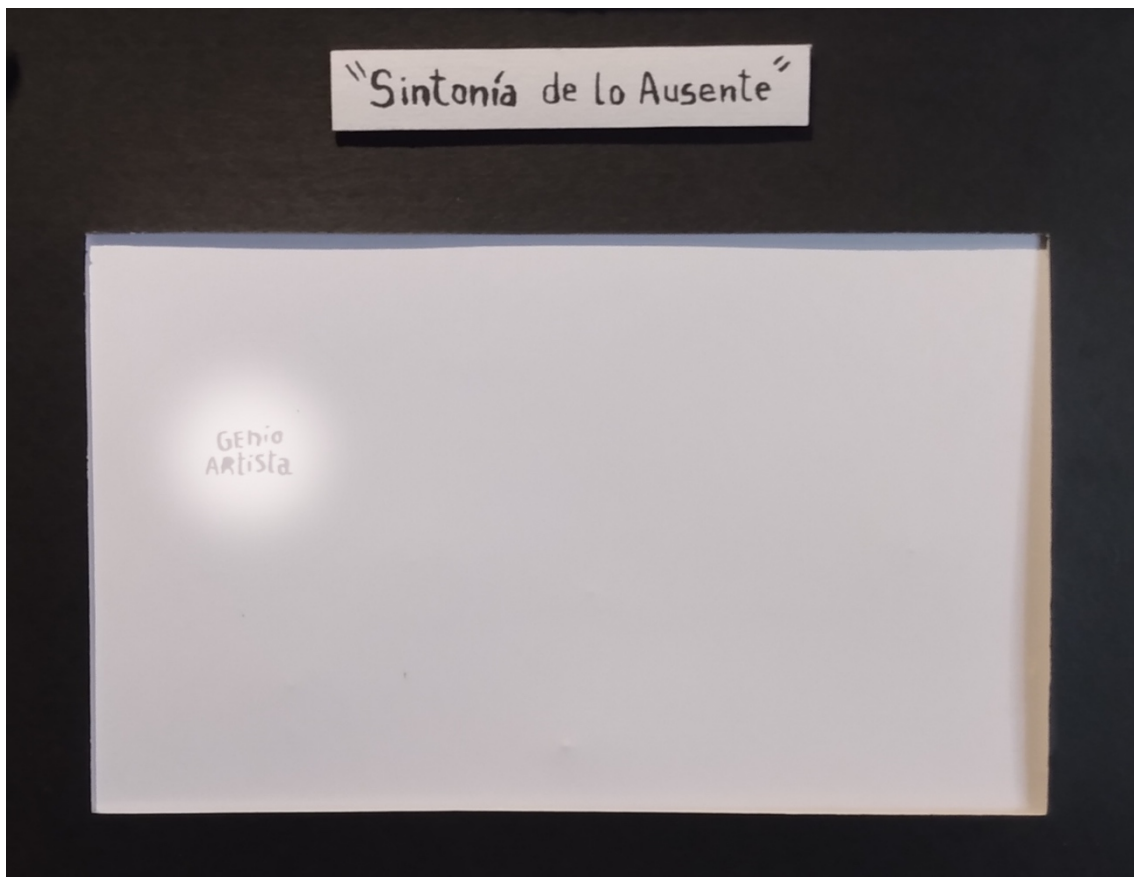
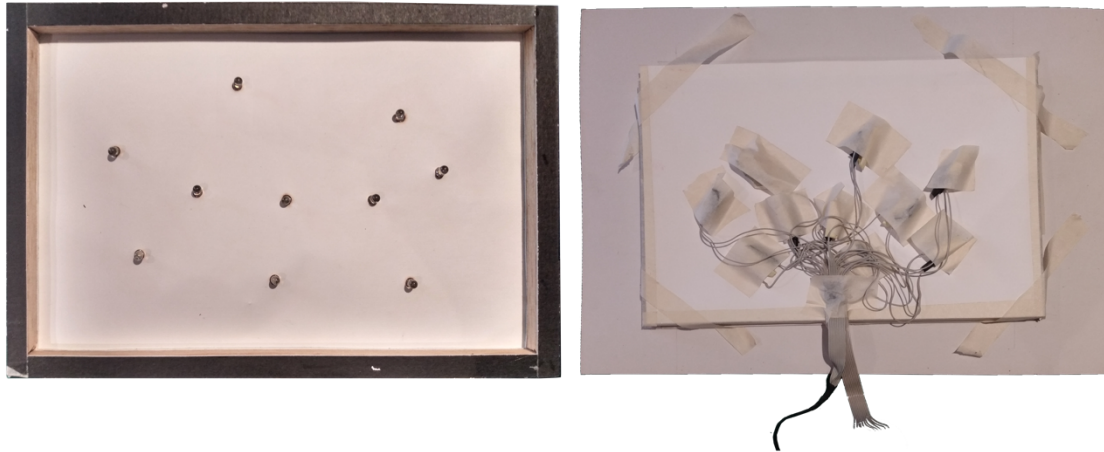


El cable se dirige de manera oculta hacia un mecanismo electrónico escondido, basado en un circuito CMOS 4017. por el cual, al girar la brocha ubicada sobre la paleta, se enciende y modifica una secuencia de luces led que revelan 10 conceptos no visibles sobre el papel. Estos conceptos, escritos de manera espejada, dicen: Genio Artista, Mimesis, Bellas Artes, Perdurabilidad, Academia, Aura, Disciplinas, Universalidad, Tradición y originalidad.



Al operar la obra girando el pincel, que pivotea sobre una resistencia variable o potenciómetro anclado por debajo de la paleta Se contrapone en la obra todo el potencial de la latería y una hoja en blanco como arte. La belleza tiene que ver con lo material, hasta el aroma al menos a mis fosas nasales, es bello. En la hoja todo potencial, no hay nada, más que

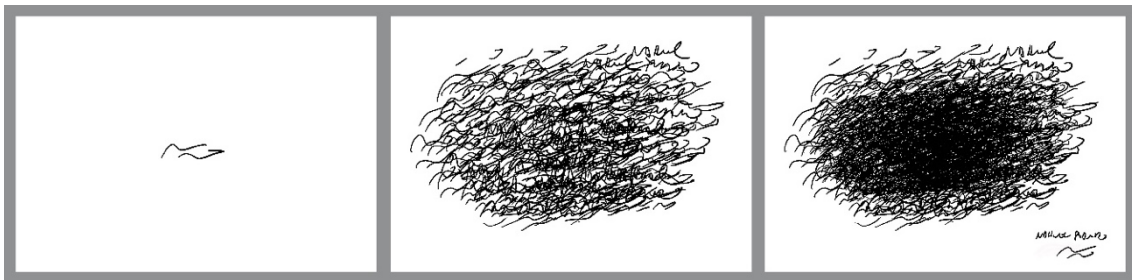
blanco, pura superficie sin contenido. Solo al accionar el pincel los conceptos aparecen, por supuesto conceptos ausentes sin la operación del hombre y ausentes en el paradigma actual del arte. Lo esencial de ese arte en extinción es invisible a los ojos, y al mover el pincel, en tanto resistencia, se revela, revelando y resistiendo su extinción.



En lo personal creo haber encontrado en este trabajo, la idea de objetualidades que están en cuestionamiento bajo amenaza de extinción. La experiencia me enriqueció en cuanto a ciertos saberes en cuanto a la utilización de materiales electrónico para operar la obra. El concepto sobre la obra toma el lugar de la obra misma. asimismo, si bien la obra presenta una terminación no tan pulida dado su carácter de ensayo, el formato es muy similar a vos-voz es muy similar, tanto en forma como en sentido. Para conectar al público mediante la nostalgia y el goce con la función trascendente del arte.

## “Idem” (2019) Registro de una firma sonora

“Idem”, es un trabajo performático de carácter experimental realizado en el año 2019. Este trabajo gira en torno la exploración de relaciones de cruce de los lenguajes visual, sonoro y verbal. Este trabajo responde a la necesidad personal de profundización dentro del ámbito sonoros de carácter experimental y la expansión expresiva hacia el lenguaje visual, lenguaje central en mi formación. La obra consiste en una acción, en la cual, mediante la realización de la escritura repetitiva de mi firma personal, donde modulando la velocidad en cada registro, se produce una imagen huella en la cual el sonido de los trazos y roces sobre el papel se hacen significantes.



Estadíos 1, 2 y 3

En este trabajo encontraría el núcleo central del trabajo central de esta tesis. En la elaboración teórica de este trabajo hacia 2019 escribiría.

*“El título de la obra, “Idem” remite a la palabra identidad y proviene del latín “identitas” y ésta de la palabra “idem” que significa “lo mismo”. Cuando se habla de identidad, generalmente podemos estar haciendo referencia a esa serie de rasgos, atributos o características propias de una persona, en este sentido, la firma manuscrita a partir de la cual trabajaré es una escritura gráfica o grafo manuscrito que representa el nombre y apellido, o título, que una persona escribe de su propia mano, y que tiene fines identificatorios, jurídicos, representativos y diplomáticos. Su fin es identificar, asegurar o autenticar la identidad de un autor. Los trazos o dibujos que ornamentan y que suelen acompañar a la firma no son una firma en sí, sino un conjunto de rasgos que no operan independientemente a esta, sino que estos rasgos cumplen la función de hacer que la firma no pueda ser reproducida manuscritamente por otra persona.”*

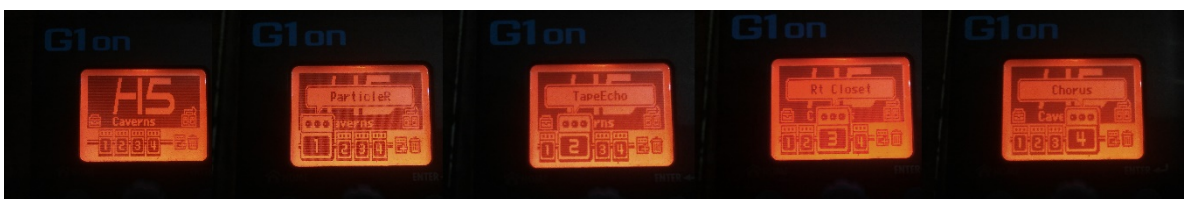
Considerando la firma personal como una síntesis entre el lenguaje visual y el verbal que se imbrican de modo indisoluble produciendo un acto identificatorio. Todas las certificaciones varían en menor o mayor medida según la personalidad. los rasgos principales se mantienen estables. En el cual el

agregado del lenguaje sonoro aporta en esta obra una connotación simbólica sobre acto de la rúbrica de documentos.

En cuanto al espacio de trabajo en sí, consistió en una mesa, emplazada en el subsuelo de la institución U.N.A. departamento de artes visuales Prilidiano Pueyrredón, sobre la cual se asentó un panel de luz un vidrio que ocupa una fracción de la mesa. Sobre la superficie restante se dispusieron los elementos de dibujo, cables e instrumentos sonoros que se utilizaron en la acción. Además, esta mesa debe presentar ciertas modificaciones, que consisten en la incorporación de un juego de parlantes ocultos y sujetos por debajo de la mesa y a la vista un pedal multi-efectos programable para guitarra, llamado Zoom G1on.



En cuanto a la resolución sonora, se utilizan plumines de madera dado a que ofrecen un sonido más cálido que los plumines plásticos, estos portaplumas están modificados con un pie de base para el piezoeléctrico moldeado en masilla de dos componentes, al cual se ajusta el micrófono con cinta aisladora negra. En un primer momento, en las primeras firmas, no se agrega efecto, para esto se crea un preset (No FX) con bypass, posteriormente se cambia al siguiente. Un delay con reverberancia titulado caverns compuesto de 4 pedales virtuales encadenados.



Luego del el seteo de los efectos y la instalación de los elementos en el espacio me dispuse frente a la mesa. Al iniciar la acción cargaré la pluma con tinta para dar comienzo a una repetición sistemática de firmas sobre el soporte, explorando diversas velocidades de escritura y sus resultados sonoros, manejando con la mano izquierda un el pedal multiefectos como instrumento electrónico, Este dispositivo fue utilizado en para incrementar paulatinamente los parámetros sonoros y así regular una masa sonora.

Una vez iniciada la acción, la amplificación del sonido de la pluma, opera como llamado de atención para el público atento al suceso. Cargando tinta con la pluma puede ejecutarse dos o tres firmas con buena carga. Al inicio el tiempo de la acción, las repeticiones deben ser más espaciadas para dar tiempo a la concentración, ejecutando repeticiones pulsadas. Saturando poco a poco la hoja con firmas desde el centro hacia afuera. Reservando para el tramo medio y el final un ritmo mucho más acelerado y rápido, evitando así la pérdida de atención de los espectadores con los que se pretende dialogar a través de la obra.



Escanear y Escuchar

A lo largo del trabajo, se alternan dos momentos, el pulso de la firma y la masa sonora. El uso de estos dos momentos se corresponde en el primer caso, a los momentos de praxis de la firma, como, por ejemplo, los momentos de escritura pulsada más emparentados a la escucha causal, apaciguada, clara, que se corresponde a la referencia directa de la percepción de la fuente de sonido, expandida por la microfonía de contacto. En el segundo caso, a los momentos de superposición y confusión de trazos, donde el sonido en convulsión de una masa sonora refuerza el desdibujamiento de la personalidad por saturación y vuelta a un último pulso de afirmación.

Cada tramo de la obra "idem"<sup>81</sup> presenta variantes formales, la secuencia total de la sonorización al inicio sería pulsado corto acompañando cada una de las firmas, y luego masa sonora procesada en mayor medida por el efecto, para decaer en ritmo hacia el final de la acción con una última firma y aclaración.



Nahuel Rando - Idem

---

<sup>81</sup> Video Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cbGMojbgmIM>

Pruebas de sonido en: <https://on.soundcloud.com/uNL7b>

## **Desencadenantes, Crisis y reformulación.**

Al concluir mi último trabajo de esta serie. Ejecutando la obra *Idem*. Rindiendo el final del taller de investigación en Cruce de Lenguajes, la docente me realizó una pregunta. Con agudeza me preguntó: ¿Y la obra como termina? Sentí esa pregunta aguda de manera incisiva. No tenía una respuesta clara para ella. Era evidente que, si bien había resuelto hasta allí una serie de escollos, sólo había dado con el núcleo de la obra. El final de la obra, para mí en ese entonces, era el final de la acción. Evidentemente ante un público la intensidad lograda, no bastaba lo suficiente para cerrar la idea. Es probable que se haya debido a una conceptualización más abstracta o musical de la performance. Sin un anclaje de significantes que denote una articulación corporal más precisa. Debía pues encontrar una solución que otorgara una conclusión más contundente de la acción.

Si bien el trabajo había resultado para esa instancia. De ser presentado en una instancia de final de tesis, evidentemente sabría a poco. En ese momento traté de encontrar solución, pero todo lo que se me ocurría eran salidas forzadas. No las recuerdo todas exactamente. Enumerando alguna pensé, por ejemplo, la de ir colgando la hoja en la pared y volver a repetir la acción. Solución que seguramente empobrecería la obra por cansancio. A ese estado solo soluciones del tipo *Deux ex Machina*, intervenciones externas resuelvan la situación de manera poco verosímil, podrían aparecer. Había entrado en una ciénaga sin solución. Para que el final no se sienta a golpe de efecto debía recalculer el camino desde el comienzo. La solución llegó con la profundización y reflexión acerca de los motivos sobre mi interés con la firma. Pero como para toda cosa buena, debió pasar un buen tiempo para aquello.

La solución no llegó sola ni por una musa fugaz. Se gestó en peldaños y con la ayuda de una nueva metodología. Habiendo trascurrido el oscuro período de la pandemia del Covid 19. Luego de la coerción sufrida. Cuando las paralizantes medidas emitidas por los organismos internacionales, férreamente ejecutadas

por nuestra gestión política, amainaron. Todos poco a poco volvimos a las actividades. Por supuesto habiendo aceptado ciertos cambios en nuestro modo de vida. En las palabras con acento alemán de villano de película Klaus Schwab:

*Nada volverá a tener jamás el sentido de normalidad «defectuosa» que prevalecía antes de la crisis porque la pandemia del coronavirus marca un punto de inflexión fundamental en nuestra trayectoria global.<sup>82</sup>*

Ahora Bien, aunque retomaremos este tema más adelante, dejemos por ahora los pormenores de la trayectoria globalista hacia la cuarta revolución industrial del señor Schwab. Volvamos entonces a las consecuencias de este párate mundial obligado. Algunas de ellas positivas. todo se da no tanto de quien viene sino de como uno las toma.

Fue necesario entonces preguntarse el porqué de una firma, y su relación con el entorno sociocultural y la propia experiencia subjetiva para reelaborarla en una obra significativa.

La introspección comenzó con el asunto de la firma en lo personal y las primeras marcas que se anclan en los recuerdos. Entendiendo que la pequeña historia, lo personal, puede devenir en algo más en su encuentro con lo colectivo.

Si bien no recuerdo el año preciso, transcurrían los últimos años del segundo ciclo del colegio primario: ese momento que transcurre entre la jura a la bandera y el cierre de séptimo grado. Lo que sí recuerdo es el instante de incomodidad que me provocó la escena que sucedió en la escuela número tres del instituto Félix Fernando de Bernasconi en el barrio de Parque Patricios.

Con vistas al cierre de una etapa y el inicio de una próxima en algún colegio secundario donde se nos albergase, ya que dicha institución no cuenta con ese nivel, surgió en el grado la inquietud: “vas a tener que comenzar a firmar tus papeles, ¿ya tenés tu firma?”

Desconozco si esta Inquietud es generalizada o un caso particular o un caso particular de aquel grupo preciso. ¿Existe una edad donde los niños al finalizar el primario comienzan a practicar su firma pensando en su inserción en ámbitos más adultos? ¿o esa inquietud surgió por invitación de un mayor, o la imitación de aquellos padres dónde su actividad profesional se requiere de la certificación

---

<sup>82</sup> SCHWAB, Klaus. Covid 19 el gran reinicio p.12

de “La Firma”? Lo más certero que puedo ahora suponer con respecto a esa ejercitación prematura ir a la inclusión de la firma en la renovación del Documento Nacional de Identidad, D.N.I., que se efectúa a los 14 años ya en el secundario. Lo cierto es que, aquella pregunta de alguna compañera, me sorprendió incómodamente. Observé las hojas Rivadavia de mis compañeros de curso: una incesante reproducción de unos repetidos y regulares apellidos en prolija letra cursiva adornados con unos elegantes bucles patrios. Recuerdo haber pensado en el tedio que implicaría repetir una marca tan elaborada una y otra vez con ese nivel de regularidad. Ni mencionar el temor que me provocó la inseguridad de no poder repetir con exactitud algo tan elaborado. ¡Si el trazo de algún rulo se me correría algún milímetro no sería la misma firma! Preconcepto probablemente anclado desde los ejercicios del preescolar, al ejercitar la motricidad fina pegando papel creppe con punzón en sobre letras cursivas.

¿Qué debía ser? Me sentí algo perdido, porque en mi monoparental y matriarcal hogar estaba bastante alejado de ese tipo de papeles; declaraciones, recetas, oficios y otras legalidades en los que precisaría la dichosa Marquita. Al menos en apariencia, ese no era un asunto de mi cotidiano, Y menos ese tipo de firma, la firmas a los que estaba acostumbrados eran ver los “Stivaletta” grafiados por mi madre con un pincel sobre la superficie de un cuadro.

Mi solución en ese instante fue tomar una hoja cuadriculada, y sentado en el piso de pinotea astillada, practicar una grafía regular con mis iniciales NFR enmarcadas en la cuadrícula. Por supuesto que al comparar el resultado de mi hoja con la de los compañeros tuve dos impresiones: a pesar de mi esfuerzo, ni me habían salido todas iguales, ni tampoco se asemejaban en su conjunto a las firmas de mis 25 compañeros. Una firma inútil para alguna certificación. Aunque quizás esa grafía se amoldaría con mayor afinidad a algún tipo de arte.

En esos momentos de primaria comencé a dibujar unas páginas de historietas en los recreos al entusiasarme con la actividad luego de la realización de un ejercicio solicitado por una profesora de inglés. Esas primeras historietas y algunos otros dibujos fueron por ende un espacio más acorde para aquella estilizada firma.

Quizás cuando era chico, mi preocupación ante la firma se fundaba en que la observaba como el cierre de una etapa de conformación y no como el inicio de

un largo camino. Preguntándome ¿Afirmar una personalidad, era definirse en un solo modo estanco al cual estaría atado toda la vida? Hoy un poco más crecido quizás mi irritación esté más ligada al resquemor que siento ante algunos aspectos del culto a la personalidad. Siempre me incomodó un poco el individualismo. O algo peor aún: la mecanización y control del cuerpo.

Ya en años del secundario aquella firma primitiva mentada en el primario. Quizás más en la lógica del dibujo que de la escritura se coló en la renovación del documento nacional de identidad a los 14 años, a la vez de la hoy desaparecida cedula de identidad policial. Documentos que, para su tramitación, fue necesaria la nada agradable visita a una sede policial emplazada a una dependencia céntrica que no recuerdo su locación exacta. Lo que sí recuerdo Y no con grato sentir, todo lo contrario, el desagradable trámite donde la firma y foto perfil 4x4 sobre fondo celeste previamente sacada en los expeditivos estudios fotográficos aledaños, se encontraron con la desagradable sensación de un agente policial que me impregnaba los días en una desagradable tinta negra semejante un abrir alquitranada, para toscamente apretar las huellas dactilares en una cartilla que junto a número de DNI si archivaría en algún legajero. La experiencia no podía haber sido más desagradable, de intentar escapar la vista sólo esperaba una ventana a la rotada a lo alto con los vidrios opacos por la herrumbre, al costado, la pared con la pintura descascarada y el acompañamiento del olor amohosado de humedad a sótano. La tosquedad del personal acompañaba en escena. No sólo en el manejo de las gemas ajenas sino también en los nada gratos comentarios de la gente del puesto siguiente: -¿y...? ¿Ya tocaste el pianito?

Recuerdo que me retiré con el documento en la mano, y ya enfilando por un túnel subterráneo para volver a casa, me entró una náusea intensa, una que nunca había tenido ni nunca volví a tener. Observé el garabato que había registrado por firma con mis iniciales. Lo sentí tan inocente e infantil. Decididamente tendría que cambiar de firma.

Por un tiempo el asunto de la firma quedó en el olvido. Y el regreso de esta problemática llegó en la siguiente etapa escolar. Tengamos en cuenta que la educación es el instrumento de los estados modernos que demanda nuestra presencia para formar y disciplinar buenos ciudadanos.

Si bien conocía muy bien la escuela de bellas artes a través de mi familia, mis primeros años de secundario no sucedieron entre aquellos muros, muros por cierto recargados en demasía descripciones y pintadas groseras y grafittis que me hacían pensar en aquel lugar como algo así como los barrios bajos del Bronx que veía en la TV. Por tanto, mi primera escuela secundaria fue otra. Transcurrí los primeros años del secundario en la técnica 13 de julio donde el dibujo técnico me entrenó la mano con unas inalcanzables seis láminas por semana cada uno rotulado maquínicamente con letra técnica realizada a mano alzada sobre los rótulos. En estos momentos de tanta tensión, junto a un amigo de la técnica, Javier Suppa, comenzamos a trabajar los viernes al termina la semana en una historieta de conjunto, llamada “Justiciero “, una especie Terminator del tercer mundo que volvía de un futuro apocalíptico a terminar con la vida del “Patilludo” y el “Pelado Mingo” que habitaban por entonces la casa rosada, haciendo las desgracias de Norma Pla, una jubilada que manifestaba en plaza pública frente al ajuste neoliberal. Historieta impublicable por su inclusión con el continuará y otras desgracias como la copia indiscriminada de dibujos y lugares comunes narrativos. Lo interesante con respecto esta experiencia es que para optimizar tiempos adoptamos la metodología de la exitosa historieta de los noventas “El cazador de aventuras” al igual que aquí el equipo, nos iríamos turnando en los dibujos para construir una historia en común. Firmando cada tanto celosamente los dibujos con un Rando o Suppa según la autoría de aquellos dibujos. Autoría en tándem siempre me hizo sentir bastante cómodo. Además de ser una experiencia creativa colaborativa donde el sentido se construía en grupo.

Por supuesto al tercer año ya estaba tan involucrado con la historieta que tomaba cursos con Enrique Alcatena, y al fin decide ingresar en escuela de bellas artes Manuel Belgrano donde me encontré con varios nuevos amigos. Todos al final producíamos fanzines, un poco inspirados en los fanzines “Catzole” y “Cabezas de Tatú Carreta”. Al final el grupo se fue tornando más grande. Con el correr del tiempo nos fuimos encontrando y terminamos produciendo unas publicaciones en conjunto. Así el año 2000 iniciamos una publicación distribución gratuita, “la Secta edición” donde cada participante guarda un espacio equitativo de páginas intentando diferenciarnos unos de los otros y firmando con recelo cada una de las obras.

Esa época terminaría unos meses más tarde por la crisis del 2001 momento en el cual el suicidio del dueño de la imprenta a la cual asistíamos, quien nos realizaba una impresión Offset a medida de nuestro bolsillo. La falta de circulante para financiar cualquier proyecto obligó a que nuestras publicaciones cesaren. Sin ni siquiera el dinero para costear Internet en casa, con unas cuantas computadoras, un escáner remanente de mejores etapas económicas mejores y la fuerza del trabajo de todo un equipo que se conocía bien; nos abocamos a realizar cortos de dibujos animados algunos experimentales y otros con un perfil más comercial.

En las producciones de animación la autoría, se rompe el individualismo para conformar un trabajo colectivo donde se asignan roles y la marca del colectivo termina pesando más que el individuo mismo. Puede transitarse así, el camino inverso de la historia de la firma en el arte donde comienzan a generarse equipos interdisciplinarios donde la firma del autor se desdibuja.

Al finalizar la última producción animada Gorgonas, del aquel colectivo llamado "La secta edición", surge el gran problema de la "firma" al final de los créditos. Algunos roles eran claros y acotado, diseñador, animadores, fondistas, sonido, música, etc. Pero cuando me asignan el rol que consideraba me correspondía, Editor, no me sentí representado, había no solamente editado, sino que escaneado, coloreado, ajustado animaciones digitalmente, animado en la computadora, montado el proyecto, organizado backups. Con los apuros de una pronta bajada digital a analógico, en una reunión en privado con el guionista y director del corto, planteé mi incomodidad con el rol asignado en el crédito, editor, quedado afuera las múltiples tareas ejecutadas, me sentía más representado con el rol de producción, no muy seguro me dijo que no había tiempo de cambiar la acreditación pues el diseñador no estaría presente, a lo que le contesté que no había problema, había estado en todo y podría cambiar el crédito, volver a renderizar y tenerlo listo para el día siguiente. La desgracia tocó la puerta, el cambio de esa atribución no cayó bien, dando como resultado incordio, y mi separación del equipo. Por una firma había perdido grandes amistades de la adolescencia con quiénes prácticamente nunca más tuve contacto.

Ante tal desgracia me había quedado la pregunta; ¿Nunca más firmaré? Se podría decir que no tuve tiempo para duelos, siempre un proyecto estuvo encadenado con otro. Para el 2002 debía finalizar una adaptación en historietas

de la novela de Luis Felipe Noé, las aventuras de recontra poder en cajón desastre. Trabajo que de vino en una coautoría donde ambos fuimos repartiéndonos los cuadritos de la historieta. Al realizar el recontra poder, el trabajo con Noé transcurrió naturalmente, la propuesta del trabajo original era que todas las partes objetivas y concretas las iría dibujando yo, y el dibujaría las escenas subjetivas del protagonista junto con algunos personajes de la historia que eran muy particulares. Al principio los estilos se mantuvieron separados, pero Final de las casi 200 páginas, el dibujo comenzó a entrecruzarse fusionándose donde cada uno no sentía reparo de hacer un retoque donde fuera. El libro terminó publicándose en la casa editorial Ediciones de la Flor una Coto orilla donde incluso no es muy caballerosamente me insistió en ceder el primer puesto, Nahuel Rando/Luis Felipe Noé. Eso me sorprendió mucho porque por supuesto no eran mis personajes literarios. Lo tome con un signo de que la adaptación se había convertido en una cosa donde el autor se disolvía un poco. Dicho ninguna página se va a firmar alguna, sólo el estilo en el dibujo podría ser diferencia y hasta en algunos casos sería difícil. No podía estar más que contento.

¿Pero podría estar alejado de algún incidente con la firma? Parecería que ese asunto me persigue. Cuando pensaba que el asunto de la firma estaba transitando y cerrado. Fue al momento de presentar libro recibí el choque. Galerista Natalio porche junto a su hija Mariana no solicitaron que todos los originales firmen ya que no contaban con firma alguna. Todas las incomodidades en mi adolescencia emergieron, y de incomodidad al ver la constante inmutable firma de Luis Felipe contra mi trazo espástico diferente uno de otro en la firma de cada página. Firma regular que, aunque me pese aún conservo y me ha acompañado con incomodidad hasta este actual momento.

## Tercera Parte: “La obra, Descripción y Análisis”

---

---

*“El arte excede el intercambio de información, tiene un Plus. Ese Plus es la Multiplicidad del lenguaje más sensibilidad.”*

---

\*apuntado de las palabras de Claudio Ongaro Haelterman

## **Vos-Voz “Firmófono concreto de lenguajes artísticos combinados”**

Vos-Voz se presenta como un objeto mueble, denominado Firmófono. Una máquina en forma de valija de madera con una manija de metal cromado con dos remates torneados. La división de la bisagra no se presenta en la mitad de la profundidad, sino que esta aproximadamente a un tercio del total, lo que permite detectar una orientación, si consideramos la organización del interior entre tapa y fondo. La tapa sería la sección menor de la división y la sección mayor el fondo. Puede apoyarse sobre su base dejando la manija hacia arriba, dado a que, en su base, en el lado contrario a ésta, cuenta con cuatro tachas que ofician de patas. No presenta aparentemente sistema de apertura. Y su apertura puede devenir en un misterio. Para abrir la valija se debe apoyarse sobre la cara de su fondo, para luego desenroscar el remate torneado derecho. Este remate torneado al retirarse de la manija, presenta una aguja con la que puede abrirse la valija mediante un sistema oculto.

Al abrirse se despliegan una serie de elementos de escritura que permiten mediante un sistema de sonorización darles voz a las grafías sobre el papel. En la tapa se presentan dos bandejas con papel rotulado y sobre la base un soporte de plumas que debe ser desplegado. Además de la pluma y un tintero que debe ser abierto.

Mediante una serie de instrucciones verbales en forma escrita, se le propone al participante firmar sobre los folios. Al ejecutar la acción de firmar repetidamente se produce una pieza de música concreta efímera, a partir de las grafías, que permanece por un tiempo hasta disiparse o unirse con la voz gráfica de otro participante. Continuando así, hasta que la valija sea cerrada y deje de operarse. Con esta secuencia, se pretende mediante una operación artística concretar una obra de cruce de lenguajes Verbal, Visual, Sonoro y corporal, que manifieste poéticamente la identidad del participante través de darle voz a su firma. Firma que, como signo de la energía manifestada por el movimiento, define un ser que cambia y muta permanentemente.

## Descripción Técnica

La valija de Vos-Voz está conformada por dos categorías de elementos. Por un lado, los perceptibles a los sentidos que producen la lectura de significantes provocando el sentido de la obra. Por el otro, los que aquí describiremos, son los que técnicamente generan los efectos que interactúan con el participante que opera la obra. La mayoría de los elementos técnicos están ocultos a la vista, debajo del falso fondo de la sección base de la valija. Otros pocos elementos permanecen a la vista articulándose con los elementos visuales de la obra. La



tapa del falso fondo, que opera de superficie de apoyo para la escritura, presenta 3 capas, Una base de madera una superficie plástica y una entrecapa de tela. La base de Madera MDF Calada y reforzada que soporta una luminaria de luz led circular modificada, y las perforaciones que contienen el tintero, la entrada conectora del micrófono con un Jack monofónico de superficie de plástico Pet.

Por debajo del falso Fondo, se encuentran adheridos a la base con velcro, Un Parlante JBL Go 2, Modelo seleccionado por sus reducidas dimensiones: 86mm de ancho, 71.2mm de alto y 31.6mm de profundidad. prestaciones de sonido envolvente contando con una potencia de 3.1W, Siendo un parlante portátil cuenta con batería recargable de polímero de litio con autonomía en condiciones óptimas de 5 horas. Asimismo, a diferencia de otras versiones de la familia este modelo en particular cuenta con conector Jack Miniplug Hembra desde donde puede ingresar el sonido por Línea.

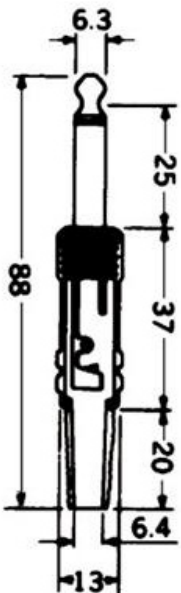


Fijado del mismo modo sobre la base de velcro, se encuentra el Procesador del Sonido. En este caso un multiefectos pedal Zoom G1on Four. Esta pedalera Incluye 60 efectos. Puede Alimentarse con Transformador de Voltaje de funcionamiento de 9v o cuatro pilas AA de 1,5v. siendo esta segunda opción la elegida para este proyecto dado a las características portables de la valija.



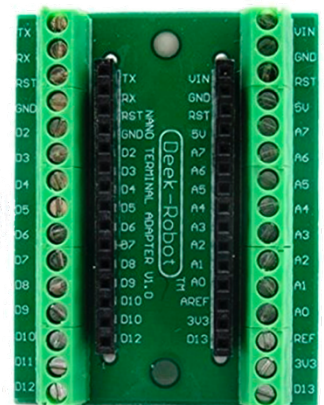
Su encendido se efectúa al conectar un conector Jack Hembra de 6,3mm. Esto Si bien Puede haber sido una dificultad a la hora de operar el efecto, el inconveniente se resolvió al tercerizar el encendido,

efectuando una unión de cables desde el polo positivo y negativo de los contactos internos del compartimento de pilas hacia un gabinete externo de cuatro pilas AA.



Dentro de este recinto oculto se encuentra también núcleo del sistema que procesa la detección de la toma de los folios y prende la luz de la superficie de escritura. Este Sistema se compone de Un procesador Arduino Nano, Versión reducida en tamaño y compatible con la programación del Arduino uno, ,asado como este, en el procesador Atmega 328. A efecto de una conexión firme este microcontrolador está montado sobre un Screwshield Marca Deek-Robot que permite fijar correctamente los cables mediante tornillos evitando así el desprendimiento de estos. Este Controlador se alimenta Con una Batería 9v conectada al puerto VIN y GNG del Arduino mediante el Shield.

Para evitar la alimentación continua el cable positivo pude

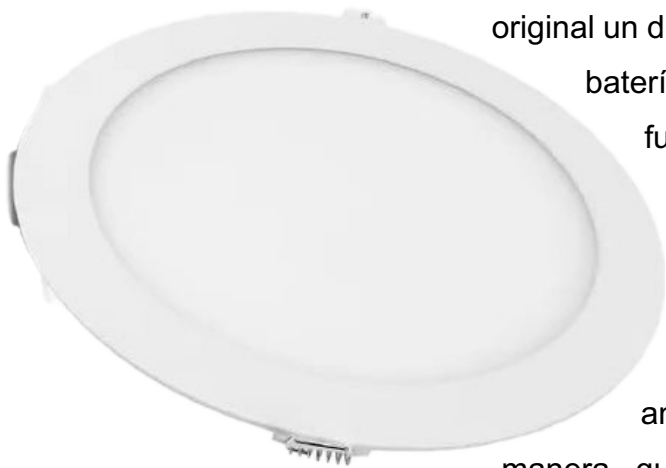


interrumpirse por medio de un interruptor redondo con retención N/A

Este microcomponente es el encargado de encender y apagar la luz que transilumina el papel mediante la detección de la hoja de papel. Esta acción se realiza mediante un sensor de Línea Arduino MH- Sensor Series de 31 x 14mm Basado en el sensor óptico reflectivo Infrarrojo Tcrt5000. Este componente tiene la función de emitir y detectar la reflexión de luz infrarroja para transmitir una señal de voltaje al Arduino con la que puede efectuarse diversas acciones según el valor y la programación. En el caso de esta obra El sensor esta oculto bajo una cubierta de madera en la parte baja de la bandeja izquierda que contiene los folios de papel en la tapa. La detección se efectúa dado a que frente al sensor la hoja presenta una banda negra que evita la detección de luz, al retirarse la hoja una banda blanca es detectada por el sensor activando la programación que enciende la luz oculta.



en el falso Fondo se encuentra La luminaria, un plafón Led redondo de 292 x 292 mm x 13mm originalmente vienen de fabrica con una alimentado por 220v. Dado a que la tira de leds interna está dispuesta mediante una conexión en serie y no contiene resistencias por lo cual solo está preparado para la fuente original un driver de 24 watts de potencia no es adaptable a baterías. Sabiendo que la tira de leds comercial funciona con 9 voltios se debe retirar la tira original y cambiarla por tira de 12 v regular. Este cambio no es sencillo dado a que las dos tiras difieren en su ancho siendo la de 12 v más ancha. La única manera que encontré para adaptar esta diferencia, fue ampliar el espesor del plafón con masilla de dos componentes nivelando las capas internas para que cierre. Una vez salvaguardado este escollo la luminaria pudo ser alimentada mediante un Portapilas x 8 AA Controlado por la placa arduino, y con otro pulsador con retención su Desconexión Total.



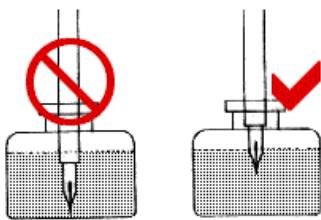
manera que encontré para adaptar esta diferencia, fue ampliar el espesor del plafón con masilla de dos componentes nivelando las capas internas para que cierre. Una vez salvaguardado este escollo la luminaria pudo ser alimentada mediante un Portapilas x 8 AA Controlado por la placa arduino, y con otro pulsador con retención su Desconexión Total.



A la vista, sobre el falso fondo se incrusta un tintero Marca Lammy de 30 Ml. Seleccioné este modelo por su forma. Tamaño confiabilidad en el cierre y la fluidez de su tinta, que facilita la escritura. Otro aspecto interesante de este tintero es que su diseño cuenta con un reservorio de tinta que permite acumula los últimos mililitros del contenido en un pequeño espacio. Si bien fue pensado para aprovechar hasta la última gota de tinta, esta profundidad extra sirve para regular el nivel de la carga para que no supere la altura de la pluma, evitando la sobrecarga por el cabo, lo que no solo perjudicaría a la escritura, sino que también protege al



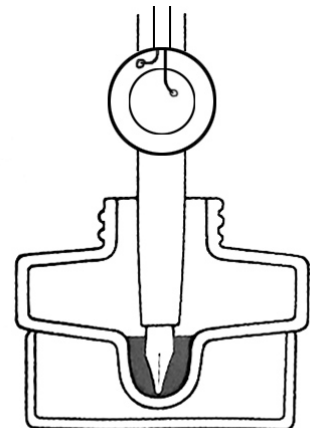
Reservorio de tinta



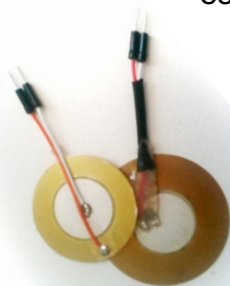
portaplumas de la carga de tinta.

Dado a que, si la tinta toca el cabo, este con el tiempo se pegotea con tinta seca arruinando el portaplumas.

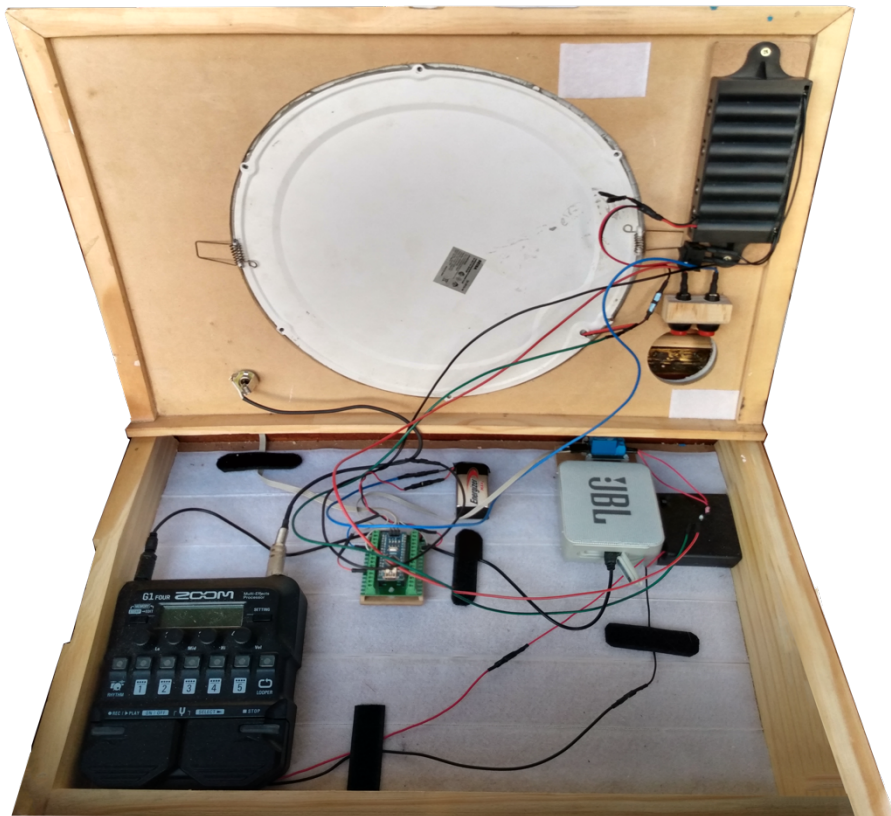
La detección del sonido proviene desde el exterior desde la pluma. Para captar el input de audio nos encontramos con una pieza fundamental, La pluma metálica fijada en un portaplumas de madera modificado con un pequeño pie de madera que soporta el micrófono piezoeléctrico; estos discos están frecuentemente fabricados por un compuesto de dos capas de metal separadas por una capa un material



cerámico que varía según el fabricante. Este elemento genera un voltaje cuando es deformado, siendo muy sensible ante vibraciones producidas por roces. La función que cumple es la de traducir la señal vibratoria a una señal eléctrica que es leída como sonido por un sistema de parlantes o bocinas. En este caso conectada al pedal multiefectos zoom que procesa la señal de sonido en un objeto sonoro.



*Vos-Voz (valija Abierta)*



*Vos-Voz interior abierto para mantenimiento*

## Disposición del espacio

En esta sección de capítulo se describe analíticamente la composición de los elementos espaciales que constituyen la obra Vos Voz. El concepto del espacio es fundamental en la obra de cruce de lenguajes. El espacio donde se ubica la obra forma es parte de su contexto, es en él donde aparece el sentido, dado a que no hay texto sin contexto. En el cruce de lenguajes, el sentido de la obra es un efecto contextual, dado a que no hay texto sin contexto.

La disposición espacial en la obra Vos-Voz está en relación de su portabilidad. Toda la obra está contenida en una maleta de una relativa pequeña dimensión. Esta disposición espacial no se ancla a un espacio exacto determinado. Pero por supuesto, al ser un maletín, el objeto se asocia a una mesa como soporte, y al estar relacionada al concepto de la firma. La mesa debe presentar características de escritorio, dado a que la superficie de apoyo debe estar relacionada con espacios referidos a trámites burocráticos para tener sentido. Para que la obra tenga sentido al escritorio o la superficie seleccionada debe sustraérsele previamente la silla para evitar que el interactor se siente.

Al ser una obra contracultural el objeto debe estar en sintonía con su espacio natural para operar en el sentido opuesto. De manera similar al “El Arma de instrucción masiva” de Lemesof la obra es móvil, y opera en tanto se ubique en su espacio natural, la tanqueta dentro de un museo operaría frente al espectador de manera distinta que en la propia calle. Concepto de movilidad es plausible de relacionar con la máquina de guerra, artilugio de guerra nómada contra el aparato del estado, desarrollado por Deleuze y Guattari en Mil Mesetas.

*“la máquina de guerra nómada efectúa necesariamente su relación sintética con la guerra como suplemento, descubierto y desarrollado contra la forma-Estado que trata de destruir”<sup>83</sup>*

En la obra de Lemesof el conocimiento debe mobilizarse para ser efectivo. En Vos-Voz La firma debe tomarse por asalto para ser sublimada en un hecho artístico en sí mismo.

---

<sup>83</sup> DELEUZE y GUATARRI. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia p.420

## Disposición del Tiempo

Dividiremos el manejo en tres secciones, la primera del montaje, la segunda, sección central del tiempo de la obra, y el tercero del desmontaje. La primera y la segunda son secciones operativas, fácilmente realizables y no implican en sí significantes para la obra. En la sección central es donde el tiempo constituye un significativo para la obra.

Antes de realizar la secuencia. Previa a el montaje de la obra, por asalto en el lugar seleccionado, se debe corroborar que todas las baterías estén en condiciones, y de disponer suficientes folios para la acción. Los niveles de tinta sean los correctos y los elementos de escritura estén provistos y en condiciones. Esto realiza previamente y en diferido del momento de la obra. Asimismo, si el lugar es pautado con la institución y existen algunos participantes preavisados, se harán las coordinaciones necesarias.

En el tiempo del montaje, como toda la intervención artística, se realiza en tiempo real. Se ingresa al recinto donde se ejecutará la acción y se recorre prudentemente el espacio. Se espera que, durante este tiempo, los futuros y posibles participantes detecten la extrañeza de la situación, dado el volumen sobredimensionado de la valija y el merodeo. Una vez detectado una posible superficie de apoyo se dejará sobre ella la valija con el isologo "Vos-Voz" a la Vista. De contar el escritorio con una silla, esta debe ser retirada, esto puede hacerse de manera previa o en el momento mientras la valija esta sobre el escritorio.

Sin demasiado apuro, la valija debe recostarse sobre su base y ejecutar la secuencia de apertura, desenroscar la llave/aguja, introducirla en el mecanismo, abrir tapa, y volver a enroscarla en la manija. Una vez abierta debe continuar ejecutando el montaje, armar el soporte de la pluma conectarla y ponerla en posición. Abrir el tintero y encender los mecanismos presionando los pulsadores de encendido.

En este momento, hay que esperar un poco. La espera es un fenómeno que va de la mano con el tiempo. La espera y el tiempo están intrínsecamente ligados.

En este punto, pueden suceder dos cosas. Una es que algún participante, comprenda la situación y se disponga a operar la obra firmando. La otra es que, ante la falta de participación voluntaria, la primera hoja debe ser operada por quien monta la obra. Una vez realizada la primera instrucción sobre el folio, se observará a algún espectador y con un gesto de invitación se incitará a la participación de otros sujetos.

El tiempo de ejecución de cada instrucción, está determinada por el sonido y las señales luminosas. Al retirar un Folio la máquina detecta la acción, Corta el sonido anterior reiniciando el pedal, deja un tiempo para que el interactor observe el folio y todas sus inscripciones. A los segundos enciende la luz por debajo de la base. Que al apoyar la hoja revela el mensaje. Esta luz se mantiene el tiempo suficiente para indicar una duración mínima de ejecución, el participante podrá continuar firmando, jugando con el sonido, aunque sabiendo que ese turno ha concluido. Una vez concluida la firma. el objeto sonoro producido permanecerá un largo rato marcando un tiempo de apreciación y espera que indica e incita a la participación de otros observadores. Asimismo, el tiempo de cola que produce el sonido, permite un tiempo prudencial para el secado de la tinta, que se tocar la madera produciría manchas en el objeto.

En cuanto al tiempo de observación por parte de los presentes, podrá variar según la experiencia. Algunos observarán toda la secuencia, y otros una parte. Se conformarán por esta dinámica dos roles según el tiempo de observación. Quienes participen solo un momento, su rol se conformará como participante/interactor. Quienes observen la totalidad de la obra asumirán el rol de testigos.

La experiencia podrá durar lo necesario en cada encuentro. El límite final, estará determinado por la cantidad de folios contenidos en la bandeja. Una vez utilizados todos ellos, la acción del día habrá concluido. La valija deberá cerrarse, ejecutando la operación contraria del comienzo. Se cerrará el tintero, sin apagar los pulsadores, lo que hará que el sonido continúe incluso cerrada la valija. Se desconectará el Plug de la pluma lo que producirá un último click con la desconexión, y se cerrará la valija con la llave aguja. Se pondrá La misma en posición vertical durante un tiempo en el que se podrá conversar acerca de la experiencia hasta la despedida.

## **Análisis de los Lenguajes**

Antes de hacer el análisis de los lenguajes que constituyen toda obra de artes combinadas debemos comprender, que, dentro de este marco teórico, no se entiende a las disciplinas artísticas como lenguajes constitutivos. Sé que esto puede resultar algo obvio dentro del círculo más compacto del posgrado, pero no debemos desatender las confusiones que se están dando en varias tesis de maestría que se están siendo presentadas en diversas universidades de arte latinoamericanas y otras notas de difusión periodística, donde bajo el concepto de arte de cruce, se elaboran y presentan trabajos interdisciplinarios.

Por lo tanto, el primer aspecto a tener en cuenta para comprender una obra de arte de cruce, es comprender cuales son los lenguajes constitutivos. Estos lenguajes son, los que se comparten dentro de las diferentes artes codificadas bajo en diversas configuraciones, se nombran como categorías artísticas.

Se entiende por lenguaje todo sistema de signos que permita la comunicación entre individuos abarcando ideas, sensaciones y sentimientos. De esta manera, el lenguaje contribuye al aprendizaje socializado y a la construcción de una cultura compartida.

Dentro de este marco conceptual, han sido establecido en esta categoría artística, 4 lenguajes fundamentales que se combinan. El Visual, reducido a sus elementos básicos de: línea, forma, valor, color, espacio. El Lenguaje Sonoro de: timbre, velocidad, altura, intensidad y tiempo. El lenguaje Corporal reducido a sus elementos constitutivos de: cuerpo, movimiento, tiempo (constructor del espacio). Y el Lenguaje Verbal reducido a sus elementos constitutivos de: fonema (unidad mínima, significante sin significado), morfema, sintagma. Considero para no caer en dogmas, que esta reducción de elementos básicos de cada lenguaje, un mapa orientativo. Dado a que, en la clasificación cerrada de un arte, pueden pasarse por alto ciertos aspectos relacionados a un saber hacer dado. Un ejemplo de ello, pueden ser todos los elementos relacionados al sentido del olfato, que podrían estar incluidos dentro del lenguaje corporal o ser un lenguaje independiente.

## **Análisis Lenguaje Visual**

El Lenguaje Visual en Vos-Voz puede graduarse entre dos categorías: el visual presente como objeto y el visual representado. El lenguaje visual presentado se encuentra en todos los elementos visuales reales. Y el representado en las representaciones de otros elementos como las representaciones visuales del micrófono, el parlante o la pluma estilográfica incluidas en los Isologos de la parte exterior de la valija o los presentes en la bandeja que soporta el papel en la tapa.

Al iniciar la observación de la obra, esta se presenta como un objeto visual que podemos nombrar como una valija de madera con manija cromada. No hay intervención de ningún color significativo. No hay alteración en codificación en sus colores, por lo que se presenta como un elemento de cierta seriedad. Asimismo, el tamaño algo sobredimensionado y la falta de un cierre estándar produce una primera impresión de extrañeza. El interior no dista de ello. Se pueden observar la pluma con el piezoeléctrico sobre un soporte sencillo de madera con un tornillo cabeza redondeada y tuerca mariposa, su cable negro y el conector plug plateado. El tintero negro. La mesa de lienzo color crudo. Sobre la tapa se observan las bandejas de papel con papel blanco y una pequeña luz verde en el sensor al estar activado. El último elemento real por develarse es una luz circular blanca en la base de la valija que se trasluce por debajo del lienzo al retirar un papel y accionarse el mecanismo electrónico de la obra.

La intervención del lenguaje visual representado es mucho menor en relación con el lenguaje visual presente, pero al ser una estetización que denota una mayor intencionalidad en su sentido. Dado esta sensación de intención produce significancias mayores en su articulación con los otros lenguajes presentes. Los elementos visuales representados más pregnantes son: el icono del Micrófono, el icono del altavoz, y el icono de la pluma presente en la bandeja de folios al abrir la caja. Estos son los primeros significantes que desentonan con la estética utilitaria de todo el conjunto.

El mango del portaplumas se modificó de manera artesanal, adicionándole un pie de madera para en micrófono, se le retiró la pintura de color para ser presentado en su tono natural de madera. El micrófono piezoeléctrico, esta recubierto de un termoeléctrico transparente. El Cable mallado que lo interconecta con la ficha es de color, negro. El conector al final es color plateado.

En la punta del portaplumas se presenta una pluma metálica dado a que la pluma estilográfica sigue siendo el mejor instrumento de escritura desde donde los peritos caligráficos pueden obtener una información completa sobre la génesis del trazo, dado a que la flexibilidad de la punta y la posición y ángulo de inclinación que cada persona le da, permiten que se individualicen con mayor facilidad los gestos gráficos que se imprimiendo a la letra escrita, ofreciendo una información valiosa sobre la verdadera personalidad escritural de su autor. Información rica que a diferencia de una birome ofrece además mucha más sensibilidad en la captura del sonido.

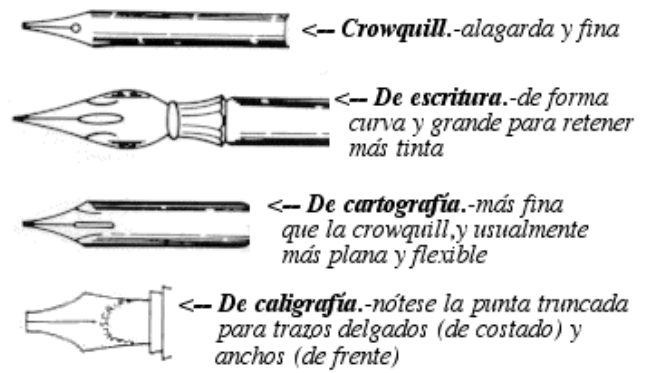
Si bien, haber optado por un bolígrafo hubiera facilitado la escritura, reduciría la gestualidad sonora del trazo. Al escribir rodando una pequeña bolita de acero o tungsteno la Birome elimina el factor de la presión simplificando su uso, pero quitando riqueza al trazo, uniformando las características del trazo de la escritura.

La Birome inventada en 1938 por el húngaro Lazlo Biro Y su socio Meyne fue Patentada en Hungría. Sus creadores invitados por el presidente Agustín P. Justo a Argentina donde fabricaron y comercializaron el invento tras su huida del régimen Nazi.

En el año 1953 el Francés Marcel Bich compró la patente comenzando a fabricar y comercializar a gran escala el bolígrafo desechable Bic, que ha permanecido prácticamente sin cambios de diseño en más de 50 años. Dado su facilidad de utilización esta herramienta de escritura es la opción más económica y expandida para la escritura. Pero también es sinónimo de un producto estandarizado, global y actual.



Por el contrario, una pluma, por su desuso en el cotidiano actual, es visualmente un indicador del tiempo, pasado, de una época remota. Algunas plumas permiten una caligrafía más expresiva, presentando gran flexibilidad. Las de tipo Crowquill asemejan en metal al cálamo de ave. Las caligráficas permiten grafías góticas. Las de dibujo cartográfico permiten líneas de gran expresividad, permitiendo modular de manera heterogénea su trazo. Las de escritura según su forma permiten gran variedad de trazos.



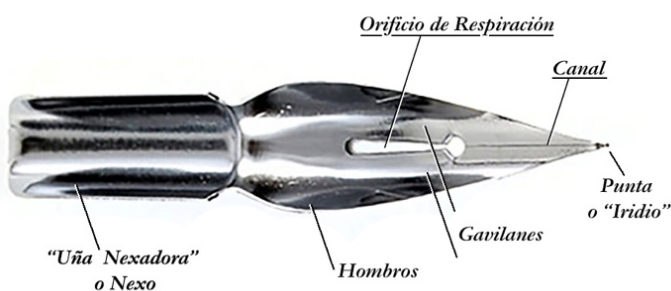
Algunas plumas producen trazos homogéneos, Otras producen trazos más heterogéneos. La regla en general es que a mayor flexibilidad la dificultad en el trazo es mayor. Un ejemplo de esto, son las plumas Joseph Guillot, de pátina azulada, que producen líneas heterogéneas y una sonoridad extremadamente expresiva. Pero estas plumas al ser para dibujo o cartografía son inutilizables a la escritura, dado a que en el trazo de retorno se clavan en el papel por su punta afilada. Asimismo, las plumas se presentan visualmente en una gran variedad de formas y tonos.



### Variedades de Plumaz

Habiendo seleccionado por sus características prácticas y signicas, este instrumento de escritura, para no complicar en demasía la grafía, se debe seleccionar una pluma de escritura con ciertas características. Hombros anchos para cargar buena cantidad de tinta, gavilanes largos y orificio de respiración alejado de la punta para evitar manchas

### Anatomía del plumín



de tinta en el mango, e iridio redondeado para evitar que la pluma se clave en el papel.

Dentro de la gran variedad de plumas por su forma se escogió una de tipo índice. En este caso una pluma italiana con dedo señalador, Penna Astra No. 700 E.F. que imitan una mano con el gesto indicativo.



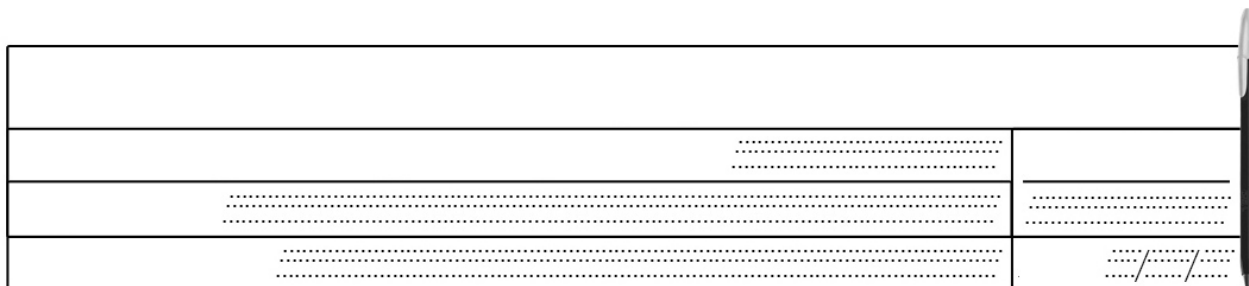
Al momento de escritura de esta tesis solo poseo una de estas plumas, un regalo de Noé, la conservo desde los años 2000 mientras dibujaba Recontrapoder. De hecho, dibuje gran parte del libro con ella, y aunque presenta algo de herrumbre aún funciona perfectamente. Pese a su extraña forma es muy fácil de usar y sería muy extraño que se clave en el papel.

El tintero presenta una tapa de color negro, pero la tinta con la que está cargado es color azul. El color azul para la tinta tinte un sentido pragmático. Muchos documentos Legales deben ser firmados con tinta azul, la razón es la de evitar confusiones con otros documentos las fotocopiados, denotando rápidamente su originalidad. Aunque esta norma no es oficial, está muy extendida y es totalmente recomendable, dado a que ayuda a evitar la documentación apócrifa. Las fotocopadoras ahora pueden hacer copias de tan alta calidad que un documento firmado con tinta negra puede prestarse a confusiones, y una copia de ese documento a menudo no se distinguen.

El papel formato A4 blanco es un formato estándar, debe ser de grano medio, para producir un mejor sonido. Las hojas en su frente están impresas con rotulado estilo técnico y un gráfico de huella-masa a modo de isologo. Si bien esta imagen cumple una función técnica está compuesta por varios elementos

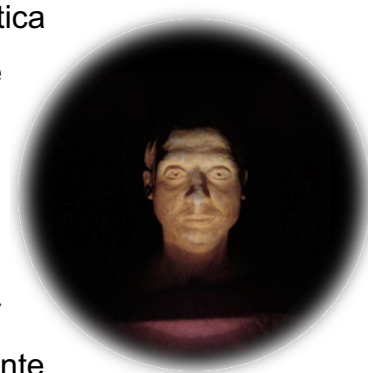


superpuestos que pueden distinguirse. El isologo se ubica en la esquina superior izquierda de la hoja. Por sobre se presenta el logotipo, conectado al dibujo. El dibujo está compuesto por una masa superpuesta de huellas dactilares, elementos tecnológicos y signos de notación musical. Hacia el borde inferior derecho de encuentra el rótulo.



El rótulo asemeja encuentra en medio de la apariencia un sello fichador de pie de página y un rótulo de lámina técnica. La línea punteada en los campos a completar remite a la contención y a los cuadernos de practica caligráfica. En el margen derecho se sobreimprime la imagen de un bolígrafo Bic.

La iluminación, al provenir de la base genera un leve efecto iluminación es un contrapicado, que brinda un efecto dramático y teatral ante una luz ambiental tenue. Aunque dado el carácter móvil y nómada de la obra ese efecto no es un significativo necesario para la construcción de sentido y se convierte en un significativo prescindible. La valija en su aspecto conjunto se visualiza como un elemento utilizado artesanal, con terminaciones que indican cariño y tiempo de preparación. El acabado de las bandejas en la tapa, a excepción de las letras cortadas, es natural opaco, terminación que evita el reflejo. Los elementos presentados en la base de escritura presentan un acabado brillante, especular. Asimismo, el acabado brillante se presenta las letras en negro de las bandejas que hacen de contrapunto. A su vez en la base con superficies especulares el único los elementos opacos serán las hojas que se apoyen y el papel *tissue* para quitar el exceso de tinta de la pluma antes de apoyarla en el soporte de la base.



## Análisis Lenguaje Sonoro

En esta obra, al contrario de la técnica de la escritura, que quita la voz del habla, mediante la técnica de sonido, se le devuelve la voz a ese gesto original que le da el valor de nuestra presencia a la firma.

El trazo en la firma nos presenta desde nuestra gestualidad certificando nuestra identidad en una serie de asuntos legales. Su rítmica, velocidad y cadencia es en definitiva lo que certifica nuestra identidad frente a un perito caligráfico. Estos mismos elementos que dejan una huella en el trazo, son los que mediante la microfónica de contacto pueden capturarse y trascodificarse en una señal sonora, también única e irrepetible. Comprendiendo que, en este sentido, el sonido debía darse desde el gesto real. El lenguaje sonoro debía estar encausado, por propia definición, en la senda de la música concreta:

*“La Música Concreta Fue llamada así al principio para indicar que la música estaba compuesta por sonidos reales, y no por sonidos electrónicos, el material sonoro proviene de la vida real (de hecho, normalmente se lo graba muy cuidadosamente) y no es creado por lo tanto por medios electrónicos”<sup>84</sup>*

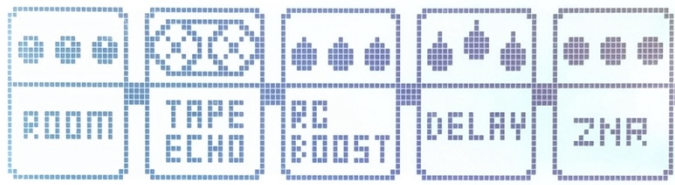
Actualmente, con un equipamiento electrónico cada vez de menor tamaño y mayor flexibilidad técnica, pueden efectuarse procesos análogos a los usados, desde mediados del siglo XX en las vanguardias de la música concreta. Esta técnica, que originalmente requerían un gran estudio de grabación, está disponible en pequeños dispositivos. Permitiendo una mayor celeridad el entrecruzamiento entre lo visual y lo sonoro, de manera controlada y creativa.

A diferencia de otras experiencias previas como “Le libre sonore” de Arcand o mi propia experiencia “Idem” el sonido aquí no se opera en vivo ni se post-produce como en la música concreta. Sino que aquí el efecto de sonido esta seteado de un modo predeterminado que da sentido al trabajo.



---

<sup>84</sup> Smith Brindle. La Nueva Música, p110.  
137



La arquitectura del sonido esta predeterminada por una cadena de efectos Titulada Voz-Voz. Esta cadena está compuesta por 5 efectos el

Primero un Room que efectúa una reverberancia al trazo, como si estuviera en un cuarto cerrado, brindando espacialidad. El Segundo es Un TapeEcho que le imprime una cola de repeticiones al sonido, junto al efecto anterior dan una sonoridad peculiar de cierta amplitud al trazo. El tercer efecto Llamado RcBoost que amplifica y afina el sonido en niveles de graves y agudos. El cuarto efecto Delay, permite repetir la sonoridad de cada firma repitiéndola a un tiempo y un volumen determinado en este caso a los 3 segundos. Por último, en la cadena se agrega un reductor de ruido llamado ZNR “Zoom Noise Reduccion” que corta las frecuencias de ruido sin afectar al tono, ayudando además a cortar el sonido a un tiempo determinado.



La captura del sonido se hace por intermedio de un micrófono piezoeléctrico, sirviendo como puente entre dos sistemas, el táctil vibratorio y el sonoro. Este microfoneo de contacto opera de manera protésica brindando una percepción amplificada y significada de lo que acontece.

El resultado de este arreglo es una masa sonora compuesta de sonoridades sostenidas, ecos y una cantidad de repeticiones. Al repetirse sostenidamente el efecto debe ser una gran masa sonora en confuso movimiento que decae en repetidas veces lentamente con el tiempo. Esta conformación sonora se insinúa en el Imagotipo al frente de la hoja. Sobre ese Imagotipo se sobreimprimen caracteres de notación musical haciendo referencia a esta sonoridad.



Al operar el firmófono se puede identificarse la causa, el trazo de la firma. Trazos que al manipularse su valor de timbre y espacialidad a partir del eco el sentido cambia. En su totalidad al sumarse los polos de causa concreta y sentido Abstracto, se conformaría un objeto sonoro. Análoga a una pieza musical concreta.

Schaeffer en 1966 estableció tres tipos de escucha: Una relacionada con las causas; escucha de los indicios. Otra con el sentido; escucha de los valores. Y una tercera con la forma sonora en sí; a la que denominó escucha reducida:

*“Al rechazar la polarización de la escucha entre acontecimiento y sentido, nos dedicamos cada vez más a percibir lo que constituye la unidad original, es decir el objeto sonoro”*<sup>85</sup>

Queda claro por supuesto, que estas técnicas, al estar implementadas en una instalación participativa difiere en algunos puntos con la música concreta. Dado que, el sonido en vez de grabarse aisladamente en un estudio de modo cuidadoso, se produce con las imprecisiones propias de la vida cotidiana, la sonoridad se enlaza con corrientes musicales que aceptan el equívoco involuntario como un *Glitch* estético.

*“El género musical glitch puede definirse como música generada a partir de errores digitales. Estos errores pueden producirse por fallos de hardware o de software, pudiendo ser “puros”, o simulados. Es decir, generados por un error real en un programa o aparato, o por un software que simule aquellos errores, y de los cuales sólo quede su sonido.”*<sup>86</sup>

Esto, lejos de intentar soslayarlo, se acepta como parte de la búsqueda estética, incorporando sentidos del equivoco, aún en los actos más cuidados y solemnes, como certificar la propia identidad con la firma personal. En este caso la producción de este error se da en pura forma natural por el hecho de intervenir la microfónica de contacto susceptible al movimiento y el tacto directo.

El sonido de la firma en vos-voz se aleja del concepto de la huella del sonido como huella como imagen preterdeterminada acercándose a la devolución de una voz a la determinación del sujeto en cada una de sus firmas. Por supuesto que es una voz metafórica extraña y algo siniestra como en todo intento hasta el día de hoy de darle voz a una máquina. Este aspecto siniestro se relaciona con la demanda que hace un otro estado para con nosotros sujetos autodeterminados en cada instante diversos y cambiantes.

---

<sup>85</sup> SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los Objetos Musicales p.89

<sup>86</sup> SCHIANCHI, Alejandro. El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética p.161

## Análisis Lenguaje Verbal

El primer contacto con el lenguaje verbal se halla en el título de la obra “Vos-Voz”. Este sintagma estampado en la tapa de la valija juega con dos términos homófonos, el primero refiere al sujeto, y el segundo con el habla. Ambos términos están vinculados por un guion, este signo ortográfico auxiliar interactúa con los dos términos señalando un enlace.

El segundo contacto con el lenguaje verbal lo encontramos al estar posicionados frente al firmógrafo, siendo las expresiones “Sin-Vos” a la izquierda y “Con-Voz” a la derecha. El primero refiere a la falta del sujeto y el segundo a la incorporación de lo dicho. Al observar las hojas dentro de la primera bandeja a la izquierda, éstas presentan un rótulo con el siguiente texto:

### Firmófono concreto de lenguajes artísticos combinados

*Rotular “en negro” una vez firmado bajo RES. N°:*

*Iniciales*

*Registrado en:*

*Con la esencia de:*

*Fecha:*

Este texto está escrito con una variante de la tipografía diseñada por Claude Garamond en el Siglo XVI. Lanzada en los ordenadores como una familia tipográfica bajo el nombre de “Garamond”, esta tipografía fue originalmente diseñada para los libros impresos de tipos móviles con una gran prestación de lectura en tipos pequeños. Estas inscripciones denotan por su forma una cierta característica culta y por su orden un cierto temperamento burocrático de la misma.

Al retirar una hoja encontramos un texto prácticamente ilegible sobre la parte trasera de la hoja dado a que este se presenta de manera espejada. Escrito en una variante de los diseños creados por Zapf Chancery en 1979. tipografía “Apple Chancery” una fuente de la familia “Script” o “Manuscrita” con formas elegantes, esta fuente de uso libre, por sus características al espejarse se hace prácticamente ilegible.

*Firmado en*

*Resolución N° 10.000/1999 del Poder Judicial de la Federación, en el marco de la Ley N° 10.000/1999 del Poder Judicial de la Federación, en el marco de la Ley N° 10.000/1999 del Poder Judicial de la Federación.*



*Folios de Vos-Voz Frente y Dorsal*

Al apoyare sobre la luz cada folio revela claramente una frase a modo de instrucción:

*“Firme repetidas veces, sin razón, hasta quedar solo ante usted mismo.”*

*“Firme aquí cuantas veces quiera, su autonomía es música para los oídos.”*

*“Firme aquí. comprenda que su esencia no es un bip. Repítalo hasta entenderlo”*

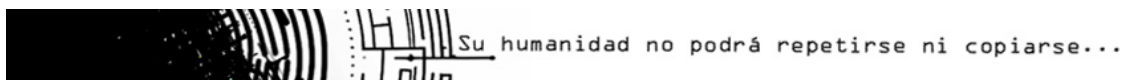
*“Firme aquí. repita hasta percibir que la esencia de su cuerpo se desprende.”*

*“Firme aquí. Ponga afuera lo que esta adentro suyo. Repítalo hasta que lo crea”*

*“Firme aquí incontables veces. Tómese un respiro y firme al pie por última vez. Aunque lo abrume, notará que no deja de ser usted.”*

*“Firme aquí. Convoque a los presentes para certificar que esta es una obra de cruce de lenguajes.”*

Cada uno de los sintagmas operan como instrucciones verbales para operar la obra, apelando todas a firmar repetidamente sobre el papel y a efectuar una reflexión particular según el folio que le toque al participante.



El último elemento verbal presente en la obra es el sintagma que se desprende del logotipo en la hoja apuntando hacia el centro de la misma. Escrito con una tipografía lanzada en 1966 bajo el nombre de “OCR-A” Esta tipografía, originalmente diseñada para implementar el reconocimiento informático óptico de caracteres, a modo de epígrafe pregona: “Su humanidad no podrá repetirse

ni copiarse...” Referenciando a la firma como una actuación netamente humana y la imposibilidad de repetirla en tanto lo seamos.

## **Análisis Lenguaje Corporal**

El Lenguaje corporal, está presente en la obra, desde el momento que un participante opera la pluma y ejecuta sus firmas. En la configuración de la obra existen parámetros corporales determinados y parámetros corporales indeterminados. Los indeterminados, se expresan en el movimiento efectuado en cada una de las firmas y la cantidad de estas que el participante desee realizar. Siendo los determinados, los que como artista puedo condicionar para obtener ciertos resultados semánticos. Y en los indeterminados, el participante conformará expresivamente la sonoridad de la obra.

El cuerpo se expresa en la presión del trazo, y esta presión en relación a la velocidad de ejecución, dado el soporte y elemento de escritura imprimen además de modulaciones de la línea una sutil voz a la firma.

Profusamente la tradición del lenguaje corporal, proviene desde las artes escénicas, unidas a una tradición de trayecto milenario, y podremos encontrar un amplio corpus de conocimiento aplicable al cuerpo en movimiento a través del espacio.

Las cualidades de movimiento se desprenden de los cuatro factores básicos que según el maestro de danza moderna Rudolf Labán<sup>87</sup> que son: el espacio, el peso, el tiempo y el flujo de tensión. Pero tenemos que tener en cuenta que esos parámetros están ligados a la expresión del cuerpo en movimiento para un cierto tipo de arte.

En el caso de esta obra al requerir el anclaje del cuerpo a una posición fija, dada la necesidad de firmar sobre un soporte sin movimiento como en toda escritura, la masa total del cuerpo no se desplaza por el espacio. Lo que no quita que en la escritura dejen de operar todos los recursos corporales.

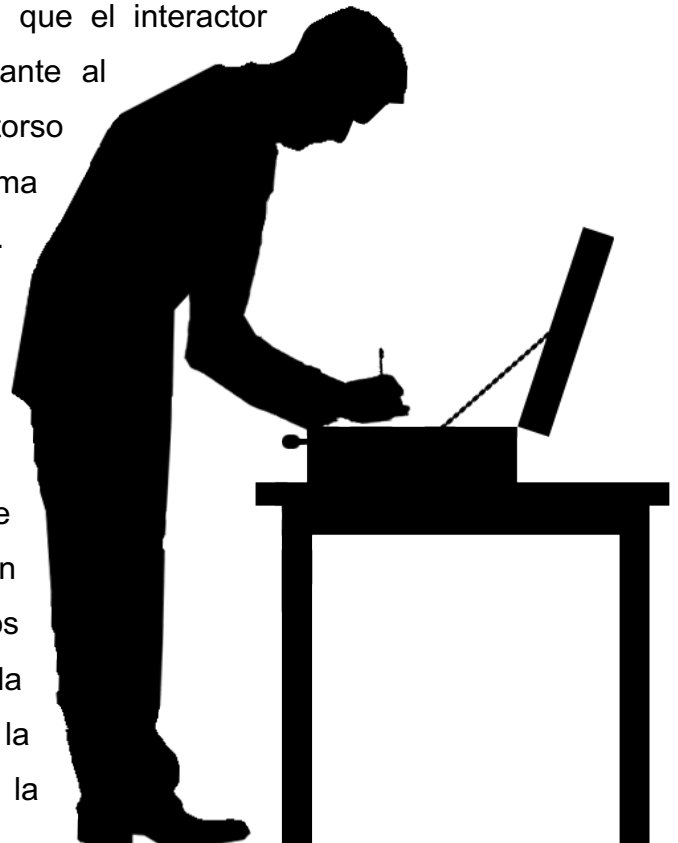
---

<sup>87</sup> LABAN, Rudolf (1950) El dominio del movimiento. Madrid: Ed. Fundamentos, 1987.  
142

Las calidades de movimiento en la firma o la escritura, pueden clasificarse bajo los mismos parámetros utilizados en las artes escénicas, teniendo en cuenta ciertas restricciones sobre las partes del cuerpo que son utilizadas. Esta clasificación podría catalogarse en la siguiente forma: Movimiento Cortado; trazos que no se unen con otros. Movimiento Ligado; trazos que se enlazan sin interrupciones. Movimiento Mínimo; movimientos pequeños en su trayectoria. Movimiento Máximo, abarcando el espacio con movimientos grandes. Movimiento Lento; efectuando el trazo sutilmente. Movimiento Rápido; realizando el trazo con gran velocidad. Movimiento Pesado; presionando fuertemente la pluma con densidad de movimiento. Movimiento Liviano; sin presión en el trazo. Movimiento de Rebote; pulsando el trazo de abajo hacia arriba o viceversa. Movimiento de Péndulo; al igual que un columpio, pendulando desde la muñeca.

En cuanto al cuerpo en sí mismo, el peso, por ejemplo, es fundamental en el lenguaje corporal dado a que toda masa está sujeta a la fuerza de gravedad y toda expresión corporal que se relacione en consecuencia o contraposición a ésta, será leído como un significante.

La disposición espacial, en cuanto a la altura del firmógrafo y la falta de provisión de una silla para sentarse, promueven que el interactor adopte una posición contrafrágica ante al acto de firmar. Esta postura al inclinar el torso hacia adelante comprime el diafragma dificultando la proyección de la voz. Asimismo, gestualmente esta posición se asemeja a la pose de reverencia extendida en la cultura oriental. Tenemos además que tener en consideración, que la cultura occidental se ha concentrado en la maximización económica de los recursos energéticos corporales. Especializándose en la comunicación verbal escrita y en la comunicación visual, en cuanto a la apreciación se refiere.



Por ello podemos también incorporar análisis del lenguaje corporal desde otras disciplinas. Para analizar no tanto el cuerpo en tanto movimiento, sino el cuerpo en tanto gesto, que es el aspecto que en este trabajo nos ocupa.

Un amplio repositorio para esta pesquisa puede provenir desde la teoría del comic, disciplina artística, gran expulsada de las artes, por haberse considerado un apéndice de menor grado la literatura o ligada al entretenimiento, pero que puede hacer grandes aportes en cuanto al lenguaje corporal. Sin por ello, contradecir los conocimientos recabados desde otras disciplinas artísticas.

El ensayista y teórico de cómics estadounidense, Scott McCloud, ha escrito/dibujado una serie de tesis analíticas sobre el Comic en formato de Comic, desmenuzando críticamente todos los aspectos que se involucran en este medio de expresión.

En su tercer trabajo teórico Hacer comics; secretos narrativos de la Novela gráfica Mc Cloud se enfoca en el análisis del lenguaje corporal, en primera instancia sobre el gesto facial, al que considera universal al menos en su basamento. Dedicándose posteriormente al corporal en sí mismo, que, en consonancia con los estudios de Laban, expone que el cuerpo está mayoritariamente atado a la gravedad. Según este teórico, el lenguaje corporal en el intercambio y lectura por lo visual, está atado a la silueta.



Según este autor, una simple postura puede comunicar mucho, un sentimiento de apego, alegría, confianza, duda, sumisión, humillación. También el sentimiento de triunfo o el de derrota, como vemos en la página expuesta previamente.

La disposición de los elementos en el espacio, condicionan la postura de los cuerpos. Cada actividad requiere una postura adecuada. En los trabajos burocráticos, el cuerpo debe replegarse sobre los elementos de escritura adoptando una postura contrafragnática. Esta pose es contraria a la postura enhiesta, o postura del héroe, donde la apertura de pecho, el mentón levantado y la espalda arqueada permiten la proyección de la voz. En la postura contraria, adoptada en favor de la escritura, la voz se apaga, la proyección de la voz se dificulta. Una postura que grafica la desposesión de la voz.



VIÑETA CINCO: DIBUJO DE BRYAN HITCH Y PAUL NEARY/ANDREW CURRIE.  
VIÑETA SEIS: DIBUJOS DE CHRIS WARE, R. CRUMB, SETH Y ERIC DROOKER  
(VER CRÉDITOS ARTÍSTICOS, PÁGINA 258).

El cuerpo que se somete a la escritura de su firma, como productor de un grafo/huella, adopta una postura de sumisión ante la palabra escrita. La idea es encontrar el goce en este entramado y generar un dispositivo que, capturando al gesto, rehumanice creativamente la acción de firmar, devolviéndole la voz.

## Modalidades de Cruce

Habiendo analizado los lenguajes presentes en la obra, daremos pasos a exponer las modalidades de cruce previstas, y los tentativos cruces imprevistos que se generen al interactuar con la obra.

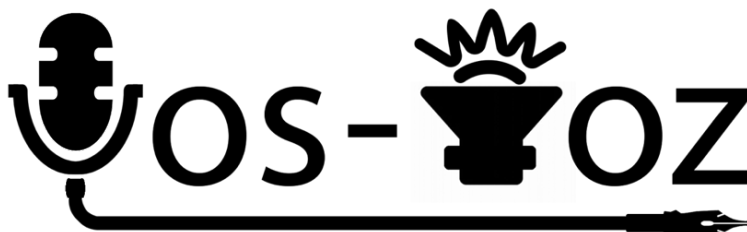
Este discernimiento entre dos categorías se debe a que algunos significantes en la obra son invariables, por tanto, determinados. Como las inscripciones verbales en las superficies internas y externas de la valija y todos sus elementos constitutivos invariables. Otros en cambio son significantes variables, por tanto, indeterminados. Como por ejemplo las acciones que el participante, en tanto interactor, en su propia determinación decida frente a los condicionantes impuestos.



Al enfrentar la obra, el participante se encontrará con todos los elementos visuales y verbales que se presentan en la valija. El título de la obra Vos-Voz se articula como cruce de lenguajes verbal y visual. Los significantes visuales que suplantán los fonemas “V” de cada palabra son intercambiados por la representación gráfica en forma de icono de un micrófono y un parlante.

El Micrófono se articula con el sintagma “Vos” y la pluma que aparece al final de la línea/Subrrayado/cable. Adelantando que usted será escuchado a través de su grafía. el primer significativo se enlaza con el segundo por medio de un guion. El parlante se articula con el sintagma “Voz” señalando que esa voz esta mediada por la tecnología. Además, la iconización del sonido que sale de ese parlante juega con la ambigüedad entre sonido, un sol y una corona agregando a la semántica un carácter de importancia y génesis.

El conjunto se conforma como un texto icónico-verbal que intenta copar el interés de los participantes presentes.



Una vez abierta, en ella predominan los elementos de escritura, y las bandejas con papeles presentando las siguientes inscripciones. “sin-vos” y “con-voz” Y la inscripción “Firmófono de Cruce de Lenguajes”. Las inscripciones verbales se ordenan visualmente por perspectiva jerárquica, como en los titulares en los diarios y revistas, Lo más grande es lo más importante, por lo tanto, lo primero.



Destaca por ende el Conjunto “sin-vos / con-voz” esa contraposición juega con las dos palabras homófonas que conforman el título de la obra. este conjunto se complementa con la frase al pie que comienza con “Firmófono...” este lexema se compone con dos morfemas “Firmo” – “fono” el primero remite a la firma y el segundo al sonido. Al final de toda esta frase, una onda sinusoidal decreciente remite al sonido, pero también al trazo. Como en el logo externo la inscripción “sin-vos” presenta en la “V” una modificación visual iconográfica que incorpora un micrófono encadenándose con el significante Firmófono; y la pluma, que en este caso apunta hacia abajo donde está la pluma real. La palabra Vos de este conjunto se articula con todo el texto que presenta el rotulo incompleto de las hojas del lado izquierdo. (falta tu/vos) el participante con estos significantes encadenados debe deducir que debe retirar una hoja para firmar.

Al retirar la hoja se verá el icono negro con el isotipo que amalgama; huellas dactilares, el logo enchufado a unas máquinas, notas musicales y la frase “Su humanidad nunca podrá repetirse...” que apunta hacia el centro de la hoja. Del lado de atrás unas letras espejadas ilegibles. A los segundos una luz se prende en la base. Al apoyar la hoja retirada, sobre la luz se revela la frase del reverso de la hoja, esta vez legible.

Cada hoja presenta una frase distinta, a modo de instrucción cada una insta al participante a repetir su firma en varias oportunidades. Al ejecutar esta acción se produce una sonoridad; que, capturada, modificada y repetida, produce una musicalidad propia de cada participante, según el gesto grafico de cada individuo.

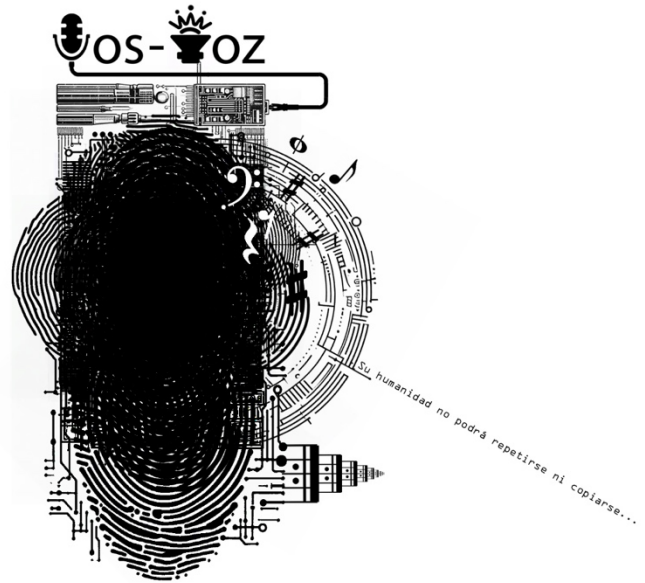
Cada folio presenta una instrucción distinta, cada una proponiendo un sentido particular. Aunque todas comparten ciertas características que producen resultados similares más no iguales. Entre la repetición gestual solicitada y la repetición maquínica producida por el sonido, se producirá una combinatoria que la hará única e irreplicable. Este significante es el que, en relación con la instrucción original, continúa la cadena de significantes.

Por ejemplo, la frase: "*Firme aquí cuantas veces quiera. su autonomía es música para los oídos.*" Se articula con la idea de la producción musical viva, única e irreplicable en cada momento. Siendo lo único e irreplicable, la decisión que tiene el participante de operar la obra hasta cuando desee. Incluso continuando cuando la luz de la base se apague, ya que el sonido continuará operando. Por supuesto que al incrementar progresivamente las repeticiones se producirá una masa sonora, que se cruza visualmente con la masa gráfica presente en el frente de la hoja a modo de Imagotipo. Desde este significante visual apunta otro texto de menor tamaño que pregona: "*Su humanidad no podrá repetirse ni copiarse...*" apuntando hacia el centro de la hoja, espacio donde se propone efectuar las firmas. Esta cadena de significantes refuerza la idea de la imposibilidad de la repetición, en tanto el participante haga uso de su humanidad y de su libertad de acción.

Otra frase distinta cambiaría la variable principal de la propuesta, por ejemplo, la instrucción: "*Firme aquí una y otra vez. como oye, usted es alguien distinto a cada instante.*" También juega con la idea de la imposibilidad de la repetición, que produce una diferencia en cada instante. Con cada firma, la masa sonora se incrementará aludiendo a los otros significantes sonoros y visuales.

Un significante común e invariable es el color de la tinta. Este independientemente de la instrucción disparadora, y de la decisión que tome el participante, aunque este solo firme una sola vez. El significante de la propia firma. producirá una musicalidad particular y su firma no podrá ser copiada mecánicamente por una copiadora, como en el caso de como los significantes impresos sobre la hoja, ya que el azul lo evita. Esta cadena de significantes también termina cruzándose con las instrucciones el sonido los isotipos del portapapeles y la inscripción que apunta al espacio reservado para la firma. Espacio señalado además por la pluma que indica a la propia firma como tu voz.

La operatoria de la obra se entrecruza con el lenguaje visual del imagotipo. En este conjunto se resume la operatoria de la obra. Al Firmar, tu propia voz, en forma de firma es captada por el micrófono y devuelta en forma de sonido. El sonido capturado ingresa a la máquina que la Prosa musicalmente convirtiéndola en una masa sonora. La repetición de las firmas sobre el papel podrá, en tanto se repita mucho, podrá producir una masa indistinta de firmas, semejante a la



masa visual articulándose como una semiosis sustituyente. De esta manera los elementos del lenguaje sonoro producido se entrecruzan con el imagotipo. Asimismo, la firma personal, que en sí misma es un cruce personal de la grafía textual y visual, en tanto única e irrepetible es huella de la propia identidad encuentra continuidad en la huella dactilar que asoma por debajo del conjunto visual. Hacia la parte inferior derecha una sucesión de signos de notación musical de repetición encadenados decrecientes en tamaño, se entrecruza con el objeto sonoro en forma de semiosis indicial, dado a que mantiene relación de consecuencia entre signo visual y el objeto sonoro producido, que, en tanto deje de operarse, decae en consecuentes repeticiones. El carácter volátil y efímero del sonido se entrecruza con el espacio que contextualiza a la obra

Si bien la obra presenta una cierta aleatoriedad al respecto de las acciones que pueda adoptar el interactor frente a esta, y por la cantidad de variables en las instrucciones de cada folio, el carácter limitado de los recursos dispuestos limita la expansión de los lenguajes por sobresaturación. Llegando a resultados distintos pero semejantes. Apelando a la capacidad lectora del espectador/participante para inteligir el mensaje que se cuela por el intersticio que limita entre los elementos constitutivos de cada lenguaje.

## Recapitulación

---

En esta conclusión de tesis recopilamos algunos aportes relevantes y descubrimientos elaborados a lo largo del hilo teórico-conceptual y creativo que se desprende del trabajo desarrollado para esta tesis. Este cierre intenta realizar una reflexión meditada que expresa el resultado que se obtuvo sobre la firma y los elementos centrales analizados durante las tres secciones generales y los capítulos que componen este trabajo.

En la sección primera, hemos desarrollado como objetivo general y objetivos específicos, una articulación de cómo la firma puede reelaborarse como un hecho artístico. Articulando este concepto con el ámbito de la maestría, el contexto artístico y sociocultural en cuanto a sus usos e implicancias. Desde este punto de partida, se desprendieron una serie de ejes de análisis en cuanto a un recorrido; histórico, conceptual contemporáneo, su articulación con el cuerpo, la tecnología, y su persistencia como objeto remanente frente a la cuestión de la muerte del sujeto en la actualidad.

En el objetivo general se expuso como la firma puede devenir en una operación artística en sí misma. Partiendo de la noción de que el uso cotidiano y pragmático la firma gira en torno a validación de documentos, mediante la signatura de los mismos con muestra manifestación sígnica mediante un gesto gráfico, que manifiesta la huella energética de la persona. Habiendo destacando a firma como objeto con valor estético en sí mismo se propuso el modo en el que mediante diversas operaciones, que escinden esta manifestación con su aplicación meramente funcional, mediante diversos recursos estéticos que la escinden de sus usos normados, la firma puede ser rearticularla intencionalmente en una operatoria artística determinada.

Entendiendo al arte como un sistema codificado de signos que presentan una genealogía y recepción del término. Articulando así el concepto de firma como rastro del ser que deviene en arte mediante la poética.

En el primer objetivo específico, habiendo repasado su acepción tradicional y las características conceptuales propias de la firma. Se elaboró como ésta se articula con la obra de cruce. Exponiendo como la firma puede ser entendida como un objeto que articula aspectos visuales, verbales, corporales y hasta sonoros. Se repasó también algunas operatorias tradicionales entre la firma y la obra. Y específicamente partiendo de la firma, como, mediante una operación artística sobre alguno de sus elementos constitutivos, desjerarquizando los lenguajes dominantes, permiten al artista producir una obra de cruce de lenguajes mediante la operatoria de resignificación. Asimismo, se expresaron el origen del concepto de obra de cruce discerniendo su estructura y componentes. Esbozando también las problemáticas abiertas, proponiendo algunas estrategias de abordaje basadas en organizar un discurso intencional que sea comprendido, apelando al entendimiento del espectador.

En el segundo objetivo específico, se expuso como dentro del contexto contemporáneo la idea del autor está en crisis dado a que el sujeto, como centro ordenador desde donde la obra sería unívocamente entendida, se encuentra en cuestión. El estado del arte en general, donde estamos vivenciando la pérdida progresiva de la individualidad subjetiva que determina la categoría artística y la aparición de la obra en proceso o indeterminada en un cierto grado de apertura, propician la intervención del participante, permitiendo así el corrimiento en la interpretación de la obra del autor al intérprete o lector. Asimismo, frente a este escenario se expuso como la firma en tanto *biografía abreviada* que simboliza el “yo” más íntimo, deviene en el último resabio resistencia frente al contexto de creciente desmaterialización y disolución del ser. Exponiendo como, allí, en la firma se encuentra el último reducto de resistencia del yo creador.

En el Tercer objetivo específico, se elaboró como la repetición de nuestras firmas en función de la demanda de un otro que precisa nuestra energía para su subsistencia, entra en conflicto con la reconstrucción constante de la existencia individual. Como el sujeto, amante de su propia existencia, encuentra estrategias de resistencia frente a estos embates que intentan apagar nuestro propio ser.

En el primero de los ejes conceptuales, se repasó el concepto histórico de la firma, sus usos y funciones en cada contexto. Como el concepto de La firma, como medio de identificación y autenticación, fue conformándose desde la antigüedad desde el mero gesto indicativo, hacia una referencia de atribución de

la realización de obras, hasta cristalizarse en su acepción moderna. En torno la autoría hasta devenir en un objeto autónomo que contextualiza valida y valoriza una obra de arte.

En el segundo eje conceptual se repasó brevemente como la firma ha evolucionado en la era digital y en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas. Exponiendo como en la contemporaneidad la firma se escinde de otro objeto a validar, cobrando autonomía como expresión personal y creativa. Asimismo, como la firma frente a las nuevas tecnologías como las firmas digitales y los certificados electrónicos quedan liberadas de su función histórica. Enriqueciendo así toda exploración creativa que articule a la firma en el contexto actual.

En el tercer eje conceptual se exploró en detalle como el cuerpo se hace presente en los gestos de cada firma. Y como, al ser un grafo en concreto repitiéndose en cada instancia de ejecución, en acto presente, expresa el estado emocional del sujeto firmante en cada repetición. Asimismo, se repasó las diferentes corrientes de análisis del gesto psicográfico de la firma. Definiendo que letra manuscrita y en especial la firma que individuo expone al entorno refleja la voz interior del sujeto, que mediante el gesto corporal devela la imagen interior.

Hacia el cuarto eje conceptual, se expuso las diferentes técnicas artificiosas para intentar reproducir mecánicamente algo tan propio e individual como la firma. Como dentro del campo de las artes se articula la relación entre firma y tecnología. Como la firma entra en conflicto y se articula con los automatismos en el arte. Como los automatismos recrean el comportamiento maquínico pautado por el tiempo y los elementos naturales de manera extraña y siniestra. También se expusieron algunos casos relevantes donde la mecanización generó conflictos y decepciones con el público. Definiendo que, lo que se reclama en la firma no es la forma, o que se efectúe con bolígrafo o pluma, sino que la persona en un tiempo y espacio determinados, con su pulso y energía rubrique el documento para conferirle la autenticidad.

En el quinto y último eje conceptual se exploró las consecuencias de la muerte del sujeto y por ende la muerte del objeto. Analizamos la característica de la pérdida de la individualidad en el hombre masificado que se hipermasifica

mediante la sobresaturación de los sentidos que dificultan la interpretación profunda.

La segunda sección de esta tesis se sumerge en los procesos de construcción de una obra artística. Desde una perspectiva interpretativa personal, se establece una guía que marca los fundamentos para la creación temática de una obra de cruce. En este proceso, se explora una variedad de casos para comprender cómo diversos artistas han abordado problemáticas artísticas similares a las examinadas en esta tesis. Se presentan ejemplos de obras destacadas que ilustran las contribuciones a cada uno de los lenguajes involucrados en esta investigación. Posteriormente, se exponen trabajos personales previos que contribuyeron al desarrollo de "Vos-Voz", explorando los descubrimientos inferidos de cada experiencia. Finalmente, al considerar la creación como un proceso de investigación en relación con el entorno real, cultural y subjetivo personal, se narra cómo, a través de la elaboración de conflictos vinculados al objeto de estudio y motivaciones personales, se sientan las bases para una nueva obra. Este relato sigue el viaje de motivaciones y deseos que condujo a la creación de la obra central de esta tesis.

En la tercera sección de esta Tesis, se detalla la constitución general, la secuencia y el propósito de la obra "Vos-Voz". A continuación, se realiza un análisis detallado de todos los lenguajes artísticos que integran esta creación. Se examinan minuciosamente los elementos del lenguaje visual presentes en "Vos Voz". Luego, se realiza un análisis detallado de los componentes del lenguaje sonoro que contribuyen a la obra. Además, se aborda en profundidad el lenguaje verbal y el lenguaje corporal presentes en esta creación. Se exploran las modalidades de cruce entre estos lenguajes y cómo se generan entrecruzamientos que difuminan los límites entre ellos.

## Conclusión

---

El arte refiere a un saber hacer. El artista como autor es alguien que gusta definir su arte, definirse a sí mismo. Pero esa idea romántica del artista como quien da regla al arte, es un paradigma en estado crítico.

Toda creación parte de un camino de constante exploración. Cuando el goce por la exploración del texto desmasifica, desterritorializa de manera rizomática. El arte de cruce circula en los límites, bucea en los intersticios. Así, obra de cruce de lenguajes se configura para un no nombre, un arte que se escapa a la clasificación. La idea es jugar con la idea de no comprender si se está presenciando la presentación de una realización de música en vivo, un acto de música rudista o una performance.

El arte interdisciplinar corre el límite, pero el poder lo re clasifica. Surgen preguntas sobre si es arte o entretenimiento, si se sobrecargan los sentidos o se invita a un proceso de comprensión entre los lenguajes. El cruce de lenguajes no se logra simplemente agregando elementos, sino más bien a través de una comprensión profunda y morfológica de sus componentes. Esto implica estudiar detenidamente las estructuras y reducirlas a sus elementos esenciales.

Es un arte cualitativo, no cuantitativo. Por más que agreguemos y agreguemos elementos no constituiremos una obra de cruce de lenguajes. Sino con cruce de lenguajes. Esto no solo implica una sumatoria de disciplinas artísticas sino la reducción de los lenguajes artísticos a sus elementos constitutivos y articulación semiótica (del sentido/significado) en una relación de continuidad de sus elementos.

Nuestra acción como creadores también debe entrar en dialogo con el entorno y la cultura. Producir una obra no es solo crearla, sino distinguir a la comunidad de esta dispuesta a escucharla. Identificar al posible "lector" de nuestra obra es un paso fundamental para identificar los códigos de comunicación entre el autor y su lector. Asimismo, debemos considerar a un lector de la obra que lejos de constituirse como un lector total. Proviene de la compartimentación y

segmentación de las disciplinas artísticas. Con lo cual la lectura de nuestra obra se hará según las capacidades comprensivas de cada Lector.

Toda obra es abierta en un primer grado, es polisémica según las competencias del interprete. Recordemos que “Voz-Vos” Requiere la participación de un Lector/autor que complete la obra, dado a que en términos de Eco esta obra estaría abierta en un segundo grado. Quien participe en ella es un lector, pero también creador. Crea el sentido último de la obra.

Esto no quiere decir que nuestra creación se constituya como una imitación de la subjetividad de otro autor. Ya que esto, nos adentraría en el campo de la parodia y de la falsificación. Sino que en este tipo de experiencias debemos preparar el terreno para que estos pequeños relatos se organicen en torno a un metarrelato. Indagar en nuestro interior, en nuestras motivaciones ocultas nos permite alcanzar nuestro objetivo. Expresar nuestra subjetividad estética en un modo específico de producción y formas culturales que puedan interpretarse en un lenguaje común. El lenguaje es estructurador de un sentido oculto, velado, resistido de comunicar; el Artista así exterioriza su propia subjetividad, sea este de la disciplina que provenga, mediante el lenguaje.

En una época asediada por la mediación de la realidad por canales digitales, el futuro y el pasado son borrados. Y así, el sujeto en un presente sin fin, se encuentra extraviado en un fluir que lo vacía de contenidos fundantes condenándolo a su propia negación. La automatización es una falsa puerta de salida. El gesto corporal y la escritura manuscrita, se convierte en una herramienta de resistencia e individuación frente al poder que intenta alienarnos y arrojarnos a la intrascendencia.

Nos encontramos, a medio tiempo del proceso histórico nihilista de desvalorización de los ideales considerados como supremos. La idea de la muerte de dios deviene en la idea de la muerte del autor. Se termina con una visión de un horizonte metafísico, una entidad referencial por encima del mundo. A lo que nos referimos es a la muerte de una idea de dios como fundamento último de la existencia. representa la deserción de una fundamentación última, racional del mundo, más allá del mundo. De un referente trascendente a seguir.

El poder nos pretende arrastrar a una suerte de animismo materialista, donde los productos del mercado se convierten en fetiches adorados por aquellos

desafortunados que dependen de ellos, manipulados desde sus instintos más básicos. En un mundo carente de trascendencia, no hay espacio para autores ni para sujetos, solo para autómatas, esclavos de sus pasiones más elementales. En este escenario, el ser humano, manipulado por un mercado que carece de un verdadero dios, se convierte en un ser sumiso a un poder alienador de voluntades, quedando sujeto a una sobreexplotación.

Final del formulario

La repetición no es un automatismo, Que es lo que sucede con alguien que se repite, que resiste, es probablemente alguien que nunca pierda su esencia. Uno es poeta de su propia firma y por eso “Vos-Voz” propone esta forma específica de arte para rescatar a la firma.

Esta obra pretende cuestionar la despersonalización que se produce con la digitalización. La máquina, como la máquina que sintetiza la voz, es siniestra.

La obra debe generar una pregunta, debe hacer pensar. Pero ese modelo de producción necesita de un lector que pueda inteligir entre los lenguajes. Se trata de proporcionar la información de manera nítida y clara, evitando saturar los sentidos y regulando la cantidad de signos que el emisor ofrece al receptor de manera

La firma manuscrita, es un texto literal de nuestro interior. Donde mediante la semiótica de los signos expresados en el gesto, manifiesta el carácter intrínseco dentro de nuestra corporalidad. Uno no es autor de su firma, sino un creador de su firma, lo que nos conecta con el sentimiento creativo propio del artista.

La vuelta a lo primigenio, a lo interno, nos impulsaría hacia una reconstrucción que nos aparta de lo mórbido y nos acerca a lo vital. Relanzando lo humano hacia una etapa emancipada donde prevalezca la vida.

## Bibliografía

---

- ARISTÓTELES. Tratados de lógica (Órganon) II. – (M. C. Sanmartin, Trad.) 1º ed. – Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica 51, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. (2008) Signatura Rerum. Sobre el método. – (F. Cosya M. Ruviluso Trad.) 1º ed. – Barcelona: Anagrama, 2010.
- BARTHES, Roland. (1973). El Placer del Texto. - (N. Rosa, Trad.) 10º ed. - Madrid: Siglo XXI editores, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. (2000) Modernidad Liquida. – (M. Rosenberg J. Armmbide Squirru Trad.) 1º ed. 3º reimp. – Buenos Aires Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BENJAMIN, Walter. (1935). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. - (A. E. Weikert, Trad.) 1º ed. - DF, México: Itaca. 2003.
- BOURRIEAUD, Nicolas. (1998). Estética Relacional. - (C. B. Delgado, Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BOURRIEAUD, Nicolas. (2000). Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo (S. Mattoni, Trad.) 1º ed. -Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BOURRIEAUD, Nicolas. (2009). Radicante. - (M. Guillemont, Trad.) 1a ed. - Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- CHION, Michel. (1990). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. - (A. L. Ruiz, Trad.) 1º Ed. - Buenos Aires: Paidós, 1993.
- COROMINAS, Joan. (1961) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. – 3º ed. reimp. - Madrid: Gredos, 1987.
- DELEUZE, Gilles. (1968) Diferencia y repetición. - (M.S.Delpy, L. Beccacece Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Amorortu editores, 2002.
- DELEUZE, Gilles. & GUATARI, Félix. (1972) El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia. - (F. Monje Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Paidós, 1985.
- DELEUZE, Gilles. & GUATARI, Félix. (1980). Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia. - (J. V. Pérez, Trad.) 5º ed. - Valencia: Pre-Textos, 2002.

- DERRIDA, Jacques. (1967) De la Gramatología. - (O. Del Barco, C. Cerretti Trad.) 4º ed. - Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1986.
- DERRIDA, Jacques. (2006) El animal que luego estoy si(gui)endo. - (C. de Peretti, C. Rodríguez Marciel Trad.) 1º ed. - Madrid: editorial Trotta. 2008.
- DUCHAMP, Marcel. (1975) Escritos; Duchamp du signe. (J. Elias y C. Hesse Trad.) 1º ed. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- DUFOUR, Dany-Robert. (2003) El Arte de Reducir Cabezas. – (A. Bixio. Trad.) 1º ed. – Buenos Aires: Paidós, 2007.
- ECO, Umberto. (1962) Obra Abierta: Forma e indeterminación en el arte contemporáneo.- (F. Perujo Trad.) Barcelona: Ed Seix Barral, 1965.
- ECO, Umberto. (1973) Signo. – (F. Serra Cantarell (Trad.) 2º ed. – Colombia: Labor, 1994.
- FOUCAULT, Michel. (1969). ¿Qué es un Autor? (S. Mattoni Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: El Cuenco de Plata; Ed. Literales, 2010.
- FOUCAULT, Michel. (1975). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión (A. G. Camino, Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- GOÑI, Carlos. (2019) Kierkegaard: Estamos solos ante nosotros mismos y ante dios. 1º ed. - Barcelona: RBA. 2019.
- GUARINI, Ada. (1988). Grafología. Técnicas para el conocimiento de la personalidad através de la escritura. 2º ed. - Buenos Aires: Sudamericana/Planeta. 1991.
- HAN, Byung Chul. (2005) Hiperculturalidad. Cultura y globalización. - (F. Gaillour. Trad) 1.ª edición digital. Barcelona: Herder, 2018.
- HAN, Byung Chul. (2022) Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia. - (J. C. Mielke Trad.) 3º ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus, 2022.
- HARARI, Yuval Noah. (2018) 21 lecciones para el siglo XXI. – (J. Ros Trad.) 1º ed. e-book. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1835) Estética I (E. Giner de los Rios Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Lozada, 2008.
- INGENIEROS, José. (1913) El hombre mediocre. Ensayo moral sobre la mediocridad humana. - 6ta ed. Buenos Aires: Talleres gráficos Argentinos, 1926.
- JUNG, Carl Gustav. (1964) El Hombre y sus símbolos. - (L. Escolar Barreño Trad.) 1º ed. – Barcelona: Paidós, 1995.
- KIERKEGAARD, Søren. (1843) La repetición (D. Gutierrez Rivero Trad.) 1º ed. - Madrid: Alianza Editorial, 2009.

- KIERKEGAARD, Søren. (1844) El concepto de la angustia (J. L. Aranguren Trad.) 2º ed. - Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- KRISTEVA, Julia. (1969) Semiótica 1. – (J.M. Arancibia Trad.) 2º ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- KRISTEVA, Julia. (1969) El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la Lingüística. – (M. Antoranz Trad.) 1º ed. – Madrid: ed. Fundamentos, 1988.
- LABAN, Rudolf (1950) El dominio del movimiento. – (J. Bonso Trad.) 1º ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1987.
- LACAN, Jaques. (1962-3) Seminario 10: La Angustia. – (E. Berenger Trad.) 1º ed. 3º reimp.- Buenos Aires : Paidós, 2007.
- LACAN, Jaques. (1964). Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. - (J. L. Delmont-Mauri, J. Sucre Trad.) 1ª ed. 16a reimp. - Buenos Aires : Paidós, 2010.
- LACAN, Jaques. (1975) Seminario 22: R.S.I. Clase 8: 18 de Marzo de 1975. – Versión Crítica (R. E. Rodríguez Ponte Trad.) 1º ed. - Buenos Aires, Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2002.
- LACAN, Jaques. (1975-6) Seminario 23: El Synthome. - (N. González Trad.) 1º ed.- Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LUKACS de PERENY, Miklos. (2022) Neo Entes. Tecnología y cambio antropológico en el siglo 21. – 1º ed. – Buenos Aires: Grupo Unión, 2022.
- MAROTTA, Graciela. (2010) El libro del libro de artista. - Buenos Aires: Ediciones Borromeo, 2010.
- MAROTTA, Graciela. (2010) La topología y las artes visuales. – 1º ed. Buenos Aires: Ediciones Borromeo, 2010.
- McCLOUD, Scott. (1993). Como se hace un Comic: El arte invisible.- (E. Abulí, Trad.) 1º ed. Barcelona: Ediciones B, 1995.
- McCLOUD, Scott. (2006). Hacer Comics: Secretos narrativos del comic el manga y la novela Gráfica. Astiberri.
- MLADEN, Dolar. (2006) Una voz y nada más (D. Gutierrez, B. Vignoli Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Manantial, 2007.
- MORENO, Manuel J. (2017) La firma. Claves grafológicas para comprender nuestra personalidad. – 1º ed. - Barcelona: Ed. Obelisco, 2017
- NIETZSCHE, Friedrich. (1901) Voluntad de Poder.- (A. Froufe Trad.) 14º ed. – Madrid: EDAF, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1885) El Anticristo. Ensayo de una Crítica al Cristianismo. – ( N.N. Trad.) 1º ed El Apleph.com, 1999.

- PERNIOLA, Mario. (2015) El Arte Expandido. – (A. Taberna Trad.) 1º ed. – Madrid: Casimiro Libros, 2016.
- PLATON. (Ca. 380AC). Diálogos vol.III. Fedón, Banquete, Fedro. - (C. García Gual, M. Martínez Hernández Trad.) 1º ed. Madrid: Gredos, 1986.
- PULVER, Max. (1931) Symbolik der Handschrift. - 1º ed. - Zurich: Orell Füssli Verlag, 1931.
- SCHAEFFER, Pierre. (1966) Tratado de los objetos musicales. – (A. Cabezón de Diego Trad.) 1º ed. 2º reimp. - Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- SCHIANCHI, Alejandro. (2014) El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética. - 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Elaleph.com, 2014.
- SCHWAB, Klaus. (2016) La cuarta revolución industrial. - (D.R. Portafolio Trad.) 1º ed. Ciudad de México: Penguin Random House, 2017.
- SCHWAB, Klaus. MALLERET, Thierry. (2020) - Covid 19 el gran reinicio. – Ed. 1.0. – Ginebra. Forum Publishing, 2020.
- SMITH BRINDLE, Reginald. (1987). La nueva música: El movimiento Avant-Garde a partir de 1945 (A. Artal, Trad.) 1º ed. - Buenos Aires: Ricordi Americana, 1996.
- VAN GOGH, Vincent. (1875/80 ca.) Cartas a Theo. – (F. Oraa Trad.) 2º ed. Barcelona: Idea Universitaria, 1998.
- VIRILLIO, Paul. (1980) Estética de la Desaparición. – (N. Benegas Trad.) 2º ed. Barcelona: Anagrama, 1998.
- VITRUVIO, Polion. (Ca 15a.C.) De Architectura, Los diez libros de M. Vitruvio Polion traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. De orden Superior, En Imprenta Real de Madrid. - Copia Faccimil del ejemplar en Biblioteca Municipal y universitaria de Sevilla. Ej 5300.
- XANDRO, Mauricio. (1974) Grafología Superior. – 4º ed. revisada. – Barcelona: Ed. Herder, 1996.

## Capítulos de Libros y Revistas

- ACHA, Juan. (1993). Nuestro futuro estético. En: A. COLOMBRES, América Latina: El desafío del Tercer Milenio. 1º ed. - Buenos Aires: Ediciones del Sol. 1993.
- BARTHES, Roland. (1967) La muerte del autor. - En: el Susurro del Lenguaje. - (C. Fernández. Medrano Trad.) 2º ed. - Buenos Aires: Paidós, 1994.
- CUADRA, Álvaro. (2007) La Obra De Arte En la Época de su Hiperreproductibilidad Digital En: Revista RE – Presentaciones Periodismo, Comunicación y Sociedad Escuela de Periodismo Universidad de Santiago Año 1, N° 2, enero-julio 2007.
- HEIDEGGER, Martin. (1946) ¿Y para que Poetas? En: Caminos de bosque. (H. Cortés A. Leyte Trad.) 1º ed. 1º reimp. Madrid: Alianza, 2012.
- HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. W. (1969) Sociedad de Masas. – En: Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. - (J. J. Sánchez Trad.) 3º ed. - Madrid: editorial Trotta, 1998.
- KIERKEGAARD, Søren. (1841) Sobre el concepto de ironía. – En: Escritos I ( D. González B. Saez. Tajafuerce Trad.) 1º ed. – Madrid: ed. Trotta, 2000.
- MAROTTA, Graciela. (2009) El espacio en la estructura combinatoria de los lenguajes artísticos combinados. - En: Lenguajes artísticos combinados, Problemas y conceptos del arte en cruce, 1º. ed. - Buenos Aires: Inst. Universitario Nacional del Arte, 2009.
- PIJOAN, José. (1975) Los sellos Babilónicos. - En: Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. II 1º ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- ROSEMBAUM, Alfredo. (2014) Sobre algunos Intentos de re-disiplinar en el arte contemporáneo.- En: I Congreso Internacional de artes: Revueltas del arte 1ºed. - Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2014.

## Recursos en línea

- Agrofy News (01/10/19) DNI digital: Argentina es el primer país en tener la cédula en el celular. - Disponible en:  
<https://news.agrofy.com/noticia/183301/dni-digital-argentina-es-primer-pais-tener-cedula-celular> (Última consulta 17/10/2023)
- AGUILERA ARCE, E. (24/10/2017) Firma de Claude Monet ¿Verdadera o falsa? Procedimiento analítico de autenticación en el contexto de obras de arte. - (Disponible en:  
<https://sistemaneuroescritural.blogspot.com/2014/06/firma-de-claude-monet-verdadera-o-falsa.html>) (Última consulta 17/10/2023)
- AYUNTAMIENTO DE MADRID (29/10/2019) 'Esta firma puede valer mucho... Aquí, no'. - Disponible en:  
<https://diario.madrid.es/centro/2019/10/29/esta-firma-puede-valer-mucho-aqui-no/> (Última consulta 17/10/2023)
- BERMAN, Mónica. (12/12/2020). Cruce de lenguajes en el Proyecto Frontera. La Nación. - Disponible en:  
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/cruce-lenguajes-proyecto-frontera-nid2538019/> (Última consulta 17/10/2023)
- CARUSO, Santiago. GARCÍA VILLARÁN, Antonio. (29/01/2023) A Juicio IA de arte por robar a los Artistas. - Disponible en:  
[https://youtu.be/EjAZFrMRp\\_s?t=1215](https://youtu.be/EjAZFrMRp_s?t=1215) (Última consulta 17/10/2023)
- Casa Rosada, Presidencia. (13/07/18) Se presentó el nuevo sistema de identidad digital para realizar trámites. - Disponible en:  
<https://www.casarosada.gob.ar/gobierno-informa/43153-se-presento-el-nuevo-sistema-de-identidad-digital-para-realizar-tramites> (Última consulta 17/10/2023)
- DANY TOMAS, L. (04/03/2023) La inteligencia artificial y el robo al arte humano. - Disponible en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_vC\\_tWRPmk4](https://www.youtube.com/watch?v=_vC_tWRPmk4) (Última consulta 17/10/2023)
- DANY TOMAS, L. (05/08/2022) Parásitos de la Humanidad 3. Sus Estrategias (Disponible en:  
<https://youtu.be/ABLJCvD6ZOs?t=491> Última consulta 17/10/2023)
- DANY TOMAS, L. (05/09/22) La Inteligencia Artificial. El insulto a la Inteligencia Humana. (Disponible en: t.33:58 Última consulta 17/10/2023)
- DEUTSCHES MUSEUM (30/11/2016) Nachbau des Kempelenschen Sprechapparats. - Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oljkzZGe2I8> (Última consulta 17/10/2023)

- DULUDE, Sébastien. (2013). Les machines animales de Pierre-André Arcand. Une écriture à ne pas lire. Inter, (114), 30–33. - Disponible en: <https://id.erudit.org/iderudit/69169ac>) (Última consulta 17/10/2023)
- El Economista.es. (3/01/2013) Obama promulga a distancia con "bolígrafo-robot" la ley sobre el plan fiscal. - Disponible en: <https://www.eleconomista.es/mercados-cotizaciones/noticias/4507276/01/13/Obama-promulga-a-distancia-con-boligrafo-robot-la-ley-sobre-el-plan-fiscal.html> (Última consulta 05/04/2023)
- EUROPA PRESS (29/11/2022) Polémica por Bob Dylan: vende libros autografiados... pero la firma la hizo una máquina llamada Autopen. - Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/polemica-por-bob-dylan-vende-libros-autografiados-pero-la-firma-la-hizo-una-maquina-llamada-autopen-nid29112022/> (Última consulta 17/10/2023)
- HARARI, Yuval Noah. (23/03/2022) Surveillance Under the Skin  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o5RbjyicHTU> (Última consulta 17/10/2023)
- JARA, Fernanda. (30/07/17) Invento argentino: cómo se resolvió en 1892 el dilema de la identificación de criminales. - Disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2017/07/30/invento-argentino-como-se-resolvio-en-1892-el-dilema-de-la-identificacion-de-criminales/> (Última consulta 17/10/2023)
- Manual de normas | Identidad visual institucional Buenos Aires Ciudad. -  
Disponible en: <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/2023-01/MANUAL%20GCBA%202022-2023%20%281%29.pdf> (Última consulta 17/10/2023)
- MUNDO, Daniel. (11/07/2021) Borrar la firma, el único futuro digno del arte. -  
Disponible en: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/borrar-la-firma-el-unico-futuro-digno-del-arte>) (Última consulta 17/10/2023)
- PETRAIYTE, Akvile. We Made A List Of The Most Interesting Celebrity Autographs. -  
Disponible en: [https://www.boredpanda.com/celebrity-signatures-autographs/?media\\_id=1320366&utm\\_source=pinterest&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=organic](https://www.boredpanda.com/celebrity-signatures-autographs/?media_id=1320366&utm_source=pinterest&utm_medium=social&utm_campaign=organic) (Última consulta 17/10/2023)
- POMPEI IN PICTURES II.2.2 Pompeii. House of Loreius Tiburtinus or House of D. Octavius Quartio. Excavated 1916, 1918, 1921, 1933-35 and 1973. <https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R2/2%2002%2002%20p11.htm> (Última consulta 17/10/2023)

SEIJO, Lucía. (24 de JUNIO de 2020) *mundoperformance.net*. Recuperado el 27 de 1 de 2023, de PLATAFORMA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN ALREDEDOR DEL ARTE DE LA PERFORMANCE Y DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. - Disponible en: <https://mundoperformance.net/2020/06/24/el-recorrido-como-practica-estetica-de-cruce-de-lenguajes/> (Última consulta 17/10/2023)

ZAFARONI, Eugenio Raúl. CROXATTO Guido Leonardo (2016 ca.) El espionaje masivo como un (nuevo) crimen de agresión. - Disponible en: <https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2016/01/doctrina42803.pdf> (Última consulta 17/10/2023)

ZENTNER, María. (28/07/2013). Muchos lenguajes en un mismo escenario. Recuperado el: (27/01/2023, de pagina12.com.ar: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-29378-2013-07-28.html> (Última consulta 17/10/2023)

## **Tesis Consultadas**

ALONZO MONTESINO, Julia. (2021) La tecnología Blockchain aplicada al Marketing Digital (Trabajo de Fin de Grado) Universidad de Zaragoza, Zaragoza España. 32p.

BUSTOS CRIOLLO, Jéssica Cristina. (2017) Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucra a la danza y a la escultura en la escena. Sala de espera una propuesta artística. (trabajo de titulación). Facultad de Artes, Universidad de Cuenca. Ecuador. 91 p.

CRUZ ROMERO, Emily Katherin. (2020) Los lenguajes combinados como método de representación sobre la migración venezolana (trabajo de titulación). UTMACH, Facultad De ciencias Sociales, Machala, Ecuador. 66 p.

HERRERO CRESPO, Laura. (2016) El grafismo contemporáneo en la creación artística. Aspectos históricos y estéticos (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo i Madrid, España 448p.

LÓPEZ RAMIREZ, Carmen (2015) Usos y desusos de la letra capitular (Del código medieval a la marca corporativa) (Tesis Doctoral) Universidad de Málaga, Málaga, España. 264 p.

ROBLES LLORENTE, Miguel Ángel (2015) La escritura y la firma manuscrita como elementos coadyuvantes de la seguridad documental (Tesis Doctoral) Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Derecho Público y ciencias Histórico-Jurídicas, Barcelona, España. 499p.