

La ocultación del rostro en el arte contemporáneo

SILVIA BARBOTTO FORZANO

Introducción

De las nuevas tendencias en las expresiones artísticas, parece presentarse una corriente de gente mascarada, sin rostro, anónima y con identidad velada. Tanto en el arte análogo, digital o *performativo*, artistas de cualquier proveniencia recurren al uso del retrato (ya sea pintado, fotografiado o actuado) de manera renovada, reclamando el sentido de identidad, autoridad y privacidad. Quizás sea una respuesta a los hábitos difusos del exhibir y del mostrarse o tal vez un reto a las fronteras entre lo público y lo privado.

Como parte de una epifanía de lo invisible y de los estudios de semiótica visual, cultural y pasional, este artículo propone investigar las estrategias discursivas y expresivas de los “sin rostros” en el panorama del arte contemporáneo.

Mi inclinación a la dimensión semiótica, aparecida en el 2000 con las enseñanzas de Ugo Volli, ha siempre sido fusionada a la práctica artística vislumbrada desde antaño: esta combinación, junto a otras numerosas influencias en cuanto a disciplinas y conductas, personas y situaciones, ha permitido la armazón indirecta de este texto, el primero que trata sobre el rostro, tema preponderante del proyecto FACETS, en el cual se inserta.¹

La proyección histórica y metodológica de la Escuela de Turín, la libertad y germinación de aquella de Yucatán y el rigor translúcido de los paisajes audiovisuales transnacionales,

¹ Este manuscrito, escrito en diciembre 2019, es parte del Proyecto FACETS, European Research Council (ERC) European Union’s Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No 819649 – FACETS. PI Massimo Leone).

han propiciado que la distorsión inicial, confundida, nerviosa y circunstancial, se hiciera cada vez menos defectuosa hasta devenir una propuesta científica sin jerarquías definitivas, lejanamente completa, pero conjuntamente aceptable.

Es la ambigüedad típica de lo que se equilibra con el tiempo.

Pertenencias

Para establecer el grado de pertenencia al tema elegido y por lo tanto para implicar o descartar, he expandido la enciclopedia de referencia con textos y autores que se fundamentaran en la crítica del arte y en los estudios de la significación, los dos enfocados al rostro, ya sea como cuerpo, como representación o simulacro, como forma de interacción, etc.: de allí provienen las observaciones teóricas a la base de las cuales se han desenvuelto los tejidos argumentales.

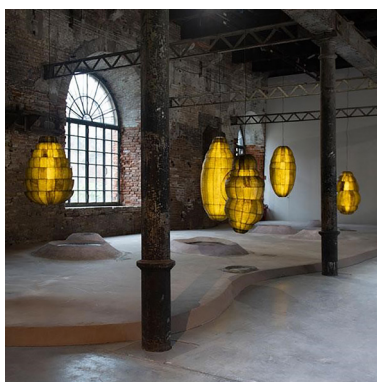
La máquina significativa del arte, junto a las leyes que la articulan y aquellas a las que logra lógicamente escaparse, puede considerarse parte de una tendencia cultural, efecto de una especificidad referencial, proyección mítica de formas y contenidos, señalamiento superpuesto y precario o yuxtaposición fenoménica temporalmente asentada. La lista podría seguir a lo infinito, más viva que una raíz propagándose en el inframundo y con las ramas que perpetúan inexorablemente hacia un cielo azul maya.

Los ejemplos artísticos aquí planteados incluyen principalmente artistas plásticos que usan técnicas cuales la escultura, el bordado, el dibujo o la pintura; habrá también algunas incursiones performativas y digitales (ya sea video o fotografía) que, sin embargo, serán mayormente profundizadas en otra sesión (Transhuman Visages Artificial Faces in Arts, Science, and Society-FACETS-Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies 2020). Se trata de artistas vigentes cuya selección, aún sin ser exhaustiva, cubre un panorama difundido; la metodología utilizada ha sido cruzada, implicando el trabajo de campo etnográfico en conjunto a la investigación textual.

Rostros larvados y percepción visiva

La larva, para empezar más específicamente con el tema en causa, remite a varias imágenes paradójicas entre sí: un ser a los albores de su existencia (solitamente animal), o un ser inepto y casi moribundo (solitamente humano).² Larva es también máscara, como cantado por Dante en el *Paradiso*, canto XXX: “*come gente stata sotto larve, / che pare altro che prima.*”³

Común a las tres definiciones, dos ideas: la de transformación (hacia la vida en la primera y hacia la muerte en la segunda, neutra en la tercera) y la de cobertura.



Anicka Yi.⁴ *Biologizing the machine, “Tentacular Trouble”*
Biennale di Venezia, 2019.

Las creaciones multiformes de Anicka Yi, que he podido apreciar directamente durante la Bienal de Venecia 2019, difuminan las líneas de demarcación entre orgánico y sintético, ciencias y ficción, humano y no humano originando una “biopolítica de los sentidos”⁵. Las crisálidas incandescentes, majestuosamente ubicadas en el espacio de la Arsenal, representan un estadio vigente de la relación visible-invisible; lo de afuera parece piel y no es, lo de adentro parece animal y

² Nos referimos al significado antiguo y literario encontrado en el diccionario en línea. Recuperado de: <https://www.garzantilinguistica.it>.

³ Como gente que se ha quedado bajo larvas / que parece otro que antes. Traducción propia.

⁴ Fotografía hecha en la Bienal, julio 2019, Venecia.

⁵ Recuperado de: <https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipanti/anicka-yi>.

no es: aquí, el canal de comunicación entre inteligencia artificial y formas orgánicas disipa sus contornos hacia una amalgama que podría definirse IAO, *inteligencia artificial orgánica*⁶. Sonidos *monotonales*, como mezcla de mantras ruidosos, afloran reservadamente desde las paredes de pek la cual, siendo un alga y por lo tanto un material orgánico, los engloba, calienta y potencia: en el interior de las grandes estructuras amarillan vuelan insectos *animatronicos*.

La intensa opacidad del involucro exterior permite advertir una cierta invisible intimidad: una especie de façade (Levinas, 1971, p. 209) que engloba la obscuridad de la materia entrañable y se hace viva exhibiéndose.

“En el estado actual de la investigación, no es posible localizar directamente en el sistema nervioso el homólogo fisiológico de la dinámica perceptual. No obstante, hay pruebas tangibles de que el campo visual está impregnado de fuerzas activas. Cuando el tamaño o la forma de los esquemas que vemos difieren de los de la proyección retiniana, la modificación del estímulo de entrada tiene que ser fruto de la acción de procesos dinámicos localizados en el sistema nervioso” (Ahrnheim, 2008, p. 424).

Ahora, después de sesenta años, es posible calcular más detenidamente qué partes del cerebro se activan a la hora de entrar en contacto con un dado espacio visual: no solamente lo que se ve, sino también lo que se siente, tiene repercusiones estimulantes a nivel cerebral. Es más: los procesos que se activan a la hora de percibir un estímulo visual a la retina son dinámicos y además son proactivos, subrayando así que el objeto influye en la percepción y *la percepción regresa al objeto*, ‘influyéndolo a su vez’, en una especie de *actancialización*.

De esta forma lo que no se ve, tiene múltiples posibilidades de proyectarse y así, múltiples posibilidades de ser percibido; a propósito de este *dinamismo relacional recíproco*, podemos referirnos al devenir que brota de una combinación de fuerzas, como el *devenir orientado* presente en los escritos de Fontanille (2004, 37): “Cualquiera substrato material puede ser *actancializado* si las fuerzas a las cuales está sometido obedecen a dos

⁶ IAO: acrónimo creado *ad hoc* para este texto.

condiciones: desde el conjunto disparado de estas fuerzas se liberan fuerzas opuestas; el tipo de oposición que emerge entre estas fuerzas puede ser considerado tanto en términos de intensidad (como pura fuerza), como en términos de extensión (de portada, de cantidad, de efectos).

En práctica, la condición mínima es que las fuerzas que ejercitan sobre el cuerpo *protoactancial* sean *tensivas* y rítmicas: ósea, se expresen a través de diferencias *tensivas* y según alternancias y agrupaciones de estas últimas.”⁷ (p. 37)

En la siguiente sección analizaremos la protoactancialidad del cuerpo externo, que percibe y aquella del cuerpo interno, larvado; la energía de la intensidad y la periodicidad del ritmo: el rostro como elemento polifónico de un decir visualmente codificable.

Coberturas, veladuras, máscaras



1. Ahaad Al Amoudi - *The Burqa as a Well-Worn Modern Mask* - 2014.
2. Julio Millán - *Jaime* - 2019 (cortesía del artista).
3. Avish Khebrehzadeh - *Maskhara* - 2013.

Ahaad hace una reflexión entre las máscaras de su cultura (el Burqa en Arabia Saudita) y las máscaras que nos creamos en Internet; Julio Millán se inspira a rostros ocultados en la red y tras haber establecido un contacto con las personas de la retro escena, les pide permiso para dibujarles y les comparte los resultados. En Avish el personaje crea su máscara a partir del movimiento de las manos: el sujeto se enuncia a sí solo y, a través del uso del color transparente como elemento de atribución, dice y confunde a la vez, remitiendo al juego, al baile y al amor.

⁷ Traducción propia.

“Un texto - afirma Calabrese (2001) - debe contener en su interior las trazas de su máquina comunicativa y, por tanto, comprende de hecho la explicitación de la referencia a teorías abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o sobre su propia interpretación.” (pp. 29-30) Las piezas involucradas se pueden considerar síntomas de los sentires de nuestros tiempos y lo que puede abarcarse tras su análisis es solamente una de las partes intrínsecas a su íntima concepción.

Cuando, junto al fotógrafo Javier Barrera, originamos *Cuerpo Negro*⁸ en 2017, los horizontes de gestación se fundamentaban sobre 3 axiomas:

- dialogar con el contexto *devenido*
- proceder en la metodología de la *improvisación*
- *ocultar*, de diferentes maneras y con heterogéneas intensidades, *el rostro*



Javier Barrera/SBF (cortesía de los artistas). *Cuerpo negro*. Italia 200, 2017.

No se trataba propiamente de una máscara y los escenarios de acción, así como las prácticas *performativas*⁹, estaban inextricablemente conectadas con el espacio cambiante que íbamos recorriendo en el Norte de Italia. Protuberancia de lo que envuelve, extensión anónima, escorza de muchos: la compatibilidad entre rostro y su cobertura establece, entre otros factores, la construcción larvada y si por un lado expresa la resistencia a la desaparición afirmándose contundentemente, por otro lado evidencia la resistencia a dejarse captar, *inmorta-*

⁸ Tres de veintitrés Piezógrafos blanco y negro sobre papel de baryta.

⁹ Las llamo performativas porque durante el momento fotográfico se prefiguraba, muchas veces repentinamente, un set productivo hecho no solamente por la bilateralidad Personaje-Fotógrafo, sino también por visitantes, observadores y colaboradores improvisados.

lar, identificar. La narrativa resultante erradica en una dimensión cuyo efecto viene de la indivisibilidad entre:

- la colocación de algo sobre –
- la extensión de algo hacia –
- De afuera a dentro la primera.
- De adentro a fuera la segunda.

En *Cuerpo Negro* la oposición dentro-fuera decrece: el horizonte *tensivo* es recíproco y este diálogo triangula, sin discontinuidad, con el mundo *patémico* y generativo.

La adaptabilidad contextual, a pesar de la falta de reconocimiento, favorece el carácter empático de la pieza: el drama del no ser nadie, se resuelve con el recíproco pasional del ser cualquiera. Las *protensividad* del objeto cubriente penetra el espectro visual por ambos lados: no veo, no me ven. El rostro está oculto y habla, la emoción y la expresividad están neutralizadas.

El no mostrar permite al espectador la inmersión en una configuración construible desde su ontología, deja puertas abiertas allí donde la memoria no ha creado sellos aún, dimite responsabilidades interpretativas y, también, protege secretos.

El ritmo interno del microsistema resultante es *momento mori*, estabilidad recreada que alude a un específico donde, *matérico* y tangible: el misterio ritmado arrincona las certidumbres lógicas, los tecnicismos se entremezclan con la poesía y atrás de la veladura negra se estalla un rostro silencioso y bullicioso, pacífico y guerrillero, hermoso y deformado, blanco y gris y rojo y amarillo. ¿Acaso no soy yo?



Olivier de Sagazan. ¹⁰ »C'est le citoyen qu'on intimide, et pas le délinquant« François Sureau, 2019.

¹⁰ Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=K0y4lhtpgRI>.

Las estrategias artísticas de Olivier de Sagazan están caracterizadas por una fuerza intensa y un ritmo irrequieto: sus performances, luego memorizadas en videos, son de impacto visual y emotivo.

No queda contorno: la orientación de la vista inexistente aumenta la concentración interna y la génesis dialógica surge a partir de procedimientos teatrales y existenciales.

El recorrido sintáctico, a nivel verbal y visual, se hace complementario y discontinuo: los roles del sujeto *presente*, *ausente* y *presentificado* manifiestan conflictos isotópicos una y otra vez. El acumulo *matérico*, reconocido universalmente, crea simulacros pasajeros y monstruos derivados: el rostro, al borrarse y reconstruirse nuevamente, mueve una situación transitoria en donde momentos de silencio estático y apnea profunda, se alternan a gestos impetuosos y radicales. Allí es cuando todo lo anterior revienta para dejar recreo a nuevas formas hablantes. De Sagazan, dibujante de su mismo rostro y personificación de un circo deformante crea, con su hacer performativo, figuras silábicas y estéticas axiológicas visionarias. *Vox corpori* y desdoblamiento protensivo de un rostro antropomórfico: una configuración estructurante que conjuga el aspecto racional y el sentido pasional de las modalidades (querer, deber, poder, saber) las cuales, al ser adjetivadas, asumen la carga combinatoria y fundamental típica de la estructura. (Fontanille 2012, p. 31)



Hinche Scheuders. ¹¹

¹¹ Recuperado de: <http://www.sudsandsoda.com/>.

Tímico y lógico se complementan hasta confundirse, fundamentarse y retroalimentarse en un continuo funcionamiento protoactancial en el que el rostro cumple una función no solamente expresiva sino también *constitutiva*, no solamente representativa sino también fundante.

Las piezas de Hinke Schreuders parecen arquitecturas visuales cuyos vínculos asociativos entre los dos niveles (figura y fondo) agudizan la inextricable corporación hasta crear un tercer nivel semántico. El rostro junto a su entramado finamente tejido se vuelve velado, misteriosamente disimulado. El ritmo marcado del segundo nivel se hace jaula y cobijo a la vez y el texto evidencia una cierta máquina comunicativa en la cual es posible analizar:

- la organización del texto en sí mismo
- la relación entre la modalidad de producción del texto y el texto mismo
- la relación entre el texto y el lector (abstracto o concreto).

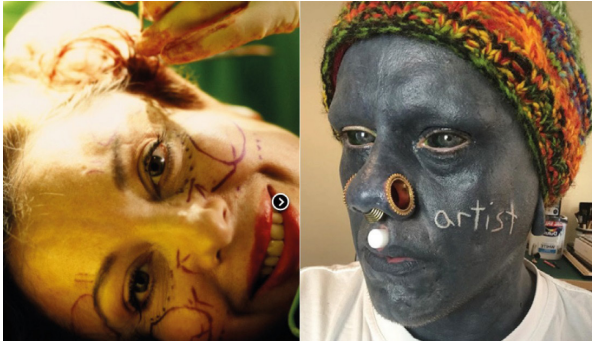
Empezando desde abajo, el tercer punto se enfoca en la posibilidad traductora e interpretativa del lector, el cual complementa y co-construye la obra (“abierta” de Umberto Eco), redondeando con su presencia lectora.

En cuanto al segundo punto podemos circunscribir la cuestión técnica, los modos de producción, los materiales utilizados, la correlación entre forma y contenido.

Respectivamente a la organización interna del texto, notamos que el ritmo del tejido crea regularidades visuales y las conexiones, arriba o abajo del plano percibido, remiten a un campo *rizomático*, aquella parte de la naturaleza que se despliega organizando, sin jerarquía, las subordinaciones con los cimientos. En la primera imagen, la repetición de líneas, junto al poder icónico de la fotografía, ejemplifica un laberinto vivencial y generativo; en la segunda, las líneas son imaginarias y las esferas evocan una especie de cartografía aún por construir.

La figura rizomática con sus tres principios (de conexión, heterogeneidad y multiplicidad), favorece y justifica el *protoactancialismo* del texto-imagen. Las líneas del rizoma cubren sutiles partes del rostro y, al mismo tiempo, lo penetran entrando y saliendo con ritmo: la aguja moviéndose en la hoja, interactúa

con el plano enunciativo existente, lo que implica, al menos gestualmente y quizás metafóricamente, entrar en su cuerpo.



1. Orlan - *Omnipresencia*, 21 de noviembre de 1993. 2. Eli Link.¹²

Hay quien, en nombre del arte, interviene su rostro de manera irreversible: Eli Link revierte, a través del tatuaje, los cánones estéticos vigentes y Orlan realiza *performances quirúrgicas*, registra y expone fotografías o procesos en vivo de las transiciones de su rostro, en galerías y museos.

Siguiendo la definición del orden como regularidad textual en donde “la relación entre el contenido semántico y las formas expresivas está sujeta a fluctuaciones mínimas” (Leone, 2005, p.3), entendemos que un texto más regular es un texto posiblemente más inteligible. Eli Link, parece sugerir una especie de orden interno propio (el contenido semántico de su propuesta coincide y se fortalece con el programa estético lleva a cabo) y, por lo tanto, las fluctuaciones entre su decir y las formas expresivas que emplea son mínimas.

A nivel social, en cambio, el contenido semántico común se aleja de su forma expresiva estética creando así una fluctuación mayor y generando posiblemente desorden.

Debido a su carga enunciativa subversiva y trasladando su hacer al diagrama tensivo que relaciona cultura y barbaría, su arte se dirigiría en dirección de las barbarías: como una de las características principales del sistema modelizante del arte, la subversión puede causar un impacto inicial desestabilizante

¹² Recuperado de: <https://www.tattoo.com/blog/exclusive-interview-eli-ink/>.

el cual, sin embargo, es a menudo seguido por un proceso de conversión y de aceptación.

El modelo del arte no es el mismo modelo cognitivo ordinario, sino que se acerca al modelo del juego, el cual recuerda continuamente dos tipos de comportamientos: el práctico y el convencional. El arte es como un bricolage entre el modelo lógico-científico y el juego en donde cada elemento tiene múltiples o por lo menos dos (real y convencional) significados. Esta comistión modelística, dejaría más abierta la posibilidad productiva e interpretativa y la toma de decisiones no univocas: “El mecanismo del juego involucra no la estática simultánea coexistencia de significados diferentes, sino la constante consciencia de los diversos significados posibles junto a aquello que ha sido correntemente percibido.” (Lotman, 2011, p. 264)¹³

Entre las corrientes nuevamente vigentes en el arte pictórico, encontramos el hiperrealismo: lo que hacen algunos de los autores es remitir a este mismo manifiesto delineando perfiles muy precisos de realidades visuales ya sean ficticias o *reales*, pero de allí los subvierten destruyendo y ocultando algunas partes. Es precisamente la confirmación y extensión de la línea de horizonte recién marcada: el arte como sistema modelizante entre juego y lógica.



1. Oscar Nin – *Study of Woman* 2019. Cortesía del artista.
2. Lim Cheo Hee – *Stranger* (85).
3. Frans Smit.

A nivel gestual, el factor hazard está profundamente relacionado al juego y, a menudo, algo que parece casual corres-

¹³ Traducción propia.

ponde, en realidad, a una específica regularidad situacional. No está prestablecido todo el movimiento, pero sí su direccionalidad: este tipo de estrategia ha sido utilizada por la factura de las obras pictóricas mostradas.

La realidad interpretada a la luz de la experiencia artística deja espacios de juego y coexistencia y constituye lo que simbólicamente podría ser un totem transversal capaz de operar en entrada y salida; el complemento predicativo a su agencia es fluido.

Y es por este motivo que podemos hablar de trayectorias hacia las cuales los movimientos contemporáneos artísticos se están dirigiendo: si antes establecían la muestra, la exposición, la explicitación autorial, la focalización y la predominancia de la limpidez como hitos, ahora van perfilando nuevas borrosidades e intersticios ricos de ruidos de fondo. Está claro que las posturas ideológicas y culturales influyen y estructuran, pero también es cierto que, en la época de la fluidez de la información (digital), las influencias se confunden y así se revuelven también los comportamientos y sus efectos, en una especie de cultura virtualizada.

La situación es más compleja en comparación al 'reduccionismo extremista dual' al cual a menudo nos apelamos y la obra de arte es capaz de desarticular esta aberración fenomenológica resumiendo en sí una amplia cantidad de informaciones, algunas codificables y otras menos: "La específica naturaleza constructiva del arte la vuelve un excepcional sistema para almacenar informaciones. Los trabajos artísticos no solamente están caracterizados por una extremadamente larga capacidad como almacén económico de información muy complicada, sino que pueden aumentar la cantidad de información almacenada en sí y pueden dar a su consumidor exactamente el tipo de información que necesitan y que está dispuestos a recibir" (Lotman, 2011, p. 268).¹⁴

¹⁴ Traducción propia: La específica naturaleza constructiva del arte la vuelve un extremadamente excepcional sistema para almacenar informaciones. Los trabajos artísticos no solamente están caracterizados por una extremadamente larga capacidad como almacén económico de información muy complicada, sino que ellos pueden aumentar la cantidad de información almacenada en ellos y dar a su consumidor exactamente el tipo de información que necesitan y que están dispuestos a recibir.

Blindness de Rioki Kurasaki, pintura hiperrealista intervenida con fuego y quemadura de la zona de los ojos de sus personajes, hace una directa referencia a la cecidad como contra-metáfora de la visión y los ojos que son almacenamiento de la esfera anímica y topológica, alcanzan, a través de su transparentización, la inmensidad del vacío.

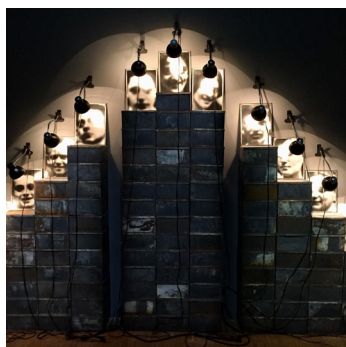


Rioki Kurasaki. *Blindness* 2019.

Arte y sociedad

El rostro, como enseñan los hechos de crónicas o las construcciones cinematográficas, puede ser escondido, mutilado, deformado, degradado o hasta muerto, pero aún así, vivo en los medios y en las memorias. El sistema artístico, con sus capacidades narrativas, puede contribuir al recuerdo y, sobretodo con sus peripecias emotivas, puede levantar sensibilidades y contribuir a la toma de consciencia individual y colectiva. “Lucho contra el tiempo que avanza, conservo todos los latidos de las personas desconocidas para resistir a la desaparición” cuenta el fotógrafo Boltansky¹⁵ que, en sus exposiciones monta centenares de rostros desconocidos y coleccionados en los años juntos a sonidos de la respiración. El rostro está mostrado, pero ya no es.

¹⁵ Entrevista de Christian Boltansky para “Il Manifesto” del 5-11-2015.



Christian Boltansky.

El artista Paolo Grassini también elabora una prueba de existencia a través de la ausencia del rostro el cual, por su muerte, ya no está presente y viene remplazado por quirúrgicas materias simbólicas: las ramas secas que se superponen entre la capucha, rellenan los vacíos y recuerda, homenajeándolas, las trágicas muertes de los obreros del accidente Thyssenkrupp de 2007.



Paolo Grassino. *Lavoro rende morte*
Palazzo Saluzzo Paesana Torino – It.

Un impresionante fenómeno social que levanta interés de la comunidad artística es el ascendente uso de las cámaras de seguridad, cada vez más presentes en cualquier ciudad: este es el tema del visionario proyecto de Manu Luksh el cual empezó en 2001, momento en el que entró en vigor la normativa europea que preveía la posibilidad de acceder a las grabaciones a condición de que se apareciera en ellas. En 2007 nace el mediometraje *Faceless* en el cual todos los personajes que aparecen, a parte la artista, están cubiertos con una mancha

negra; los 'retro cámara' son la parte más interesante, ya que la artista explica las innumerables dificultades para llegar a conseguir los videos mostrados.



Manu Luksch, *Faceless*, cortesía del artista.

Efecto de las ideologías vigentes y de las hegemonías difusas, indirectamente pero estrictamente conectado con el mundo artístico, es inevitable no asociar la cobertura del rostro con lo que está pasando en estos días en Hong Kong: millones de manifestantes, desde junio 2019, protestan contra las injusticias de su país y luchan para una democracia decolonial. La manifestación de año nuevo 2019-2020 vio la participación de más de un millón de personas.

El descontento se detonó aún más en el momento en que, después de cuatro meses de acciones, en octubre 2019 la leader Carrie Lam promulgó una ley que prohibía el uso de las máscaras durante las manifestaciones: este tipo de decisiones impuestas por la hegemonía, facilita el control y la punición personificada, además que limita la libertad de expresión estética e ideológica. Anteriormente proyectadas y a raíz de este tipo de restricciones, el arte tiene numerosas estrategias (análogas o digitales) en contrarespuesta a los límites impuestos. Ray Wong usa su mismo cuerpo y en lo específico su pelo revertido para ocultarse la cara. Jing Cai Liu es otro artista que, en respuesta al incremento de los mega data banks que solicitan datos privados y a la invasión de las cámaras de alta resolución, crea un protector de rostro que proyecta a quien lo usa, diferentes fotogramas hacia la cara, creando así evoluciones de simulacros visivos de rostros no identificables.



Philip Fong en Il 24 ore y Fazry Ismail en Il 24 ore.¹⁶ Ray Wong.¹⁷

Sería un despropósito epistemológico imaginar que las ejemplificaciones incluidas hagan razón al sentido completo del rostro velado, sus motivaciones y sus implicaciones en la contemporaneidad son numerosísimas, así como son prolíferos los estudios del fenómeno. Sería entonces inoportuno dejar las cuestiones surgidas sin complementarlas con un estudio histórico y antropológico del fenómeno, lo que regularía la panorámica general hacia una postura más completa del ser humano y de su entorno: cualquier lector interesado encuentra aquí una pequeña contribución al tema.

El aspecto extratextual de la obra de arte y así la inclusión de la misma en un contexto social, nos confirmaría practicas muy variadas que van desde la resistencia y la denuncia, a la contemplación y belleza, através de una gran variedad de técnicas estéticas y lúdicas, ritualísticas o médicas.

¹⁶ Recuperada en <https://www.ilsole24ore.com/art/hong-kong-vietato-indossare-maschere-manifestazioni-ACzhNAP>.

¹⁷ Imagen recuperada de twitter de Ray Wong.

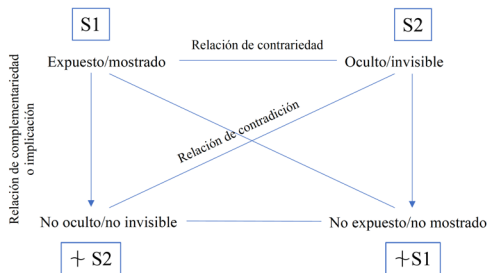


Jing Cai Liu¹⁸

También es importante rescatar el aspecto espiritual intrínseco a todo arte: si aplicamos la propiedad transitiva y si reconocemos que la vida espiritual es arte y es un ejercicio de formatividad, entonces el arte también es un ejercicio espiritual. (Leone, 2008) Como tal, el cubrir o descubrir, el ser mostrante u ocultante, además que ejercer una acción contractual hacia afuera y específica de una narración estética, también está cumpliendo con la creación de sentido hacia dentro en una especie de epistemología espiritual intrapersonal.

Recapitulación

En base al discernimiento valorativo y antitético de las dos principales categorías implicada y a raíz y complemento de lo anterior, podríamos construir la siguiente articulación del famoso cuadrado semiótico de Greimas.

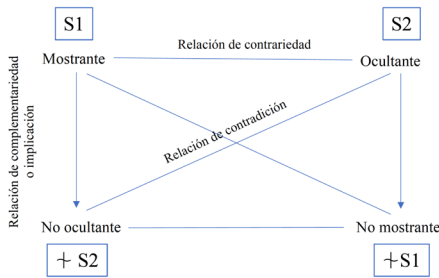


¹⁸ Recuperado en: jingcailiu.com/?portfolio=wearable-face-projector.

La composición gráfica arranca con la ubicación de las dos categorías iniciales: lo expuesto y lo oculto y a su vez lo no expuesto y lo no oculto. Una vez entradas en relación entre sí, las categorías originarían estructuras relacionales al menos de tres tipos:

- los dos antónimos, mostrar y ocultar, se relacionan en la contrariedad;
- las líneas diagonales explicitan relaciones de contradicción: muestro/no muestro, oculto/no oculto;
- desde arriba hacia abajo, de manera vertical, se establecen relaciones de complementariedad o implicación: el mostrar implica el no ocultar y el ocultar implica el no mostrar.

Se trata de una *composición reticular* basada en la condición de la visibilidad la cual, aunque parezca disolverse separando sus modos, en realidad se fundamenta, articula y enriquece. La operación de activación de sentido y sobretodo su entendimiento, viene de la tendencia argumentativa que ve los sujetos moverse entre dos diferentes modalidades que, aunque parezcan disonantes, pueden coexistir en una sintaxis híbrida.



A pesar de la aparentemente completa formalidad, en una lectura más a fondo del cuadrado, es posible apreciar que las modalidades elegidas para los sujetos predicativos no valoran su carácter dinámico y su inevitabilidad evolutiva. Es por lo tanto necesario cumplir una operación de *presentificación* para poder completar el programa narrativo y predisponer el brote de todas sus posibilidades: el participio pasado implica acciones definidas, terminadas y sugiere por lo tanto el perfil acabado del sujeto, mientras que otro modo indefinido y con-

tinuativo expresaría mejor el estado cambiante. Nos sentimos en la necesidad de proponer un nuevo cuadro sinóptico, semejante pero actualizado al nuevo modo predicativo conjugado al participio presente.

La nueva función *modalizante* consiste en la puesta en escena de sujeto y objeto, los cuales se unifican acompañados por efectos formales. En la escisión del abanico de la visibilidad (total vs. nula) con el uso del modo presente, se evidencia el carácter variable de la acción, S2 confirmaría la posibilidad fugitiva entre un estado y otro. Al mismo tiempo este cuadrado deja espacio al estar y así las posturas asumidas se consideran fenómenos de presencia antes que de marcha. El ocultar y el no mostrar, pero también el no ocultar (lo cual no implica mostrar) parecen sugerir una especie de intervalo espacial (véase intervalo temporal en Leone, 2019, p.7)¹⁹ en el que los sujetos toman medidas preventivas al impacto del mostrarse. Y en el camino entre los picos, las herramientas artísticas ofrecen posibilidades que a menudo prevén las ideologías de nuestros tiempos.

Podemos así sentar los modelos actanciales que sirven para escenificar el juego de las estructuras visivo-contracuales resultantes de una continua toma de consciencia de significados alternativos, tanto para los objetos-sujetos involucrados cuanto para los espectadores-lectores. “El efecto juego significa que diferentes significados del mismo elemento no aparece en una existencia estática, sino *titileante*. Cada interpretación constituye una rebanada sincrónica separada que retiene la memoria de significados previos y la conciencia de las posibilidades futuras” (Lotman, 2011, p. 264).

Como formas de comportamientos prácticos y convencionales, contornear los rostros con aparatos, máscaras o materiales de vario tipo, tiene la ambivalencia de la indefinición estética y de la necesidad de entendimiento y, de alguna manera, de reconocimiento. El misterio de lo desconocido, a la base de un deseo por satisfacer y por lo tanto de una necesidad creada, despierta la atención y la

¹⁹ Recuperado de Versión electrónica: designisfels.net.

mantiene en un limbo marginal y casi quiromantico. Así que el modelo secundario adoptado demarca sistemas multidimensionales y dibuja constructos repetibles. ¿Acaso cada uno, tenemos nuestras máscaras, nuestras estrategias estéticas y narrativas para resistir y protegernos, para presenciar y escapar, para confirmarnos y evadirnos, para jugar con los sentires y con los sentidos? El arte como hacer estético antrópologico, junto a las elaboradas estrategias de creación y entendimiento del sentido, tienen la responsabilidad y la misión de esclarecer las dudas de la sociedad contemporánea en un abanico axiologico visionario y humanamente sustentable.

Referencias

- Arnheim, R., (2008). *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.
- Calabrese, O., (2001). *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Catedra Signo e imagen.
- Fontanille, J., (2004). *Figure del corpo. Per una semiótica dell'impronta*. Roma, Maltemi editore.
- Fontanille, J., (2012), *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. Grupo editorial Siglo XXI, México, DF.
- Leone, M., (2005). *Semiótica della barbarie. Per una tipologia delle inculture*. Palermo, EIC-Aiss.
- Leone, M., (2008) *Imagining the absolute: The "Veil of Maya" as a Semiotic Device*. Jesuit School of Theology (first draft in the seminar: "Beauty, the Color of Truth"), Berkeley.
- Leone, M., (2019). *Sentidos de intervalo : el giro digital en la semiotica de las culturas*. Argentina, De Signis30.
- Levinas, E., (1971 ed. original). *Totalité et infini. Essay sur l'exteriorité*. Kluwer Academic.
- Lotman, J., (2011). *The place of art among other modelling system*, Sign System Studies 39(2/4).