

Fulgores. Notas sobre imágenes  
entrelazadas: iconología, emociones  
y potencia de la imagen

---

*Alejandra Torres*



A través de mi hermano Leandro, quien había participado como protagonista en el programa *El cuerpo*<sup>1</sup>, comencé a interesarme por el trabajo de Graciela Taquini: miré videos y empecé seguir su quehacer como curadora. Una tarde de sábado de 2008 fui a ver la muestra *Estados del agua*, en *Objeto a*, curada por ella, en la que distintas propuestas artísticas (ploteos, backlights, instalaciones sonoras, reactivas e interactivas, video-objetos y videoperformances) se acercaban a las poéticas del agua. A partir de ese momento, mi diálogo con Graciela es fluido y está permeado por el afecto mutuo.



<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WqHT5k6cS38&t=21s>. El programa *El cuerpo* es una creación realizada para la serie "100% Cabeza" del canal Ciudad Abierta, señal cultural de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que consta de cuatro capítulos: "El ciclo de la vida en mi cuerpo"; "Tanatos y Eros"; "Arte & cuerpo" y "Más allá del cuerpo", en los que se utilizan memorias personales, imágenes documentales, entrevistas, obras de arte, y la estadística para acercarse a cuestiones como cuerpos excluidos, cuerpos eróticos y el cuerpo en el arte contemporáneo.

Cuando compilé el catálogo de la obra de Narcisa Hirsch en 2010, le pedí a Graciela Taquini que colaborara. Ambas compartíamos admiración y cariño por el cine de Narcisa. En esa ocasión, la artista escribió un texto estupendo sobre la atracción que el cine de Hirsch ejerce en las nuevas generaciones y la condición fáustica, de juventud eterna de la cineasta, en la que se percibe el modo de concebir la existencia como algo cotidiano poético. El título que eligió Graciela, "Del mito de Narciso al mito de Proteo, un diálogo informal con Narcisa Hirsch", mostraba sus propios intereses. Escribir sobre Narcisa, remitirse a los mitos del mundo helénico, es también reflejarse, mirarse a través de la delgada capa de agua/pantalla que como las distintas versiones antiguas de la fábula (Ovidio, Conón, Pausanias, Plinio, Filóstrato...) nos interpela por la seducción y las posibilidades de la visión: veo (video), yo (me) veo<sup>2</sup>.

En este texto, me interesa indagar cómo una pionera del video en nuestro país, Graciela Taquini, no solo se pregunta por la imagen propia en *¿Quién soy?*, una instalación sonora interactiva con un espejo deformante, sino también reelabora versiones y fragmentos de la mitología para enlazar el pasado con el presente y revisar algunas versiones que a los ojos de nuestra contemporaneidad se hace imprescindible volver a mirar.

Para mí, el trabajo de Graciela en la reelaboración en versión contemporánea y tecnológica del mito de Sísifo es un punto inicial para acercarme a su producción<sup>3</sup>. En ese video, la artista pone en escena a una protagonista femenina, Sísifa, que, tal como ella misma la describe, "no solo es mi *alter ego*, sino la versión contemporánea, electrónica y personal del mito griego, uno de los más vigentes del mundo actual" (p. 51). Efectivamente, el mito muestra un esfuerzo inútil, a la vez que los

<sup>2</sup> Taquini, Graciela (2008), "Tiempos del video argentino", en La Ferla, Jorge, *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires: Fundación Telefónica, pp. 25-49.

<sup>3</sup> *Sísifa*, 2007. En el mito, Sísifo es el joven más astuto de los mortales y el menos escrupuloso; su leyenda comprende varios episodios, cada uno de los cuales es la historia de una astucia. Sin embargo, una vez que enfureció a los dioses, una versión relata que Zeus lo fulminó y lo precipitó a los infiernos, condenándolo a empujar una roca enorme hasta lo alto de una pendiente. Apenas llegaba a la cumbre, la piedra volvía a caer por su propio peso, y Sísifo tenía que volver a empezar.



BIOLÓGICA, 2020, GRACIELA TAQUINI

aciertos y las caídas en la vida, y por esa razón la versión que presenta es muy personal: Sísifa, que está atrapada entre pantallas, intenta salir de ese encierro. Considero que esta obra se entrelaza con las de otras artistas argentinas que reelaboran la cuestión de lo inútil, de acciones que se repiten como es el caso de Valeria Conte Mac Donell, Silvia Rivas, Margarita Paksa, Carolina Andreetti, entre otras. En este sentido, los videos de Graciela Taquini son disparadores para establecer ejes: escenas mitológicas, mitos

populares, iconografías, mandatos sociales que dialogan y se entrelazan con algunas producciones de artistas argentinas y me posibilitan trazar ejes de lectura.

**1.** Acabo de ver un video de Taquini. Me impresiona cómo Graciela, en un espacio doméstico, en la cocina, dentro de una olla, con una hoja de laurel dispara una cadena asociativa que nos lleva

a Apolo y Dafne. Me conmueve ver en el procedimiento el punto justo para actualizar el mito de la ninfa, quien se ve acosada por Apolo. Ante el horror de la persecución, la joven, a punto de ser alcanzada, le suplica a su padre que la transforme. Así se convierte en laurel. Taquini actualiza este mito y nos acerca una versión contemporánea.

La secuencia me instala en la iconología y me "translada" como mínimo al Renacimiento. In-soslayablemente, este campo de estudio remite a Aby Warburg (1866-1929), quien desarrolló el proyecto de creación de una historia del arte global que implicaba "una suerte de fusión con la antropología y los estudios teatrales" y prometía una especie de iconología universal. La iconología se interesa por tropos, figuras, metáforas así como por los motivos gráficos y visuales, los gestos formales en el espacio auditivo y escultórico-arquitectónico, las pinturas en una pared o las imágenes en una pantalla. Sabemos que no hay iconología sin iconografía (en la iconología se contempla un hecho histórico

de manera global), y por esa razón se la podría considerar como una rama de la cultura y del pensamiento. El término fue usado por Cesare Ripa para titular su propia obra, y se mantuvo hasta el siglo XX con los aportes de Aby Warburg, quien también lo usa para desarrollar un nuevo método<sup>4</sup>. Frente a una historia del arte coherente, progresiva y unidireccional, Warburg tanto como Walter Benjamin introducen discontinuidades en el tiempo "cerrado" de la historia. En la misma línea, Georges Didi-Huberman propone una especie de arqueología visual en la que aborda varios debates en la historia del arte y problemas en relación con el tiempo, los anacronismos y los desfasajes entre la temporalidad de las imágenes y de la historia, las condiciones estéticas y éticas de la experiencia visual y el montaje en cuanto estrategia político-estética, pero también con las emociones que plantea el mundo de la imagen. Lo que me interesa es tener en cuenta que Warburg aporta un método para el estudio de las imágenes que permite establecer relaciones entre fenómenos,

<sup>4</sup> En 1986, W.J.T. Mitchell plantea una renovación en los estudios *Sobre* iconografía y promete una nueva lectura sobre la imagen. La noción histórica "iconología" da lugar a los estudios visuales y también a la estética de los medios.

representaciones y objetos culturales sobre la base del parentesco entre formas de larga duración que atraviesan las culturas, así como ver que en la construcción del atlas de imágenes que realizó, el *Atlas Mnemosyne*, se reúnen ejemplos que posibilitan que la historia de las artes visuales –pintura, escultura, fotografía, cine, video– pueda leerse como una inmensa historia de las emociones figuradas, especialmente como una historia de los gestos emotivos, de las fórmulas de sentimiento, en la que se pueden encontrar parentescos entre movimientos y gestos. Es decir, en esa nueva manera de pensar las imágenes, en la discontinuidad en el tiempo de la historia del arte, Warburg también propone una lectura de la ninfa, figura de la Antigüedad, resignificada y retomada por los artistas del Quattrocento y objeto de debate en relación con la manera en que se la representa en el mundo contemporá-

neo. Los especialistas en la obra de Warburg destacan que la ninfa como figura, símbolo, tropo es un tema fundamental para captar el proyecto del fundador de la moderna historia del arte<sup>5</sup>.

Para mí, comprender el significado de la relación entre las imágenes y la cultura de la antigüedad, así como el de la supervivencia de las imágenes, es decir, el repertorio de formas que expresan movimientos y pasiones que se repiten en el tiempo y que vuelven de diferentes maneras, es muy provechoso para acercarme a la producción videográfica de algunas artistas argentinas. Por esa razón, voy a trazar algunos ejes no solamente sobre las obras de Graciela Taquini sino también sobre otras obras en las que se pueden reconocer símbolos y figuras que permanecen en el tiempo y se adaptan a distintas propuestas y contextos.

<sup>5</sup> Burucúa, José Emilio (2002), *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Didi-Huberman, Georges (2000), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, y (2016), *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Buenos Aires: Capital Intelectual; Gombrich, Ernst (2010), "Los significados de las obras de arte. Objetivos y límites de la iconología", en *Gombrich esencial*, Barcelona: Phaidon; Mitchell, W.J.T. (2019), *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Madrid: Akal; Szir, Sandra (2019), "La ninfa", en Burucúa, José Emilio et al., *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, pp. 22-44.

## 2.

Los mitos clásicos y los de los pueblos ancestrales de América, en cuanto relatos orales que recogen historias de dioses y semidioses y la relación con el mundo de los mortales, han sido generadores de historias, cosmologías e imágenes para numerosos artistas de todos los tiempos. En este punto, al revisar la serie *Biológica*, de Graciela Taquini, me detengo en un video en el que se reescribe una escena mitológica.

*Laurel* termina con la voz de la videasta que enuncia un rotundo: "No es no" y una pregunta retórica: "¿No que no es no?", y nos invita a abrir las lecturas en relación con las apropiaciones del mito de Dafne y Apolo y a poner en foco sus derivas. En la reescritura del episodio mitológico, la artista se apropia del mito y, con su voz, pareciera darle voz a Dafne en la negación definitiva de la ninfa: "No es no", en una versión feminista contemporánea.

El video comienza con un plano medio de la artista que, mientras abre la ventana de su casa, nombra un momento preciso del año, el mes en el que renacen los jacarandás; luego nos muestra una escena cotidiana: ir a la cocina, poner agua

a hervir, tirar una hoja de laurel en el agua, y, en asociación libre, los recuerdos se detienen en el mito de Dafne y reflexiona sobre el deseo de la ninfa: mantenerse virgen. Taquini elige un tropo, una figura que toma la parte por el todo, la hoja de laurel invita a reflexionar sobre el momento en que Dafne, asistida por su padre, se convierte en árbol para liberarse del acoso de Apolo, el engegucido enamorado. Con imágenes de archivo, los espectadores entramos a la Galería Borghese, en Roma, donde podemos ver la escultura de Bernini (1622-1625), quien toma el relato de *Las metamorfosis* de Ovidio para traducir el momento en el que Dafne asiste, aterrorizada, a su transformación mientras Apolo la toma de la cintura y la mira con deseo.

En el Barroco es frecuente encontrar representaciones de la violencia sexual a través de raptos mitológicos que servían para reforzar la autoridad de los monarcas, en una relación directa entre dominio de los cuerpos por medio del erotismo y política. Sin embargo, en el caso de la escultura de Bernini se resalta el instante de la metamorfosis de Dafne y, en la ambigüedad, pareciera quedar en un segundo plano el horror de Dafne por ser atrapada y desflorada por Apolo.



AL PARAÍSO CON LAURELES, 2014, SUSANA BARBARÁ

En la mitología griega, Dafne era una ninfa de los árboles, hija del dios río Ladón de Arcadia con Gea, o del dios río Peneo de Tesalia con Creúsa. Esta ninfa, perseguida por el amor desmesurado de Apolo, recurre a su padre para que la salve, siguiendo un esquema patriarcal del que no puede salir y, finalmente, su padre la ayuda a plantarse, a enraizarse, a quedarse petrificada, mientras que el enamorado llora e inmortaliza las hojas para ser utilizadas como trofeo en las victorias de los juegos olímpicos. Desde la mitología, no hay encuentro; sin embargo, el laurel representa a Apolo, es decir, es la representación de sí mismo, el objeto de deseo se transforma en objeto de identificación, que es la forma más íntima de relación con el objeto (Lacan, Seminario 10).

La representación de la mujer como árbol ha sido retomada por distintas tradiciones, y parte de la iconografía contemporánea la muestra como árbol para expresar la naturaleza maternal y las derivas en cuanto árbol de la vida, a la vez que esta metáfora nos permite reflexionar de distintas maneras sobre la relación entre mujer y naturaleza desde diversas concepciones críticas.

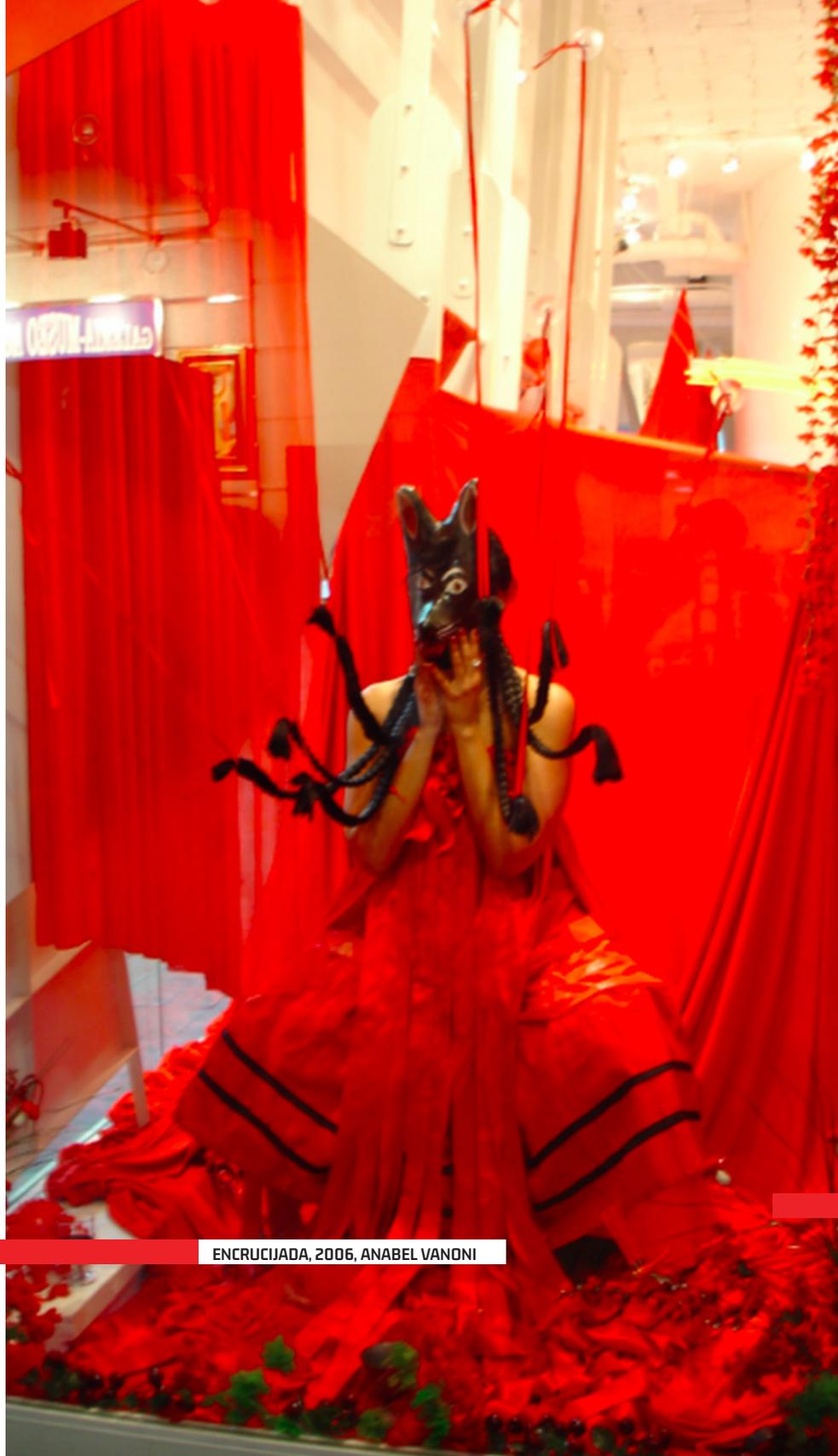
## 3.

Considero que esta obra de Taquini dialoga con otras obras en las que se retoma la cuestión de Dafne y Apolo. Me refiero, particularmente, al video de la artista Susana Barbará, quien en *Al paraíso con laureles* muestra el momento en que una mujer y un hombre entran a la Arcadia pro-

metida. Barbará concibe su obra en un momento de una gran concentración natural de luz, en medio de una naturaleza paradisíaca; mientras realizaba una residencia de *land art*, filmó este video en Pueblo Edén, en el Uruguay.

Vemos, en una pantalla dividida en dos, dos momentos: una mujer cruza la puerta, sola, mientras que el hombre, casi un dios griego, con su manto y tres perros negros que lo siguen, la cruza unos momentos después de la mujer, también solo.

*Al Paraíso con laureles* resignifica el mito de Dafne y Apolo, no hay persecución y tampoco encuentro, la Dafne entra sola a la Arcadia siguiendo su deseo de ser diosa de la naturaleza y de la casa. Aquí Dafne, en la división de la pantalla, en los dos fragmentos que muestran de un lado a la mujer que cruza la puerta y, por otro lado, al hombre, pareciera darle un nuevo final al mito de Dafne y Apolo. En la obra de Barbará, Dafne, diosa de la naturaleza y la caza, camina sola, sin agresiones ni amenazas, y cruza la puerta para acceder a la Arcadia mientras que el hombre, acompañado por tres perros, también cruza la puerta, solo, sin siquiera tener contacto con la mujer, sin unión



ENCrucIJADA, 2006, ANABEL VANONI



JOSÉ GREGORIO NILSEN BRAUN - SHANGRILA, 2009, ESTER NAZARIAN

posible; la mujer pareciera resguardarse de las agresiones por venir de lo masculino.

#### 4.

Entre los ritos ligados a un pasado de imágenes primeras, míticas y ancestrales, se encuentra el video *Encrucijada*, de Anabel Vanoni, con producción ejecutiva de Graciela Taquini; el trabajo se realizó en 2006.<sup>6</sup>

Hay un gesto ceremonial que se remonta a ciertos ritos de iniciación y se liga con lo femenino, con el deseo y la pasión, los colores envuelven la pantalla y toman el rojo de la pasión y del fuego.

<sup>6</sup><http://www.boladenieve.org.ar/artista/283/vanoni-anabel>

También, en cuanto artista multifacética, Vano ni ha trabajado varias performances en vitrinas culturales del Metro Pino Suárez, en Ciudad de México, como *Limpia* (2009), que se basa en imágenes de la religión afroamericana, en la que, por medio de ritos, se conjuran pestes y enfermedades, tanto para curarlas como para causarlas, y de este modo se remite, también, a otros ritos de América Latina; es decir, hay un sincretismo entre la cultura mexicana y la andina.

Sobre la religiosidad popular, los ritos y los mitos que se generan, el video de la artista Ester Nazarian *José Gregorio Nilsen Braun* plantea una resignificación de creencias populares sobre el reconocido "médico de los pobres", docente y filántropo nacido en Venezuela. José Gregorio Hernández

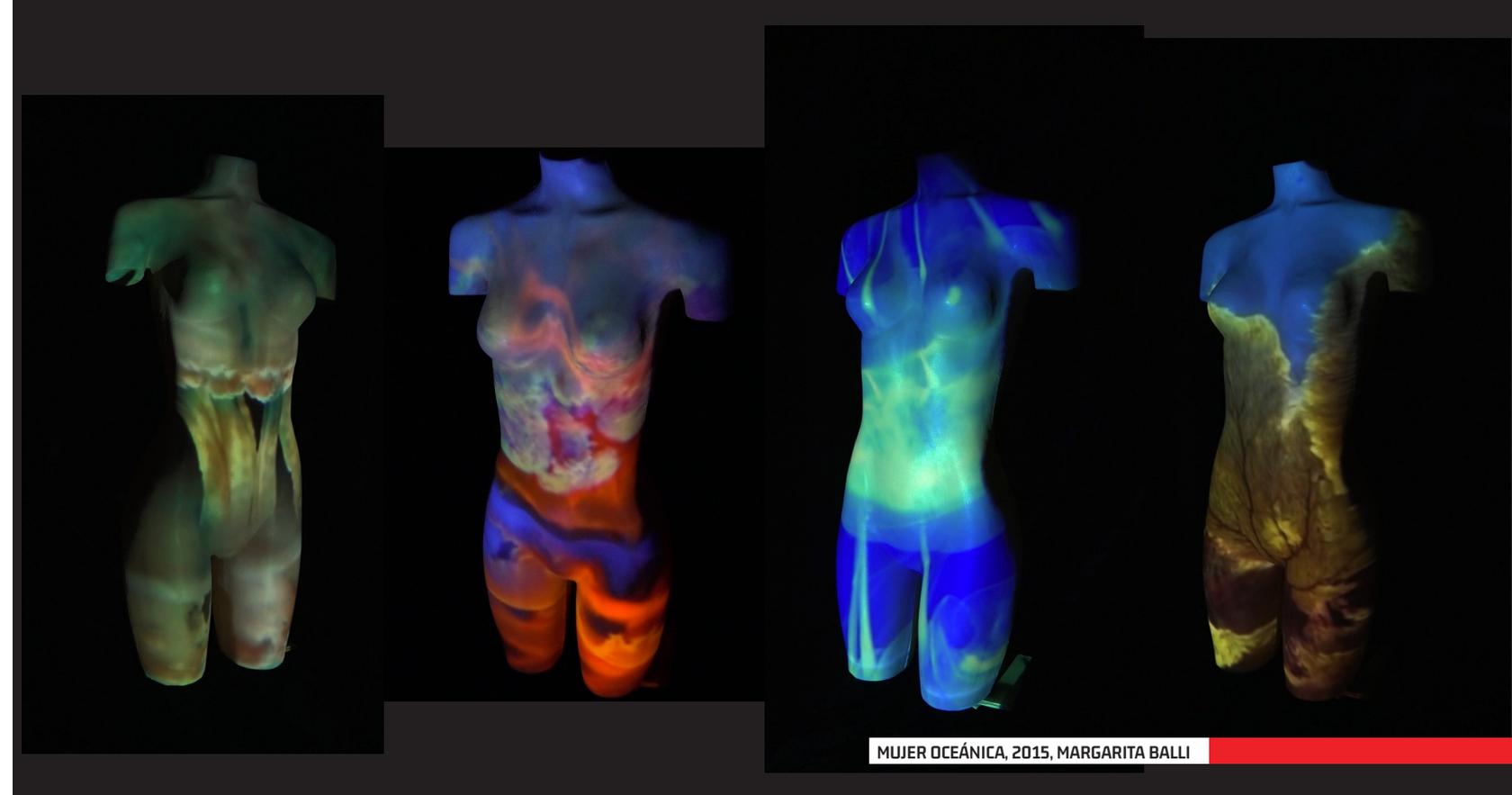
atendió a numerosos pacientes durante la gripe española a principios del siglo XX, y fue famoso porque introdujo el microscopio en su país; falleció en Caracas en 1919 por un accidente, y desde ese momento se convirtió en un mito para la sociedad venezolana, que le atribuye numerosos milagros. Ester Nazarian resignifica la historia de José Gregorio en un video en el que convive el "santo popular" venezolano devenido mito con personajes femeninos que también forman parte de representaciones milagrosas populares: la virgen de Lourdes, santa Rita y santa Rosa.

La artista, en cuanto *alter ego* de Lourdes, emprende un largo camino a Shangrila, que sería el paraíso perdido. El universo de Nazarian recurre frecuentemente a su propio universo familiar, y en este trabajo muestra a los protagonistas humanizados y enredados en una historia de amor y de protección; por medio del juego y del azar, Nazarian presenta el costado más humano de estos "dioses" de los altares populares.

<sup>7</sup> <https://www.ana.gob.pe/contenido/leyenda-sobre-el-agua-en-el-mundo-andino>

**5.** La iconografía del agua, con todo su peso y simbología, es un punto insoslayable en la obra de Graciela Taquini, y es interesante destacar que, en cuanto elemento primordial, ha sido tratado especialmente por artistas de todas las épocas y culturas<sup>7</sup>. En el video que realiza en conjunto con Teresa Puppo, Gabriela Larrañaga y Anabel Vannoni, *Vaivén* (2011), se produce un diálogo entre orillas, Buenos Aires-Montevideo, en una especie de espejo de agua, y, apostando por un territorio común, el Río de la Plata, los personajes femeninos, en una danza performática, se sumergen en las aguas profundas, se hunden y vuelven a emerger. El video fue filmado en una pileta, y en la coreografía muestra el movimiento de cuerpos que fluyen con el agua.

Esta obra se entrelaza con los numerosos trabajos sobre el agua de la artista Margarita Bali, como *Agua* (1997), *La hundida* (2000), *Medusas* (2009), *Marea alta* (2013, junto a Claudia Aranovich), *Naufragio in vitro* (2000), *Mujer oceánica* (2015), así como la videoinstalación *Tubo oceánico* (2001), realizada por invitación de Graciela Taquini para participar en la convocatoria *Autorretratos de mujeres*, del Centro Cultural Borges. Bali se filma a sí



misma con un trípode: con los pies dentro de un cilindro de agua, las manos que manipulan una tela y su cara que se distorsiona detrás de una pecera, el tubo proyecta un camisón que ondea en el líquido. Las imágenes de Bali nos conectan también con un mundo antiguo en el que aparecen los animales mitológicos, como en la videodanza *Tritones y nereidas en un mar de plástico* (2021).

En esta videodanza confronta a espectadores del siglo XXI con el mundo de las aguas y las ninfas, que pasan de vivir en modo armonioso, sentadas en sillas de oro, tal como lo cuenta la mitología, a mostrarnos el proceso de metamorfosis a partir

del deterioro de lo viviente por las agresiones al medioambiente.

**6.** Para mí, es interesante resaltar la fotografía *Vanitas*, tomada por el fotógrafo Arturo Aguiar, en la que vemos una imagen "barroca" de Graciela. Esa imagen remite a las iconografías literarias, barrocas, como el video realizado por Julieta Anaut *Ofelia en cristalino arroyo*, así como *Ophe- lia*, de Toia Bonino, que remiten y resignifican a un personaje literario creado por Shakespeare (el personaje secundario de *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*).



OFELIA EN CRISTALINO ARROYO, 2008, JULIETA ANAUT

7.

Tal como afirma Carolina Sanabria, la imagen de Ofelia, la protoimagen literaria, se convirtió en un *leitmotiv* de la pintura victoriana y se consolidó como un motivo potente en el campo del audiovisual a partir del siglo XIX<sup>8</sup>. La figura de la frágil y hermosa Ofelia fue tratada en la pintura por los prerrafaelitas, que buscaban representar a la mujer ideal. En este punto, la imagen de la doncella en el río y rodeada de flores, la Ofelia muerta de John Everett Millais, se recrea, imita y parodia en innumerables obras hasta convertirse en un producto de masas para el entretenimiento. Recordamos las pinturas de finales del siglo XIX: Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Richard Redgrave, John William Waterhouse, entre otros, en las que se retoma y revitaliza al personaje shakespeariano<sup>9</sup>.

La escena de la muerte de Ofelia se asocia con el ambiente natural y ciertos matices que responden a la mitología de la época clásica. La imagen de la joven danesa muerta se ha transmutado, se ha trasladado a distintos formatos y soportes

desde el texto shakespeariano hasta nuestros días. Cineastas como Alfred Hitchcock, David Lynch, Hilda Hidalgo o Sofía Coppola han revistado el personaje en sus films.

El planteo que vemos en *Ofelia en cristalino arroyo*, de Julieta Arnaut-Ignacio Laxalde (2008), retoma el caso del personaje shakespeariano y lo consolida en una nueva iconografía en el siglo XX. En este video, la encantadora Ofelia, en su hábitat cotidiano, sumergida en la bañera y coronada de hierbas y flores de loto, se entrega al devenir de la vida. El motivo visual ya no es un estanque, sino que el video le permite a la artista resignificarlo y ubicar a la protagonista en el espacio doméstico contemporáneo, específicamente en la bañera. A los dos minutos de la obra, observamos cómo el agua de la bañera se oscurece mientras Ofelia se sumerge y, al mismo tiempo, unas flores de loto flotan en el "estanque". Unas plantas de hiedra comienzan a cubrir el espacio, y vemos estática a "Ofelia" con sus collares y flores, casi muerta. En ese instante, la joven se levanta y el video finaliza.

<sup>8</sup> Sanabria, Carolina (2019) *Ofelia fermentada: Transescrituras desde la literatura, la pintura y el cine*. Barcelona, Laertes.

<sup>9</sup> <https://www.bing.com/images/search?q=water+ofelia&qpv=water+ofelia&form=IGRE&first=1&tsc=ImageHoverTitle>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>



OPHELIA, 2012, TOIA BONINO



En el caso de *Ophelia*, de Toia Bonino, el video nos introduce en un mundo diferente, nos invita a reflexionar sobre el devenir animal<sup>10</sup>. Escuchamos cantar a los pájaros, sonidos de naturaleza e incluso de cerdos, y lentamente vemos partes de un cuerpo sumergido en un estanque, entre flores; esas partes van componiendo la imagen de un cerdo o una cerda que flota, vestida, en las aguas oscuras. El cuerpo animal ya no se escamotea, se lo representa con todo su potencial, y sería un medio para replantearse posturas y posiciones en relación con la prevalencia de lo humano por encima de lo animal. De este modo propone un posthumanismo tal como lo describe Paula Fleisner: "El materialismo posthumano busca reconsiderar la materialidad de los cuerpos y las afectividades compartidas como modo de invención de una nueva política de lo existente donde el vivir bien, el existir bien, no sea prerrogativa exclusiva del animal humano"<sup>11</sup>. Lo abyecto en primer plano, sumergido en la orilla, nos remite, también, a nuevos imaginarios sociales en los que podrían pensarse sujetos que pierden la condición de persona humana, que son desplazados, marginados.

### Conclusión

En las obras de video que hemos recorrido y, especialmente, a partir de lo planteado sobre la imagen, la nueva manera de entender el tiempo y los gestos supervivientes, anacrónicos que conviven con lo actual, la acumulación de imágenes hecha en todos los soportes concebibles permite, por un lado, revisar la historia y apropiarla de otra manera y, por otro, atender a la emoción que suscita una imagen. Sabemos que las imágenes entendidas desde su materialidad y contingencia atrapan a los y las espectadoras; en un instante pueden suscitar emociones, y esas "emociones", "movimientos", "acciones" son transformaciones de quienes se emocionan, a la vez que las emociones son fenómenos que mueven al mundo; por eso una imagen tiene la potencia de conmovernos y transformarnos tanto en lo personal como en lo social.

<sup>10</sup> Yelin, Julieta (2013), "Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal", *e-MISFÉRICA*, New York, 2013, vol. 10, pp. 1-9.

<sup>11</sup> Fleisner, Paula (2019), "El animal como medio. Notas sobre zoopolíticas artísticas", *Tabula Rasa*, n° 31, pp. 77-97. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31>