

## [RESEÑA-ENSAYO]

# Las tensiones y grietas de Graciela Sacco

**Consuelo Arévalo Ortiz**

Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina)

Email: consueloarevalo.o@gmail.com

**Recibido:** 5 de noviembre, 2018

**Aceptado:** 30 de noviembre, 2018

**Publicado:** 10 de enero, 2019

## The tensions and cracks of Graciela Sacco

**Cómo citar este artículo:**

Arévalo Ortiz, C. (2019) Las tensiones y grietas de Graciela Sacco. *Revista Chilena de Semiótica*, 10 (177-181).

---

### Resumen

En el recorrido por la serie de retratos instalativos de la artista argentina Graciela Sacco, elementos como la ruptura, las dimensiones, los trayectos y los sitios son determinantes para percibir las terceridades semióticas que se abren en el espacio de la obra. El rol del espectador como recolector de los sentidos esparcidos, indican a estas tensiones como un atractivo eje de análisis para el vínculo obra-espectador.

### Palabras clave

Arte contemporáneo, Graciela Sacco, Arte argentino, Instalación, Espectador

### Abstract

*Whitin the tour through Argentine artist Graciela Sacco's instalative portraits, elements such as splitting, dimentions, paths and sites are crucial to percieve semiotic third parts that become open in the space of her art work. Spectator's role as spreaded senses collector, indicate these tensions as an attractive axis of analysis of the work-spectator linkage.*

### Keywords

*Contemporary art, Graciela Sacco, Argentine art, Installation, Spectator.*

---

*Retratos I* de Graciela Sacco forma parte de la serie *Tensión admisible* y se organiza en una instalación de dimensiones variables, compuesta por un conjunto de cuchillos enterrados en el muro, cuyas hojas foto-serigrafiadas e iluminadas por un foco de luz, reflejan a su izquierda la imagen de los ojos de una persona y a su derecha, su propia sombra. La imagen, entonces, está dos veces; primero en el metal y luego reflejada en el muro, desde donde le devuelve la mirada al espectador. Del lado derecho del cuchillo, su sombra, que lo duplica, lo amplifica y lo deforma en la superficie.

Otro elemento presente es el espacio, que además de habilitar la instalación, organiza gran parte de las operaciones signicas del lado izquierdo del cuchillo de manera que la percepción está orientada principalmente a dicho lado de la obra.



Así, la instalación vincula dos elementos mediante la luz y el espacio: el cuchillo (con su sombra) y la imagen. En tanto objetos (Barthes, 1966), la imagen y el cuchillo articulan sentidos individualmente incluso antes de asociarse en la instalación porque “tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto” (Barthes, 1966).

En tanto el cuchillo es asociado, en primera instancia, a su función doméstica (y lo femenino) y en segundo plano a su función como arma blanca (y lo masculino) aparece la violencia doméstica una posible bisagra entre ambos atributos.

Pero el cuchillo en esta instalación suma otras informaciones, más allá de sus connotaciones técnicas y existenciales [1]. Su disposición en el muro da cuenta de un gesto (Kristeva, 1978) para cuya ejecución fue necesario un determinado nivel de fuerza –acaso violencia–, pero, además, este elemento aquí se instaure como un borde entre dos dimensiones (Heidegger, 2009).

Tal como el borde de la tela marcado en *La condición humana* de Magritte [2], que enuncia la frontera entre el orden de lo real y su representación pictórica, el cuchillo señala el límite entre la lo presente interno y lo manifiesto externo.

La primera es la dimensión del orden de lo presente y de lo interno, en tanto para la configuración de la sombra es necesario el cuchillo como condición de existencia: “La opinión cotidiana sólo ve en la sombra la falta de luz cuando no su negación. Pero la verdad es que la sombra es el testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta. Según este concepto de sombra, entendemos lo incalculable como aquello que, a pesar de estar fuera del alcance de la representación, se manifiesta en lo ente y señala al ser oculto” (Heidegger, 1996: 15).

Así, mientras la falta de luz señala la presencia del cuchillo en la dimensión interna, la luz relegada activa aquello que manifiesta una presencia externa y se abre la tensión. En este sentido, la luz es el agente habilitador de ambas posibilidades: “la imagen de abertura suscita otra imagen: la de claridad o de luz, tal como se la encuentra en la tradición platónica y en la cartesiana. Lo notable de esta imagen es que sugiere la idea de un medio en el

cual se verifica la visión. Nosotros no vemos la luz, sino que vemos en la luz o a la luz. Así se convierte la luz en el espacio de la aparición. Pero la luz es también espacio de inteligibilidad. La luz, como la abertura, es “médium” de manifestación y de decibilidad” (Ricoeur, 1969: 40)

La imagen que se devuelve como reflejo al espacio de lo presente y de lo interno, marcando una ventana en la que se asoma la mirada en tanto gesto. Esta proviene de una dimensión externa que se manifiesta precisamente a través de ella; es una enunciación que se asoma al espacio interno mediante la representación fotográfica de la mirada, pero que habita por fuera de él. Es, por otro lado, la advertencia de una manifestación individual o colectiva que, aunque en otra localidad, igualmente habita: “ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra bauen significa que el hombre es en la medida que habita”. (Heidegger, 1994: 2)

Esta foto, transposición de medios de comunicación masiva, articula la representación, por una parte, y el rol indicial por otro. Así como remite a “esa causalidad indicial implicada en la captación, en un momento dado y jamás perdido, de la luz proveniente del objeto” (Verón, 1997: 12) en su función de retrato, el posterior tratamiento foto-serigráfico y luego el reflejo, evidencian el proceso de representación habilitado a partir de la fotografía como índice.

Así, los procesos siguientes son los consolidan a la imagen como signo en tanto reparan precisamente su capacidad de representar lo representado: “Una idea puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación, sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa” (Foucault, 1968: 71)

Pero, además de su calidad de signo, esta representación repone un tiempo anterior en el tiempo presente y al marcar una ventana, enuncia algo que está y no está. Una voz (Dólar, 2007) que está por fuera, y que es aludida a partir del cuchillo actuando como borde entre ambas dimensiones.

Aparecen, así, las dos dimensiones cuyo borde es, al mismo tiempo, límite y origen. La operación de la luz sobre el cuchillo exhorta la tensión entre la sombra y el reflejo, que además de transportar sus propias connotaciones, evocan la presencia de su origen en un ejercicio de referencia permanente.

Quedan establecidas las ubicaciones de cada signo, constituidas las tensiones entre los lugares, modelados el espacio y sitio (Heidegger, 2009) circundantes, y explícita su condición audible: entonces la obra reclama la escucha y, con ella, el cuerpo (Serrés, 2011). Es el cuerpo el articulador transeúnte, que con su atravesamiento hiende la tensión como el cuchillo al muro, y sutura con su tránsito los sentidos abiertos por el cuchillo.

Esta instalación forma parte de la serie Tensión admisible, concepto tomado por Sacco del campo de la ingeniería que, según explica “los ingenieros [lo usan], para elaborar los cálculos relativos a cuánto hierro hace falta para construir un puente en relación a la cantidad de hormigón sin que eso reviente o explote. Es un término de ellos, pero me gustaba acuñarlo y utilizarlo en la observación de lo social y ver hasta dónde, estos elementos con estos otros, en general elementos humanos, pueden soportar antes de estallar” [3]. El comentario de la artista refuerza la operación de sentidos en tensión articulada en la instalación que, como las demás obras de la serie y la mayor parte de la artista rosarina, tienen un estrecho vínculo con sus propias preguntas sobre el mundo.

Sobre esto, Sacco indica “Muchas ideas, como si fueran maestras, están siempre presentes y dando vueltas (...) las obsesiones siempre son las

mismas: los límites, las fronteras, la injusticia, o sea, mis obras están muy imbuidas en un contexto social (...) Las obras que yo hago, si bien tienen una conciencia social, generalmente son cosas que yo he visto, estado o por las cuales me he preguntado y como para mí hacer obras es un modo de conectarme con el mundo, de no perderme en una pregunta sin respuesta, bueno, esa es la constante” [4].

*Retratos I*, producida entre 2012 y 2014, ofrece ilimitadas posibilidades de lectura precisamente por su deliberada voluntad de esquivar posiciones estéticas cerradas. Según su ficha técnica, la obra tiene dimensiones variables, lo que implica que incluso a partir de su constitución, lo único constante es la indeterminación.

En los registros revisados, se observan versiones de esta obra con uno o más cuchillos, lo que permite entenderlos en colectivo como el eco de la operación de sentido individual, como un grito multitudinario que, al repetirse, deviene protesta.

Esta doble condición se puede vincular con las búsquedas artísticas de Sacco en la medida en que su pregunta se presenta al mundo como una instalación que derrama más preguntas, en una suerte de eco de la primera.

Aunque todas las obras de esta serie tienen que ver con la violencia, algo la separa del resto; esa capacidad permeable, moldeable y escurridiza es lo que le otorga la libertad suficiente para hablar de violencia y, en tanto activadora de preguntas, pensarla en relación a casi cualquier otra cosa. Y en cuanto la violencia es, efectivamente, el rasgo común por excelencia de las relaciones sociales en el marco del capitalismo globalizado, la obra adquiere la capacidad de articularse y de estallar en todas direcciones.

Esta particularidad radica en la aparición de imágenes en un objeto cotidiano, pero cuya presencia tiene doble filo, porque el cuchillo está tan presente en la vida diaria en tanto cubierto, como lo está la violencia de la que puede ser instrumento. Esta amenaza adosada al cuchillo sugiere una tensión que Graciela Sacco fuerza en la instalación, como recordatorio de la posibilidad de que todo explote en cualquier momento. Estas apariciones, a medio camino entre el espectro y la divinidad, efectivamente enlazan cargas de violencias anteriores. Aunque la misma Sacco prefiere suspender el origen histórico de las fotografías serigrafadas para expandir las posibles lecturas, lo cierto es que, en tanto su origen le pertenece a la comunicación de masas, el retrato pena [5] en el curso de la transposición.

Lo anterior, señala la relación tirante entre la obra y su entorno signico, que es descrito por Andrea Giunta en tanto “estas superposiciones de objetos y de imágenes invierten el uso de lo cotidiano en el espacio artístico establecido desde el dadaísmo. No es ya la realidad invadiendo con su carga semántica el espacio de la representación artística, sino la representación invadiendo y ocupando el objeto real. La ficción se apropia de la realidad” (Giunta, 79-80)

La violencia a la que remite el cuchillo y la tensión exaltada por la sombra y la luz no es exclusivamente de índole doméstica, que es la articulación más orgánica a su doble identidad, sino que evoca la violencia alimenticia, de género, de Estado, violencia en términos de acceso a calidad de vida y al conocimiento, entre otras posibilidades. Finalmente, la violencia es un acto en que la sociedad es víctima, intermediaria y ejecutora y como la misma Graciela Sacco explica, la humanización del cuchillo pone el acento en ese rol de doble agente.

### Notas

1. “Un primer grupo constituido por lo que denominaría las connotaciones existenciales del objeto. El objeto, muy pronto, adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir, un poco como el hombre (...) Hay también otro grupo de connotaciones en las cuales me basaré para seguir adelante con mi tema: se trata de las connotaciones «tecnológicas» del objeto. El objeto se define entonces como lo que es fabricado; se trata de la materia finita, estandarizado, formada y normalizada” (Barthes, 1966).
2. Magritte, R. *La condición humana*. Óleo sobre tela. 1933.
3. Entrevista a Graciela Sacco, recuperada desde <https://vimeo.com/144901434>
4. Entrevista a Graciela Sacco, recuperada desde: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=103&v=zjuz4w4-gDQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=103&v=zjuz4w4-gDQ)
5. intr. Perú y Ven. Dicho de un fantasma o un alma en pena: Aparecerse o manifestarse (Fuente: RAE).

### Referencias

- BARTHES, R. (1966). “Semántica del objeto”. En Piero Nardi Sansoni, *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*. Florencia: Sansoni.
- DÓLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUNTA, A. (1996). “Territorios del cuerpo - Las heliografías de Graciela Sacco”. *Revista Mora*, núm. 2. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- HEIDEGGER, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ed. del Serbal.
- \_\_\_ (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_ (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Ricoeur, P. (2018). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
- SACCO, G. (2018). Entrevista, recuperada desde Vimeo en el siguiente link: <https://vimeo.com/144901434>
- \_\_\_ (2018). Entrevista, recuperada desde el siguiente link: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=103&v=zjuz4w4-gDQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=103&v=zjuz4w4-gDQ)
- \_\_\_ (2018). *Tensión admisible. Retratos* (Instalación). Recuperado desde: <https://gracielasacco.com/tension-admisible-retratos>
- SERRÉS, M. (201). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: FCE.
- VERÓN, E. (1997). "De la imagen semiológica a las discursividades. los tiempos de una fotografía" En *Hermés* 13-14, Espacios Públicos en Imágenes.

### Datos de la autora

**Consuelo Arévalo Ortiz** es Maestranda en Lenguajes Artísticos Combinados en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina).