

# EL TIEMPO DEL SENTIDO

MARCO MARIA GAZZANO

(TRADUCCIÓN DE MELISSA PAOLINI KOUTSIKOU)

*Publicado originalmente en italiano en Rétrospective, "XVIII Video Art Festival", Locarno (CH) 1997.*

*Reeditado en Il "cinema" dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie Moderne (Coord. por Marco Maria Gazzano) Quattroventi, Urbino 1999, pp. 311-326.*

Irresistible narrador, Gianni Toti ha conseguido transformar hasta su biografía en un cuento: épico, por cierto, e irresistible; sobre todo si se lo escucha contar a él.

La "biografía", o sea la vida escrita, dicha, recordada, re-creada por medio de las tramas de la memoria, no la vida de por sí. Primero porque Toti da siempre nuevas pruebas de pre-visión, de saber compartir - radicalmente, sin excusas - la contemporaneidad: desde los años de su primera juventud (los de Roma "città aperta") hasta hoy. Y segundo porque, como dijo Pasolini en *Empirismo eretico*, la vida es como un plano-secuencia cinematográfico: se puede coger [nunca juzgar, no es cosa de hombres, diría yo, *N.d.R.*] sólo al fin, en el momento en que seamos capaces de establecer cuál es el último fotograma. Antes de ese fotograma, el plano-secuencia, así como la vida, es imprevisible, y por tanto inaprensible. Y más aún la vida de un artista. Y la de Toti por excelencia, muchas son las pruebas - de escritura, de investigación

encarnizada del sentido - a las que se ha sometido hasta hoy.

Gianni Toti - cuya edad, como a veces él dice cuando admite que tiene una, gira en torno a los "setenta millones de años" - pertenece (o mejor, es "uno de los últimos representantes", como me ha escrito en una carta en julio de '97) al período de los grandes brontosauros, como él escribe, de los "lagartos gigantes dignos del trueno" (griego: *brontàò*). Y - auto ironía a parte, presente en las obras de Toti así como él intenta siempre, y hasta con dureza, ser siempre presente a sí mismo - es verdad. Toti pertenece a otra época - la cual todavía no tiene historia ya que no es histórica sino ultra-histórica - como la "realidad" que busca Toti siempre es un "más allá de la realidad" fenoménica y aparente: la época del rigor, del valor extremo por una verdad entendida, como para los antiguos Griegos, escurridiza y con muchas caras pero, antes que nada, como rechazo a la oportunista eliminación de las dificultades de comprender y de vivir.

La impetuosidad y el rigor moral de Toti son proverbiales en todos los ambientes que ha frecuentado (y los ha frecuentado todos como protagonista; difícil no recordarle): del partido comunista clandestino al "partido nuevo" de masas; del sindicato al periodismo; del mundo de la poesía al del cine; de la literatura a las artes electrónicas. Y son cualidades no "medias", no comunes, las que transpiran - evidentes - de sus obras: sean visuales, audio-visuales, escritas en papel o en cinta magnética.

En su ensayo sobre la industria cultural, Edgar Morin apuntaba, en 1962, que la cultura de masas no es tanto una cultura de los media, sino una "cultura de la media": y también por eso la obra (vídeo y no solamente) de Toti es tan irreducible - tan evidentemente irreducible - a la "cultura" mediática actual.

Unas decenas de libros, artículos, poesías, películas, vídeo, tramas audio-visuals, poemas, constituyen la Obra de Gianni Toti: que resulta difícil separar *economicísticamente* en base al *medium* lingüístico y al soporte físico con el que cada capítulo de la Obra ha sido creado y sobre el cual (libro, vídeo, película) ha sido fijado. Y quizás no se trate ni siquiera de "capítulos", sino

de “párrafos”, pues tan abierta es la Obra de Gianni Toti, *in fieri*, en perenne investigación, móvil, “kinema-tográfica” (de Toti muchos han aprendido a darse cuenta del significado profundo escondido en las palabras y en sus etimologías antiguas, pero nadie puede enfrentarse con él en la interpretación sutil de esos significados o en la creación de nuevas palabras...).

Una Obra estructurada en párrafos definidos (todos tienen un título) y móviles al mismo tiempo, todos abiertos al antes y después por infinitas y nunca completamente evidentes llaves de sentido y vectores de fuerza: en definitiva, como las palabras de una poesía, o las “unidades mínimas” (fotogramas, *frames*, píxel...) de las escrituras cinéticas audio-visuales a las que en los últimos veinte años Toti se ha – entre otras – dedicado.

Párrafos, secuencias, episodios de una Obra unitaria de escritura – producción de sentido por medio de sentido; producción de imágenes por medio de imágenes: sonoras, visuales, gráficas, “estáticas” o “en movimiento” – la cual desde el ‘43 hasta hoy se despliega entre medios y lenguajes diversos, haciendo que a veces choquen entre ellos, explorándolos siempre y radicalmente en sus posibilidades aparentemente menos expresadas, sometiendo (o mejor, utilizando correctamente aunque sorprendentemente) técnicas y medios al quehacer del poeta: y del filósofo, que no sólo tiene el deber de interpretar la realidad sino también, si es capaz, de contribuir a transformarla.

Por eso el camino *poiético* de Gianni Toti, hasta el videoarte y más allá, empieza cuando todavía no había escrito ni una línea (pero quizás ya tenía muchas imágenes “en su conciencia y en su sensibilidad”, como diría Einstein); cuando, con dieciséis años participaba como *gappista*, o sea como militante de los *Gruppi di Azione Patriottica* (Grupos de Acción Patriótica) en la resistencia activa contra los nazis que ocupaban Roma. Y por eso – si no se puede atar en absoluto a Toti a una o varias especificidades artísticas: ¿es más poeta o más cineasta? ¿Más filósofo o más vídeo artista? ¿Y de verdad le es suficiente con definirse “poetrónico”? – tampoco se puede establecer que su “bibliografía” empieza tal año y su “filmografía” tal otro o

su “videografía” en otro distinto. La Obra en este caso es única, como únicos son – para este autor en particular – el pensamiento y la energía creativa. De todas formas, un atento análisis filológico de los primeros párrafos de la Obra totiana demuestra inequívocamente que ya mucho antes de materializar su primera imagen electrónica (a fines de los años ‘70) la escritura de Gianni Toti (¿“neofuturista” como dicen sus detractores, o “futuriana”, como piensan sus aficionados?) aspiraba al vídeo, estaba a la espera de descubrir la imagen electrónica y sus peculiaridades, se expresaba en el papel y con los medios de la escritura gutenberghiana conscientemente o inconscientemente previendo, prefigurándose en la escritura electrónica inaugurada por Paik y por los Vasulka, hipotetizada por Lucio Fontana y extendida del “vídeo” a las “artes electrónicas” entre los años Sesenta y Noventa del pasado milenio.

¿Quizás sea esta la “tele-visión” de Gianni Toti, su visionaria “lejano-visión”? En todo caso en su “poesía” – y no solamente en su poética” – Toti parece haberse puesto desde el principio de su camino “en espera” de las artes y de los lenguajes electrónicos: en esto es afín a aquellos maestros de las vanguardias históricas que, entre el siglo XIX y XX, se pusieron “a la espera” del cine.

Y quizás el sentido de las “VideoPoemOpere” (“VideoPoemObras”), como Toti llama sus obra de cinegrafía electrónica, desde *SqueeZangeZaùm* (1988) en adelante, además de retomar la utopía wagneriana de la “obra de arte total”, además de manifestar el deseo de un encuentro complejo pero fluido entre los lenguajes, además de respetar las “especificidades” precisamente al hacerlos interactuar y expandirse entre ellos, quizás signifique que – precisamente con aquellas obras y no antes – también el poeta se ha dado cuenta de que en el fondo siempre “escribió” a la manera de la electrónica; y de una electrónica avanzada (conceptualmente) también cuando ni siquiera se ocupaba de las películas.

Por eso Toti es considerado en todo el mundo como uno de los “padres” y de los “pioneros” de las artes electrónicas a pesar de su censal “juvenil” edad

“vídeo artística”. Sin embargo es precisamente la práctica tan conceptualmente vanguardista de los nuevos lenguajes y de las máquinas que los hacen posibles la que hace de los resultados artísticos de Toti – así como los de otros pioneros y maestros, aún con diferencias a veces fuertes de las poéticas – verdaderos “clásicos”.

Sin embargo, aunque en las “videopoesías” y en los “videopoemetti” del primer período, en la *Trilogia majakovskijana*, en los *essais* del *Immaginario scientifico* (Imaginario científico) hasta la *Terminale intelligenza* (“Inteligencia terminal”) (“para que la inteligencia no sea terminal...”) y, con épica opulencia, en las *VideoPoemOpere* (“VideoPoemObras”) (de *SqueeZangeZaùm* a *Planetopolis* y *TupacAmauta*) se despliega como sobre los mapas geográficos de muchos mundos sobrepuestos la cosmología de Toti – su “cosmos”, su sentido del mundo, de la realidad, de la sur-realidad, de la verdad y de L’arnia cósmica (la colmena cósmica) - no me sentiría autorizado a afirmar que estas obras, ricas más allá de la imaginación, agoten la poética de Toti.

Indicios extraordinarios, laberínticos y poliédricos, de su poética y de su “cosmos”, sus obras en electrónica solas no bastan a comprender el mundo de Toti. Así como no son suficientes sus libros, o sus películas, sus dibujos, sus recuerdos, o sus conversaciones. La Obra – y por lo tanto cada una de las obras – es por eso verdaderamente irreducible a lecturas atrevidas o “medias”: y por eso, hoy, en la época del determinismo mecanicista desplegado y de la victoria planetaria de los hombres sin cualidades, es mucho más “jurásica”.

Fenómenos colaterales a la visión de sus obras o a la lectura (o a la escucha) de sus textos, como – de tanto en tanto – cansancio, molestia, incapacidad de comprender, sólo son el principio de la “saludable desorientación” (griego: *aporia*) en la cual este “poeta” - auténticamente socrático, o Zen que sea – nos sumerge.

Como gran parte de las obras del arte Moderno coherentes con sus premisas y sus utopías – y probablemente como cada obra de Arte - las cinegrafías electrónicas de Toti (o sea sus vídeos) son irreducibles no solamente a los

lugares comunes contemporáneos, sino también a las categorías de una crítica que desde hace tiempo ya no se ha propuesto la cuestión de comprender, con más razón son indescriptibles e intraducibles. Tampoco una película, por otra parte, se puede describir sin recurrir – empobreciéndola vergonzosamente – a una forma de narración incluida (generalmente) en las películas, el cuento. Pero ¿cómo “describir” un vídeo, las superposiciones y las extremas tramas de imágenes, sonidos, colores, formas, los tiempos y los ritmos no narrativos de la electrónica, las visiones y lo que se entre-vé entre las visiones? Ningún vídeo es descriptible, con palabras (ya que es algo que se ve: “vídeo”, “yo veo”; aunque Paik - y creo que Toti – traduce con “yo vuelo”...); y menos todavía aquellos vídeos irreducibles de Toti. Así que – aunque la tentación es fuerte – no lo intentaré. Producción de sentido por medio de sentido y producción de imágenes (sean de “vídeo” o “sonoras) por medio de imágenes significa también no sugerir los acercamientos y las evocaciones propuestas por el autor, sino invitar a ejercitarse en el juego de las citas y de sus reconocimientos, descubrir o conjeturar las relaciones – múltiples, estratificadas y a veces complejas – entre ecos, imágenes y símbolos, y sobretodo saber que ningún autor puede conceptualizar racionalmente en una imagen, en un sonido o en una palabra todo lo que establece con la escritura (y los media y las técnicas). Y esto, también con los vídeos o los poemas o las *VideoPoemOpere* de Toti permite a todos -también al que quisiera rendirse después de los primeros “frames” - la libertad de entender y de navegar en este mar con los medios propios de cada uno.

De todas formas son tres – por lo menos tres – las cuestiones teóricas fundamentales que Gianni Toti pone con su Obra, y que atraviesan (o subyacen) todas sus obras, y que pueden facilitar su lectura racional: la emocional, de hecho, es algo individual. Y en cada una de las tres la cuestión de la “técnica” no es prioritaria: hecho aparentemente curioso en un pirotécnico experimentador de técnicas como Toti.

Estas conciernen a la Poética, la Palabra y el Tiempo: y ya se percibe que no son poca cosa.

Intentaré dar cuenta (o por lo menos dar noticia) de ellas recurriendo a - inevitablemente parciales - citas de textos que Toti ha escrito (o ensayos para publicar en revistas editadas por mí o cartas) y a los apuntes de las conversaciones que he tenido con él desde 1978, o sea desde cuando en el Festival del Cinema Libero di Porretta Terme (Festival del Cine Libre de Porretta Terme), hemos visto juntos (tres en la sala, incluidos nosotros dos) algunas obras de lo que en el exterior llamaban “videoarte” y que en Italia nadie conocía (excepto los menos de diez artistas que lo hacían casi clandestinamente).

## 1. POÉTICA

“Llenan la boca, las mágicas palabras de la época que a veces alguien llama tecnológica”, ataca Toti en el ensayo *Sulla téchne techniké* (“Sobre la téchne techniké”) que le pedí en 1991 para que explicara (a mí) su posición sobre la “técnica” (y el arte): y subraya:

“Más desconcertante es el hecho de que a la hora de tratar de las tecnologías a menudo se recuerda la téchne poiétiké, se asimilan los momentos de habilidad (o “capacidad especial de crear, el oficio, la destreza que llega hasta el abracadabra, a la astucia, el dispositivo inteligente”) y de la factura de algo que antes no era (Francesco Patrizi, 1586).

Pero se olvidan los matices del idioma, los movimientos y avances por los que el *poiétés*, de hacedor *mechanemàton*, se transformó en creador antes *aoidòs* y después *poiemàton*, precisamente cuando, después de Píndaro, se empezaron a separar música y poesía propiamente dicha.

Ciertamente sigue tratándose de especial habilidad en crear, antes en el sentido de pro-crear, generar, y después en el sentido de pro-crear artesanalmente, artísticamente, confundiéndose por eso con la actividad generativa con la “fabricativa”, no fisiológica, *poiética* en definitiva. Que después se hablara de *téchne* y de *pòiesis*, ambas como disposiciones astutas, regulaciones de arte, operaciones conducidas “a regla de arte”, no debe hacernos olvidar la

diferencia en la analogía de los términos: *loghizein* el *technàein* del *poiéin*, siempre”. La técnica del poeta debe ser siempre pensada: nunca “mecánica” o sencillamente encomendada a las máquinas, también a las más “mágicas”, diría traduciendo muy grosso modo el pensamiento de Toti. Y entienda, a propósito de “máquinas que piensan”, “inteligencias artificiales y “efectos especiales” quien se obstina - como escribió Baudelaire en su ensayo sobre el público moderno y la fotografía en 1859 - “a querer sorprender con medios ajenos al arte”.

Pero, Toti continúa, con la misma escritura refinada, docta, evocadora de sentido y de imágenes que volveremos a encontrar - extendida en otros medios y lenguajes - en sus vídeos:

Y puesto que la *tecnología* no indica tanto la *téchne poiétiké* cuanto la *téchne techniké*, habrá que recordar la articulación lingüística: en definitiva, hay muchas *téchnai*, como ordena también el *logos*. Y es la *téchne techniké* que lleva a la *tecnología*, entonces *technikologia* sería más apropiado, si la contracción no se llevase la mejor parte desde el principio.

Y así pues *tecnología* ha llegado hasta nosotros como “exposición de reglas para tratar con arte y ciencia alguna cosa o sujeto; también la regla del arte con ciencia expuesta”. Y, sí, el poeta ha sido - y es aún - sobre todo un *technite*, alguien que crea, que sabe *technazein* y *technitein*, pero con ciencia de las reglas del arte. Y crea-fabrica *technémata-poiémata*, no *technidrioi* o *technioi*: el *technion* o el *technidrion* son “artes pequeñas”, “artecita” (¿pero se puede decir? Si lo decimos, ¡digámoslo!).

“Inconcluyendo”, como buen *technéiesis* yo *technitéuo*, aplico el arte, *tikto-poiéo*, y por lo tanto hago también palabras (procreación verbal y de lenguaje), siempre teniendo en cuenta los “poetomòti” (“poetomotos”) que substantivaban los adjetivos.

Si no el *technikòs* - el hombre ingenioso y perito en artificios - se vuelve a convertir en *technites*, pero no en el sentido del artista como estrategia de

los procedimientos del arte, “facturador de cosas que antes no existían”, sino como hombre de intriga y engaño, a lo mejor también impostor como experto de *pàse téchne kài mechané*, de cualquier técnica y mecánica, que diríamos hoy”.

Un argumentar, el de Toti, tan riguroso y claro como “moral”, de una moralidad precisamente “jurásica”, siempre más rara y por eso preciada. Y como en sus escritos las imágenes (nunca “mecanicísticas”) vienen de los idiomas – italiano, griego, latín, francés, árabe, húngaro... - y esconden (pero tampoco mucho, en definitiva) inestimables tesoros de sentido detrás del juego feliz de las tramas o enredos, de las superposiciones y de los ecos, así “funcionan”, se “articulan” - diría Toti citando a Sklovskij – con las imágenes los sonidos y las palabras, sus “vídeos”.

“En fin, no engañar con el arte mecanizado – la *artecnica*, “neologismaria” ahora yo, como *totechnites*. [...]

Es una invitación a recordar que el arte sólo es una *téchne* (nunca una *técnica*) de la factura, o bien una forma de continuar la creación del mundo, de producir y añadir cosas de arte, realidades nuevas a la realidad originaria, no contranatura sino *neofisis*, “nueva naturaleza” humanizada y nueva humanidad *renaturalizada*. *Téchne* no técnica, articulación del ser, orden del caos y caos del orden, una nueva estrategia productora de mundo. Tecnicidad”.

Y así están, (firmadas en un “poet-scriptum” del 1992), el núcleo poético de *Planetopolis* (1994) y el significado de la extraordinaria danza digital del cero y del uno sobre el cuadro de Courbet en *L’Origine du monde*: donde las dos formas de “generación”, la “mediada” por la mujer y la mediada por el artista se encuentran gracias a un pintor-*poieta* de la era electrónica que extiende en una cinegrafía numérica (*L’Originédite*, 1994) las premisas implícitas en el cuadro de un pintor de los inicios del arte Moderno.

Líneas que anticipaban también el sentido (uno de los sentidos) de la *ouverture* de *TupacAmauta* (1997): el laberinto de los hilos que subyacen a la creación

del mundo; así como en la primera parte de *Planetopolis* la VideoPoemOpera cantaba audio-logo-visualmente el acto mismo de la Creación, de la Nada a la Luz, a través de la danza de los píxeles.

Una poética cogida en la fase auroral de su conceptualización siempre es algo emocionante: pero más todavía lo es saber que estas líneas (el pensamiento y las emociones que estaban detrás y antes de estas líneas) han producido años y años de trabajo cinegráfico y centenares de minutos de imágenes una más emocionante que la otra. Y todavía no han terminado de revelarse productivas o de agotar su energía si tenemos que juzgar a partir de los últimos “vídeos” de Toti. También porque el autor, que intrínsecamente no es un dogmático, propone (antes que todo a sí mismo) esta “nueva articulación del ser” en toda su complejidad y en muchas de sus infinitas direcciones.

Ya que, como concluye Toti - provisionalmente: estamos en un “post-poet-scriptum” del 1993-94 - forzando “totianamente” al Heidegger del *Saggio sulla tecnica* (“Ensayo sobre la técnica”) de 1954, “¿cómo convencer a los charlatanes del logos que *la esencia de la técnica no es la técnica*, que la esencia de cualquier cosa no es cualquier cosa? Y que por lo tanto la esencia de la poesía no está en lo “dicho” sino en lo “no dicho”, en lo indecible (quizás)...”

## 2. PALABRA

Gianni Toti, evidentemente, está enamorado de la palabra. De la palabra como *lògos* – discurso y articulación del discurso, procedimiento y estrategia de elaboración del sentido – y como *imagen*, productora y evocadora de imágenes. Y de estas dos maneras, nunca en contradicción entre ellas, usa en su Obra las palabras; tanto en los escritos sobre papel como en cinta magnética.

Está enamorado de la palabra y la usa – como articulación “lógica” del pensamiento o como *imago*, eco de lo no racional y de lo no consciente, a veces fantasma y evanescencia – pero, como con la “técnica”, nunca es un fin en sí misma. La esencia de la palabra no es la palabra: es lo que la palabra es

capaz de decir, está en lo que los lectores (o los "visionadores") saben "leerle" o "verle" (diría Calvino).

El tecnicismo dominante – el uso dominante y dominador de los "media" – nos lleva siempre más a creer que las "imágenes" (como los "sonidos") están separadas de las "palabras"; que las palabras – entendidas como aglomerados complejos de sentido – viven una vida propia siempre más difícil y agotadora entre las imágenes, entendidas como signos perceptiva y simbólicamente más primordiales, arcaicos, en definitiva menos complejos y elaborados que las palabras; a veces también "más comunicables" que las palabras. La publicidad, la televisión y en general la industria cultural, las usan en esta dirección: "una imagen vale más que mil palabras..."; pero por otro lado hacen la misma operación reduccionista y de infravaloración también con las palabras.

Gianni Toti, antes de comenzar a utilizar y a explorar el nuevo mundo de la imagen electrónica, ya usaba las palabras (escritas) como "imágenes" (que es, precisamente, la "habilidad especial" de los poetas) y – protagonista del Moderno y por lo tanto del siglo del Cine – bien consabidamente las "montaba" (en general por contraste y no por analogía) como en una escritura cinematográfica; y cuando ha comenzado a "elaborar" las imágenes – ensalzando de las "técnicas" electrónicas la posibilidad de intervenir en profundidad (hasta el abismo) sobre la imagen y sobre sus varias estratificaciones y detalles (hasta el más simple punto luminoso que compone un "frame") – ha encontrado en ellas toda la complejidad de la palabra: y ha sabido devolvérsela.

Nos ha devuelto la palabra en otro universo de signos y en un lenguaje "otro" respecto al de la prensa imprenta de tipos móviles, aunque no se olvidó completamente de este.

Ricas en estratificaciones de sentido las palabras de Toti; y igualmente ricas, en otro universo, las imágenes de Toti. Y como otros "videoartistas" han encontrado en las posibilidades de la electrónica un modo de interpretar los colores como imágenes o como imágenes los sonidos y los ruidos, así Toti ha conseguido hacerlo con las palabras.

En todo caso con el "videoarte", la separación – técnica antes que conceptual – en la cual debían convivir imagen, sonido y palabra, hasta la época del cine, decae. Aunque, ciertamente, no basta la "especificidad técnica" para transformar una relación entre el sonido, la palabra y la imagen en "posibilidad expresiva". Y es así, precisamente, porque la esencia de la técnica no es técnica.

Toti en este trabajo es un poeta en el sentido pleno y, único también por su experiencia como artista aún hoy inmerso en la escritura, invierte fácilmente el lugar común planetario según el cual la palabra – en el cine o en el vídeo – es todavía y siempre una "ilustración" de la imagen.

Toti no usa "las palabras" arrimándolas más o menos creativamente a las o en las imágenes: las considera imágenes en si mismas y las "monta", en su original cinegrafía electrónica, con todas las demás imágenes que tiene a su disposición: sonidos, músicas, ruidos, colores, formas generadas con el ordenador, películas, fotografías, grabaciones radiofónicas, tomas de vídeo, etc.

En *SqueeZangeZaùm* (1988), por ejemplo, además de explorar el origen del cine como origen del mundo (moderno?), Toti, en su primera épica VideoPoemObra despliega completamente por vez primera esta intuición.

El "squeezoom" (uno de los primeros aparatos generadores de efectos) se metamorfosea en el título del vídeo en "squee-zaùm"; es decir, en una posibilidad técnica de volver a plasmar la superficie de las imágenes y por tanto de transformar los "efectos especiales" banal y determinísticamente entendidos, en "palabras": o sea, en las unidades mínimas, del (nuevo) lenguaje icónico electrónico.

Palabras, todavía, que tienen una característica precisa: la de ser *zaùm*, o sea "transmentales".

Toti retoma con eficacia la idea expuesta por el futurista (futuriano) soviético Velimir Chlebnikov in *Zangesi* ("Arquitectura de narración", puesta en escena por Tatlin el 9 de mayo de 1923 en el Museo de Cultura Artística

de Leningrado), que las *palabras* sean *material plástico*, unidad de espacio organizado.

Al artista, escribe Chlebnikov, no le sirve la palabra como “roca pétrea”: sino la palabra como narración y la narración como “arquitectura de palabras”.

En 1919 Chlebnikov ponía sus “*suites* sonoras” al mismo nivel del lenguaje mágico y del litúrgico, capaces de “hablar” directamente al inconsciente.

¿Y quién más que Gianni Toti construye relatos como arquitectura de palabras o concibe la puesta en imágenes como construcción poliédrica de formas organizadas en *suites* e incluso en “polis” de imágenes, sonidos, colores y palabras?

¿Y no es quizás de *SqueeZangeZaùm* en adelante cuando él pide con insistencia que sus “vídeos” se muestren exclusivamente en la gran pantalla? ¿Por qué no será quizás el “pathos” de la sala cinematográfica clásica y la inmersión total – sensual, sin estética – en la gran pantalla lo que más se avvicine al “pathos” de la contemplación mística o de la ceremonia litúrgica? ¿“Pathos” que, como Eisenstein enseña, puede conducir al éxtasis (“ex – stasis”)?

Y otras tantas experiencias del inconsciente – el “trabajo del sueño” freudiano movido por medio de una *palabra* poética tecnológica – activadas por los “vídeo” de Toti.

Toti revive – y hace revivir de vez en cuando de manera de un modo original en sus VideoPoemObras – estas intuiciones: y nos muestra de vez en cuando la potencialidad y la energía con sus siempre fascinantes cinegrafías electrónicas.

Autor torrencial, a veces excesivo, entregado lúcidamente a las poliédricas seducciones de la escritura como otros pocos modernos (Majakovskij, Kleist, Joyce, Baudelaire, Proust, Ejzenštejn, Zavattini, Hrabal...), Toti no es nunca – absolutamente nunca – “automático”: sus libros, como sus vídeos, tiene una gestación larguísima, son sometidos al pensamiento y re-pensamiento continuos. Y no obstante Toti puede ser “sur-realista” (y por tanto auténticamente

“realista”, como sostuvo Karel Teige en los años veinte) en el sentido de que sabe mirar – mira a menudo – “más allá” de la materialidad física de los fenómenos que analiza o de los signos (gráficos, icónicos, sonoros) que utiliza. A menudo se refugia entre la estrellas (los *Videopoemitas sobre el imaginario científico. Ordine, Chaos, Phaos*) pero para ver – aunque sea de la Luna, o “de la anticoda de los cometas” – siempre mas “radicalmente” (“a la raíz de las cosas”) la Tierra. En todo caso sabe ver desde lo alto.

Pero otro vicio – diferente al de una inteligencia y una sensibilidad atormentada, perennemente a los confines de un materialismo que es muy espiritual – iguala a Toti con otros pocos autores modernos (pero en este sentido también Dante lo es): el de mostrar desde siempre y explícitamente la incapacidad – tenazmente perseguida – de justificar “la media”, el oportunismo medio, la regla del lugar común, la falsa consciencia del transformismo siempre más dominante tanto en literatura como en política, entre las clases sociales como en la investigación artística.

La cáustica *vis* polémica de Gianni Toti, sus amarguras, la obstinada defensa de ideales eternos de justicia, belleza, rigor, moralidad – tan humanos que son ya considerados sobrehumanos -: como su “comunismo” evidentemente “u-tópico” privado de espacio en esta “planetópolis” – lo hermanan con otros “re-evolucionarios” (como él dice de sí): heréticos y por ello muy rápidamente y muy explícitamente relegados, al margen de todos los sistemas organizados de pensamiento y de poder dominantes, sean de “derechas” o de “izquierdas”.

Su palabra de infinitas estratificaciones – el arte tiene don de lenguas – rebate todo esto en un *continuum* que no tiene las formas de la reiteración obsesiva de un signo o de un concepto (como en ciertas actuales interpretaciones banales del Moderno), sino que asume las de un prisma (de un cristal): que nos permite “ver” los infinitos componentes de un mismo rayo de luz como las de un significado aparentemente unívoco.

Y quizás, con el joven Joyce – en parte porque él toma también tan terriblemente en serio la palabra – Gianni Toti podría compartir esta imagen

de su “inspiración”:

“Existe una inspiración matutina del mismo modo que existe una conciencia matutina en la hora que el viento calla, cuando la falena sale de la crisálida, y ciertas plantas eclosionan y la fiebre de la locura asalta a los locos [...]

El instante de la inspiración es una chispa tan breve que resulta invisible. Su reflejo en varias direcciones contemporáneamente de parte de una multitud de circunstancias opacas, a ninguna de las cuales está unido nada más que por un vínculo de mera posibilidad, oscurece tras un instante el esplendor de la inspiración creando una primera forma confusa. Es este el instante en el cual la palabra se hace carne”.

### 3. TIEMPO

Si la historia del Tiempo es tan larga como la de la confrontación (¿eterna?) entre Kronos y Chronos – entre el tiempo no-cronológico y el tiempo histórico –, la de la interpretación moderna del Tiempo se remonta a un vivaz debate del renacimiento sobre el concepto de línea: y, por lo tanto, paradójicamente, sobre el de espacio.

Es un debate que nos afecta de acerca, no solo por el *revival* que hubo en los años veinte y treinta del siglo XX por causa de algunos de los más agudos teóricos de cine, los cuales apoyaban con fuerza las razones de una renovada y revolucionaria “espacialización del tiempo” y/o “temporalización del espacio” en el arte y en la comunicación posibilitada por la “técnica” del montaje en el cine; sino sobre todo porque ese debate sobre el punto y la línea (retomado después por la Bauhaus) entre los primeros teóricos de la perspectiva lineal, introduciendo realmente la “técnica” (las técnicas) de la perspectiva, sienta las bases de esa “numerización” del Espacio – primeramente geométrica, algorítmica después – que desde la pintura llega a la imagen electrónica “digital”.

“De hecho el mismo concepto de línea, que en la perspectiva “lineal” es

evidentemente esencial”, recuerda Corrado Maltese en *Leonardo prospettico* (1962), “implica, en las súbitas transformaciones acaecidas durante el siglo XV, una mutante concepción del mundo. Para Leon Battista Alberti la línea es “justaposición de puntos”. Para Piero della Francesca es “extensión entre dos puntos”. Para Leonardo da Vinci es “el tránsito del punto”. Es evidente el pasaje de una concepción estática a una concepción dinámica del espacio; y por consiguiente se vuelve posible la introducción, también en el pensamiento matemático, de esas “variables” que sólo con Cartesio llevaran al concepto de “función”. Pero Leonardo, como es sabido, añade a la “perspectiva lineal” también una “perspectiva de color” y una “perspectiva menguante” (que “disminuye la información de las figuras términos dispuestos en varias distancias”). Lo que confirma la atención constante y penetrante de Leonardo por los elementos variables de la experiencia (la “información”, la “distancia”, etc.) y en primer lugar por tanto por la luz y el color, que son entre todos los mas mutables [...] En definitiva, por vez primera con Leonardo el universo es verdaderamente un universo dinámico, en el cual el ojo y la psiche deben corregir y esquivar miles de desviaciones y errores”

Y entre estas “desviaciones”, las “certezas” métrico-táctiles entonces impuestas por la perspectiva lineal bruneschiana-albertiana; o las actuales sobre la imagen numérica entendida –epidérmicamente – como “efecto especial”, contra la cual insiste la Obra de Gianni Toti.

De cualquier manera no es casual que justamente Leonardo da Vinci, entre todos los *tecnééis* del renacimiento haya sido tan amado (y estudiado) por los grandes artistas contemporáneos atentos a las técnicas y a sus mecanismo profundos de actuación: Magritte, Eisenstein, Klee, Paik...

Pero si Leonardo introduce el movimiento (y por tanto una forma del Tiempo) en la numerización perspectiva del Espacio, es con Einstein, Whitehead, Russell y por tanto con la “Teoría de la Relatividad” (1905) que el Tiempo y el Espacio se entrelazan tan profundamente en la percepción contemporánea de la “fisicidad” (de la misma “realidad”) que revuelven otras “certezas” más allá

de las de una ordenada y equilibrada perspectiva lineal.

Y es precisamente Einstein – a menudo recordado por Toti – quien escribe en sus *Pensieri degli anni difficili* (1933-1950) que habría querido llamar a su Teoría, no “de la Relatividad”, sino “de los puntos de vista”: y de desear – desde entonces – “conocer el mundo por medio de la velocidad de la luz”

Lo que parece evidente, es de hecho que la cuestión del Tiempo se pone periódicamente en el debate filosófico y científico, en particular en los momentos de mayor consciencia crítica de sus protagonistas; y, en definitiva, es un asunto de los momentos “altos” de la confrontación teórica (y artística), el cual – más que la cuestión del Espacio, quizás por la mayor “inmaterialidad” y “simbolismo” del Tiempo - se afirma en los momentos en los que se alcanza la “madurez expresiva” de ciertas técnicas (pintura, cine, vídeo, imagen numérica): mediante la Obra, más allá de las reflexiones teóricas, de los artistas protagonistas de esa madurez (Leonardo, Eisenstein, Paik...)

Algunos entre los clásicos del videoarte han afrontado la cuestión del Tiempo en la imagen electrónica planteando reflexiones sobre la naturaleza “musical” de la imagen vídeo (y la música es uno de los “lenguajes del tiempo” más antiguos y estructurados); otros desde un punto de vista cromático (la “perspectiva de color” leonardiana); otros valorando el punto de vista de la impresionante potencialidad del montaje electrónico no-lineal, estratificado, en mosaico, trama y yuxtaposición de signos.

Gianni Toti, siguiendo la pista a la imagen también por medio de la palabra hasta el último pixel, ha elaborado – entre el 1989 y el 1990 – la teoría (fruto de una intuición original) de la *profundidad de tiempo* a la cual permitiría arribar la imagen tratada o producida con la electrónica: evidentemente (y con otra imagen eficaz) entendida como una extensión y superación cualitativa de la, también revolucionaria, *profundidad de campo* afirmada en los años de la madurez expresiva del cine (la cual es a su vez una extensión tecnológica, y en ciertos casos también expresiva, de la “perspectiva” pictórica...).

El siguiente razonamiento – atribuible a Toti – es la narración (necesariamente esquemática) de varias conversaciones que tuve con él en su casa romana en el mes de Junio de 1990; y si la narración puede ser lagunosa no creo que la intuición subyacente a la discusión pierda por ello su atracción.

En suma Toti afirma que la posibilidad técnica actual (por otro lado en constante evolución) de intervenir, por medio de los aparatos electrónicos tanto de filmación como de montaje, en el interior de un único “frame” (los equivalentes electrónicos del fotograma de ascendencia fotografía o fílmica), hasta alcanzar las más pequeñas unidades de luz que componen la imagen y poder reestructurarla, impone un cambio de perspectiva radical en la manera de enfrentarse a las imágenes: que de re-producida y re-conocible se vuelve finalmente “producible” y “conocible”.

Así como la posibilidad electrónica de producir imágenes a alta velocidad (a la velocidad de la luz o casi), contextualmente o sea simultáneamente, no sólo modifica la noción (o al menos la percepción) del Tiempo, poniéndonos por primera vez en condiciones de “ver” y “tocar” con todos nuestros sentidos la velocidad de la luz, sino que también aproxima – también en este caso por vez primera en la experiencia de los hombres – la capacidad de las máquinas de sugerir imágenes a la del cerebro (la cual permanece todavía muy superior). En este sentido es necesario reconocer a la máquina (al elaborador electrónico) una autonomía: la cual todavía es más una ilusión óptico/perceptiva que una autentica realidad: en cualquier caso difícil de controlar con el cerebro humano, a menos que no se ponga explícitamente en relación (también conflictiva, creativamente conflictiva) con ella. Por eso el trabajo de “experimentación” de las nuevas máquinas no puede ser – desde un punto de vista expresivo – acción solamente de “técnicos” (*tecniti*) sino también de “poetas” (*poietés*): porque estos últimos, en teoría, no deberían en principio rendirse, a la fascinación “maquinística” – tecnológico autorreferencial – de las computadoras.

Pero aún mas importante, en este combate por fin en igualdad de condiciones entre los instrumentos de producción del hombre (las máquinas) y la capacidad

del hombre de hacer, de “crear” (el arte), es que – con la electrónica – el artista puede “hacer” y observar las imágenes que se crean, en una condición de propia y verdadera “desaceleración” de la velocidad mental de producción de las imágenes; en definitiva puede “pensar las imágenes” y “verlas materializarse” (virtualmente: que en este caso significa también “virtuosamente”) en el monitor casi en el mismo momento – en el mismo instante de tiempo – en el cual las ha pensado. Más lento, cierto, de cómo lo hacemos con la mente en cualquier instante, pero mucho más rápidamente – de manera inconcebiblemente más rápida – a como se puede “hacer” con todas las demás “técnicas” de producción de las imágenes: de las artes plásticas a la fotografía, el cine, el vídeo.

Sólo en la música – también la analógica, no sólo la electrónica o la realizada con el sintetizador -, añadiría, se aproxima tan rápidamente el momento temporal del pensamiento al momento temporal de su “puesta en imagen”: por eso se cursa ésta como un “arte del tiempo”. Y todavía, yo diría que esta velocidad electrónica de producción de las imágenes es posible que a algunos artistas les sea útil y a otros no, o que en ciertos momentos sirva a un artista y en otros no: a veces es necesario “tomarse un tiempo” para elaborar una imagen, o para reflexionar a través de esta. Por esto es necesario luchar con fuerza contra las escalas jerárquicas entre las artes y las técnicas inducidas por una visión economicista y puramente productivista de las técnicas (“el ordenador es mejor porque es más rápido”): el ordenador no es en absoluto mejor que el pincel por ser más rápido o más aparentemente “preciso”: puede simplemente servir para “hacer” de manera diferente. Por eso Paik continúa pintando y Toti continúa escribiendo; y por esto los artistas más avanzados de hoy día no se ocupan de una sola “especificad” tecnológica sino de las relaciones –que yo llamo “intermediales” – entre las técnicas y los lenguajes diversos.

En cualquier caso, lo que realmente importa a Toti en este “enfrentamiento”, amable pero no demasiado, entre cerebro/sensibilidad del artista y potencialidad del ordenador es que – por medio de éste – se hace posible “extraer imágenes del tiempo veloz del proceso mental”; fijar, en el tiempo mismo en el cual se decide a hacerlo, una imagen (la cual es un “frame”, o sea, no una imagen verdadera

como tal, sino la unidad electrónica mínima de un “proceso de tiempo”: de un flujo de pensamiento) en la secuencia de imágenes que la sustenta.

Para Gianni Toti, llega a ser posible no solo “pensar” y “ver” cuasi instantáneamente imágenes y relaciones entre imágenes (es decir montaje, escritura icónica, creatividad audiovisual), sino ante todo “fijar el tiempo”, aprovechar la “profundidad de tiempo” en el interior de una secuencia electrónica que es “casi mental”. Y a veces – él lo ha aventurado en esa conversación en 1990 – se hace casi posible “ver”, en directo, materializarse por medio del ordenador el inconsciente humano: las imágenes que no conseguimos “fijar” con la consciencia racional porque nos falta “el tiempo”.

Retomando a Walter Benjamin en el ensayo sobre la fotografía (*Pequeña historia de la fotografía*, 1931) y de la *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), podemos decir que “el inconsciente óptico” (Benjamin) puesto en evidencia con la fotografía y el cine se materializa y se pone en condiciones de ser cultivado completamente en el “inconsciente electrónico” (Toti).

Una velocidad de percepción/conceptualización de las imágenes la cual incluso permite, según Gianni Toti, derribar las formas y símbolos de la narración (o sea de comprensión del sentido de las cosas a través de sucesiones artificiales de imágenes: sean frases o secuencias) puestos en escena por las artes hasta hoy día. “Narración” y “símbolos” – en definitiva – derrotados por la velocidad de la luz, del “tiempo” tecnológico-electrónico: y un nuevo pensamiento – “tecnítico” (por lo tanto de otras simbolizaciones y otras formas de la narración) que nace: aprovechándose más de la “profundidad de tiempo” que de la de campo o espacio.

Las imágenes inconscientes pueden por tanto ser percibidas y fijadas, abstraídas de la profundidad de tiempo: significa que sobre estas imágenes “de base” se hace posible realizar otras intervenciones, sea mediante el arte electrónico o con las artes más antiguas (pintura, fotografía, escultura, música, palabra, etc.) Es uno de los principios tecnológico-expresivos de la

“intermedialidad”: pero es también la razón por la cual las imágenes electrónicas, abstraídas de un flujo, pueden ser presentadas tanto “en movimiento” (en un proceso dinámico igual o similar al cual las ha producido) o singularmente, como *unicum*: como grumos de tiempo y de pensamiento materializados; sobre los cuales el artista, si así lo quiere, puede intervenir con otras técnicas y otras visiones. “Cuadros”, en definitiva, pero de naturaleza radicalmente distinta a los obtenidos con las técnicas de la pintura; cuadros cuya imagen de partida no es más la tela blanca o la pantalla sobre la cual iniciar a “escribir”, sino una imagen compleja arrancada de las profundidades del tiempo subliminal de la creación.

Y puede suceder – en los “vídeos” de Gianni Toti sucede muy a menudo, y voluntariamente – que en una misma imagen electrónica coexistan diversos momentos temporales, diversos “tiempos” de la narración. Por ejemplo cuando en un mismo “frame” – y por tanto en una misma secuencia electrónica – “viven” simultáneamente el tiempo de la música que se entrelaza con las imágenes, el tiempo de la secuencia de la película mostrada, el tiempo de la fotografía estática colocada a un lado de la imagen, el tiempo de la palabra que se integra en el vídeo, el tiempo de las formas numéricas que propiamente constituyen la osamenta formal de las imágenes, etc.

Un procedimiento expresivo intermedial e intertemporal – extensión simultánea de tiempos y de lenguajes diversos – puesto completamente en escena por vez primera en la obra *Art of memory* (1986) de Woody Vasulka, pero ya aventurado por Toti en la *Trilogia majakovskijana*, para convertirse seguidamente en la modalidad estupefaciente de escritura de las VideoPoemOperas que realizó a partir de 1986.

Una forma de poética que vuelve finalmente visibles y valorables los *criscales del tiempo* designados por los filósofos franceses Guattari (*L'inconscient machinique*, 1979) y Deleuze (*La imagen-tiempo*, 1985) en la relectura de Henri Bergson.

Bergson, el cual, en *L'energie spirituelle* (Paris 1896) anotaba, retomado

por Gilles Deleuze: “Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se “ve en el cristal”. La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra el mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal; y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión. Sólo que - añade Bergson – esta escisión nunca llega hasta el final. En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es la otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua”

El cristal, anota además Bergson, interpretando el *Tratado de la Pintura* de Leonardo entonces recién traducido en Francia, vive siempre al límite, es en sí mismo “límite fugaz entre el pasado inmediato que no es ya y el futuro inmediato que aún no es [...] espejo móvil que refleja sin cesar la percepción y el recuerdo”.

Admirable visión, a pocos meses de los primeros experimentos públicos de los hermanos Lumière, de una “cinematografía” que se podría haber realizado completamente sólo en la época de la imagen numérica: el “cristal de tiempo” del cual Bergson anticipa en sus escritos, sin que él lo pudiese “saber” racionalmente entonces, todas las potencialidades y todos los límites (que son también potencialidades) propios de la imagen arrancada de la electrónica a la profundidad del tiempo.

Y en tiempos que son siempre – como Hölderlin señalaba en uno de sus versos más terribles – “tiempos de plomo”, conocer artistas como Gianni Toti que con tanta obstinación nos invitan a no dejar nunca de confrontarnos con la profundidad del sentido de las cosas, y que nos hacen tan agudamente de “médiun” con mucha otra sabia cultura que le precede, es ciertamente un privilegio.

Y es esto lo que debería inducirnos a no dejar de pensar como “comprensible”, y ojala también transformable en mejor, este nuestro planeta, este pequeñísimo, en comparación con el universo, «pianetorottolo que arde» (Toti 1988)

## NOTAS

1. Pier Paolo Pasolini. *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967). En: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1972.
2. Edgar Morin. *L'ésprit du temps* (Paris 1962). trad. it. *L'industria culturale. Saggi sulla cultura di massa*, Bologna: il Mulino, 1974.
3. Sergej M. Eizenštejn. *Il cinema e il miracolo della televisione* (Moscu 1946, 1956). Edición italiana en Sergej M. Eizenštejn. *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cargo y introducido por Paolo Gobetti, Einaudi, Turin 1964, pp. XII-XIV. Il testo è parte di una prefazione redatta dal regista e teorico sovietico nel 1946 per una raccolta di suoi scritti che non venne mai pubblicata; è stato parzialmente riproposto nel 1956 come *Introduzione* all'antologia eizenštejniana *Scritti scelti*, a cura di R. Jurenev, Mosca 1956. La prima edizione fuori dall'Urss fu quella italiana. Cfr. inoltre il volume di Marco Maria Gazzano, *Il "cinema" dalla fotografia al computer*, Quattroventi, Urbino 1999, pp. 125-126.
4. Charles Baudelaire. *Il pubblico moderno e la fotografia. Salon del 1859*. En: *Scritti sull'arte* (1845-1859). Torino: Einaudi, 1992.
5. Martin Heidegger. *La questione della tecnica* (Monaco di Baviera 1953). En: *Saggi e Discorsi*, a cargo de Gianni Vattimo. Milano: Mursia 1976.
6. James Joyce. *Estetica* (Dublino 1909). En: *Epifanie* (1900-1904) e *Rubrica* (1909-1912), a

cargo de Giorgio Melchiori. Milano: Mondadori, 1982.

7. Corrado Maltese. *Per Leonardo prospettico* (“Raccolta Vinciana”, 1962, pp. 303-314). En: Corrado Maltese. *Per una storia dell'immagine. Da Leonardo alla computer art*. Roma: Bagatto Libri, 1989, pp. 91-92.
8. Albert Einstein. *I fondamenti della fisica teorica* (New York 1940). En: *Pensieri degli anni difficili* (1933-1950). a cargo de Carlo Castagnoli. Torino: Boringhieri, 1965.
9. Gilles Deleuze. *L'immagine-movimento. Cinema 1* (Paris 1983); trad. it. a cargo de Jean-Paul Manganaro, Milano: Ubulibri 1984; cfr. inoltre Gilles Deleuze. *L'immagine-tempo. Cinema 2* (Paris, 1985). Milano: Ubulibri, 1986.
10. Leonardo da Vinci. *Libro di Pittura* (1491-1518). A cargo de Carlo Pedretti e Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.
11. Juego de palabras intraducible entre pianerottolo (descansillo o rellano) y pianetotto (similar a pianetino en castellano *planetita*).

