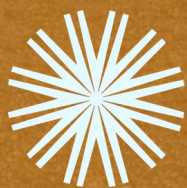


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Sobre video y artes mediales: una relectura a la obra de Néstor Olhagaray desde la semiótica peirceana

On Video and Media Arts: A Reinterpretation of Néstor Olhagaray's Work from a Peircean Semiotic Perspective

Zulema Reynaga Maldini*

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

 <https://orcid.org/0009-0004-5838-9773>

Resumen. Este artículo propone una relectura del libro *Sobre video y artes mediales* de Néstor Olhagaray desde la semiótica de Charles S. Peirce, con el objetivo de examinar los procesos de significación que atraviesan el arte medial. Se puede reconocer que la obra de Olhagaray anticipa, en distintos niveles, una comprensión del arte medial como sistema abierto y relacional, lo que posibilita su relectura desde una perspectiva semiótica aplicada. A partir del capítulo “Video digital”, se analiza el videoarte como una práctica procesual e interactiva, inscrita en una semiosis abierta. En “Reflexiones sobre video y videastas” se aborda el proceso creativo interno del artista y el video como lenguaje simbólico que articula cuerpo, memoria y experiencia. Finalmente, “Memorias” permite comprender la trayectoria de Olhagaray como una red de signos donde vida, cultura y técnica se configuran como mediaciones semióticas, situando el arte medial como un espacio de producción de sentido y resistencia simbólica.

* Magíster en Artes ©, con mención en Música en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciada en Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Correo electrónico: zulema.reynaga@uacademia.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Análisis formal, Conceptualización, Curaduría de datos, Escritura de revisión, Edición, Investigación-Metodología, Escritura, Revisión y Edición.

Palabras clave: artes mediales, semiótica peirceana, videoarte, Néstor Olhagaray

Abstract. This article proposes a reinterpretation of Néstor Olhagaray's book *On Video and Media Arts* from the perspective of Charles S. Peirce's semiotics, with the aim of examining the processes of signification that underlie media art. It can be argued that Olhagaray's work anticipates, on various levels, an understanding of media art as an open and relational system, which makes it possible to reinterpret it from an applied semiotic perspective. Drawing on the chapter "Digital Video", the article analyzes video art as a processual and interactive practice embedded in an open semiosis. In "Reflections on Video and Videographers", the artist's internal creative process is addressed, along with video as a symbolic language that articulates body, memory, and experience. Finally, "Memories" allows us to understand Olhagaray's career as a network of signs in which life, culture, and technique are configured as semiotic mediations, positioning media art as a space for the production of meaning and symbolic resistance.

Keywords: Media arts, Peircean semiotics, video art, Néstor Olhagaray

*Para el silencio
Que florece entre signos
Tocando el lienzo
De algún intrincado arte
Que traspasa su margen*

Punto de partida

Las artes mediales se han ido estableciendo desde finales del siglo XX, como un territorio de creación que tensiona y desborda las clasificaciones tradicionales del campo artístico. Así, al incorporar tecnologías digitales y formas híbridas de producción, estas prácticas amplían los medios disponibles para la creación y modifican los modos en que el sentido produce, circula y se transforma. En este contexto, la tecnología deja de ser un soporte neutral o instrumental y pasa a constituirse como un agente activo dentro del proceso artístico, influyendo tanto en la materialidad de la obra como en la experiencia perceptiva y cognitiva del espectador. De esta manera, se plantean desafíos teóricos que demandan nuevas herramientas analíticas capaces de dar cuenta de su complejidad, inestabilidad y carácter procesual.

Por consiguiente, en el contexto chileno, este campo se ha ido desarrollando de manera fragmentaria y al margen de la tradición crítica sistemática que permite comprenderlo históricamente. Por esto, a diferencia de otras disciplinas artísticas que cuentan con relatos consolidados, archivos institucionalizados y marcos teóricos recurrentes, las artes mediales en Chile tienen un vacío crítico que dificulta la inscripción de estas prácticas en un relato más amplio del arte nacional. Este déficit afecta la valoración, la difusión de las obras y también limita la posibilidad de analizarlas desde perspectivas teóricas que reconozcan su especificidad. Y es de esperar, que, bajo este escenario, se hace necesario revisar, organizar y reinterpretar los aportes de figuras clave, como una tarea urgente para el fortalecimiento de las artes mediales.

Sin ir más lejos, es en este punto donde la figura de Néstor Olhagaray adquiere una relevancia fundamental. Su trabajo, desde la práctica artística y la reflexión teórica y curatorial, ha sido decisivo para la introducción, desarrollo y discusión del videoarte y las artes mediales en Chile. El libro *Sobre video y artes mediales* de Olhagaray (2014), es uno de los esfuerzos sistemáticos por pensar la práctica de las artes mediales desde un contexto local, articulando experiencia, teoría y observación crítica. Asimismo, pese a la importancia de este libro, no ha sido revisitado con la profundidad analítica que se podría esperar, especialmente desde marcos teóricos contemporáneos que permitan releerlo y expandir sus alcances. Por esto, esta investigación se inscribe en la oportunidad de volver sobre la obra de Olhagaray como un texto abierto a nuevas interpretaciones.

Ahora bien, la complejidad inherente al arte medial exige superar modelos de análisis duales como las lecturas de raíz saussureana. La relación entre significante y significado, entendida de manera diádica, resulta insuficiente para abordar obras que se transforman en el tiempo; obras que responden a la interacción del espectador y que integran variables técnicas, sensoriales y contextuales en constante movimiento. Por esto, la semiótica de Charles S. Peirce ofrece un marco conceptual fértil, al proponer un modelo triádico compuesto por signo, objeto e interpretante, donde el sentido no se fija, sino que emerge a través de procesos continuos de interpretación.

Por ejemplo, los conceptos peirceanos como la semiósis ilimitada y la noción de eterno interpretante (Peirce, 2024) permiten comprender la obra artística como un sistema abierto, siempre susceptible de nuevas lecturas y resignificaciones. Asimismo, las categorías fenomenológicas de primeridad, segundidad y terceridad (Fajardo-González, 2023) ofrecen herramientas para articular dimensiones sensibles, materiales y simbólicas de la experiencia estética, integrando percepción, acción y pensamiento en un mismo proceso. Este enfoque resulta pertinente para las artes mediales, donde la experiencia del espectador-lector no puede separarse del funcionamiento técnico de la obra ni del contexto en que se activa.

Desde esta perspectiva, esta integración se fundamenta en la convergencia entre la semiótica peirceana y la praxis de las artes mediales, entendiendo este cruce como un espacio de diálogo productivo. Por ende, ante la ausencia de una tradición consolidada que analice de manera sistemática producciones como las de Néstor Olhagaray, se propone el modelo triádico de Peirce como una herramienta capaz de ampliar las formas de comprensión y análisis del arte medial. Esta aproximación permite abordar la obra como un proceso dinámico de producción de sentido.

Así, en el contexto de la tesis de pregrado de donde nace este artículo, el objetivo general de la investigación es generar una relectura del libro *Sobre video y artes mediales* de Néstor Olhagaray, desde una semiótica aplicada peirceana, entendiendo el libro como un espacio para analizar procesos de significación propios del arte medial. A partir de ello, se buscó examinar cómo los conceptos de signo, objeto e interpretante se manifiestan en el libro, así como explorar la relación entre la noción de eterno interpretante y la interpretación de las obras. En consecuencia, esta investigación aspira a contribuir a la valoración crítica de la obra de Olhagaray y, también, a la construcción de un marco teórico que permita pensar las artes mediales en Chile desde una perspectiva más compleja, situada y en constante devenir.

Hacia una lectura semiótica de las artes mediales

Primeramente, el estudio de las artes mediales exige un abordaje teórico capaz de dar cuenta de prácticas artísticas caracterizadas por la hibridez disciplinar, la integración tecnológica y la participación activa del espectador. De este modo, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, las artes mediales se definen por su carácter procesual, interactivo y abierto (Olhagaray, 2014). Desde este punto, la semiótica de Peirce se presenta como un marco teórico pertinente para comprender los procesos de significación que emergen en este tipo de obras.

Así, la semiótica peirceana ha sido desarrollada en ámbitos filosóficos, lógicos y comunicacionales, pero su aplicación sistemática al estudio de las artes y, en particular, a las artes mediales, ha sido más bien parcial. Autores como Barrena y Nubiola (2007, 2010, 2020) han podido destacar el potencial que tiene la teoría peirceana para ver el arte como una forma de pensamiento, y de experiencia, ya que la creación artística no consiste únicamente en la producción de objetos, sino en la capacidad de volver inteligibles cualidades sensibles por medio de signos. Por esta misma línea, Everaert-Desmedt (2001, 2008, 2010) ha desarrollado modelos de análisis del proceso creativo de Peirce, enfatizando el paso de la primeridad, la indeterminación de cualidades de sentimiento, hacia la terceridad, donde la obra se constituye como signo comunicable. La semiótica peirceana se estructura a partir de la concepción triádica del signo, compuesto por signo (o representamen), objeto e interpretante. Esta relación es dinámica, el interpretante generado por un signo, da lugar a una cadena infinita de interpretaciones denominada semiosis ilimitada (Peirce, 2024). De este proceso, el interpretante puede manifestarse como un efecto emocional, energético o lógico del intérprete. Esta dimensión resulta especialmente relevante para el análisis del arte medial, donde la experiencia sensible y corporal del espectador constituye un eje central de la obra.

De esta manera, Peirce (2024) introduce las categorías fenomenológicas de primeridad, segundidad y terceridad, que permiten articular cualidad, hecho y ley dentro de un mismo proceso semiótico. Estas categorías fueron retomadas por McNabb (2018) y por Barrena y Nubiola (2020) como herramientas para comprender la experiencia estética como un continuo que integra sensación, acción y pensamiento. Por ello, en el contexto de esta investigación, estas categorías permiten comprender la obra de arte medial como un sistema abierto de significación en constante transformación.

Pues bien, en cuanto a las artes mediales algunos autores señalaron que estas prácticas emergen del cruce entre arte, ciencia y tecnología, cuestionando las jerarquías tradicionales entre disciplinas. Por ejemplo, Pérez (2012) señala que, en el arte medial, la mediación tecnológica deja de ser un elemento instrumental para convertirse en un actor activo dentro del proceso creativo. Por otro lado, Bernaschina (2019, 2021) refiere que las artes de los nuevos medios demandan incluso un “lenguaje nuevo”, ya que los conceptos heredados del arte moderno resultan insuficientes para describir prácticas basadas en la interactividad, la transmedialidad y el hipertexto.

Por esto, históricamente, figuras como László Moholy-Nagy y Marcel Duchamp han sido reconocidas como antecedentes clave del pensamiento medial, al problematizar la materialidad de la obra, la autoría y la relación entre arte y tecnología (Pérez, 2012). Este tipo de exploraciones sentaron las bases para comprender el arte como proceso y como idea, elementos que se intensifican en las prácticas contemporáneas mediadas por la tecnología. Asimismo, las artes mediales se caracterizan por concebir la obra como un campo de operaciones donde el significado se activa y se transforma a partir de la interacción con el espectador (Olhagaray, 2014).

De este modo, en el contexto de Chile, se revela una carencia significativa de estudios teóricos sobre las artes mediales. Oyarzún (1988), plantea que la historia del arte en Chile ha estado marcada por la fragilidad de sus relatos críticos. Especialmente, relativo a las prácticas experimentales y tecnológicas, que corresponde con el tema de esta tesis. La ausencia de tradición consolidada ha derivado en que muchas producciones del arte medial chileno hayan sido documentadas principalmente a través de catálogos, registros curatoriales o textos de difusión, sin un análisis teórico profundo que articule la obra, el contexto y el pensamiento. Tras el quiebre institucional de 1973, se generó un desgaste interno y se limitó la capacidad de establecer un impacto más amplio, aunque se hayan generado espacios informales de creación de proyectos críticos, la privatización autoritaria llevó a que esos espacios debían asumir múltiples funciones: teoría, crítica y promoción de las propias obras (Oyarzún, 1988). En consecuencia, este vacío hace que sea necesario adentrarse a un análisis y documentación crítica en las artes mediales chilenas.

En este sentido, Néstor Olhagaray es un referente ineludible. Su trabajo como artista, teórico y gestor fue fundamental para el desarrollo del videoarte y las artes mediales en Chile, principalmente con las iniciativas del Festival Franco-Chileno de Video Arte y la Bienal de Video, ahora llamada Bienal de Artes Mediales de Santiago (Verdugo, 2020). Aunque, pese a la relevancia que tiene Néstor Olhagaray en el videoarte y las artes mediales, hasta el momento no hay estudios académicos que analicen su obra, y menos desde la semiótica peirceana.

El libro *Sobre video y artes mediales* (Olhagaray, 2014), es un texto clave que articula reflexión teórica, práctica artística y crítica cultural, abordando nociones como transmedialidad, hipertexto, interactividad, coautoría, obra abierta y resistencia de mercado. Su *Decálogo de las artes mediales* (Olhagaray, 2014) sintetiza una ética y una poética del arte medial que dialoga de manera implícita con la semiótica de Peirce, al concebir la obra como un proceso dinámico de significación y al espectador-lector como un agente activo en la construcción de sentido.

En consecuencia, esta tesis se apoya en enfoques que amplían la comprensión del arte como proceso cultural y corporal. Por ejemplo, Atã y Queiroz (2024) han propuesto comprender la obra de arte como un experimento metasemiótico y un proceso de signos que investiga sus propias condiciones de significación. Esto se complementa con estudios sobre memoria, corporeidad y espacio cultural, como los de Fuenmayor (2005) y Tarasti (2006), que permiten comprender el arte como una práctica situada, que es atravesada por la experiencia sensible, la historia y los imaginarios colectivos. En conjunto estos aportes refuerzan la pertinencia de una lectura peirceana de las artes mediales y justifican la relectura desde la semiótica aplicada de la obra de Olhagaray como un entramado vivo de signos en constante transformación.

Video digital

“Video digital” del libro *Sobre video y artes mediales*, es uno de los núcleos conceptuales de su reflexión teórica y práctica de las artes mediales. En este apartado, Olhagaray (2014) aborda el impacto de las tecnologías digitales en la creación artística, desde una posición crítica que entiende el video y los medios digitales como espacios en disputa simbólica, estética y política. Considera el video como un lenguaje autónomo, procesual e indagativo, que es capaz de articular experiencias sensibles, simbólicas y críticas. De esta manera, parte con el “Decálogo para las artes mediales”, que funciona como un marco conceptual desde donde pensar la creación artística mediada por la tecnología.

Es decir, el decálogo propone principios como la transmedialidad, la interactividad, la obra abierta, la no comercialización y la resistencia al marco tecnocrático, poniendo énfasis en privilegiar la noción del proceso por sobre el objeto cerrado. Así, el video es entendido como un campo de operaciones y no como un museo de imágenes, lo que implica una práctica artística abierta a la experimentación, al error y a la participación activa del espectador-lector. Esto hace que la interactividad se convierta en una condición estructural de la obra, estrechando la distancia entre producción y lectura (Olhagaray, 2014).

Desde la relectura semiótica peirceana, estos planteamientos pueden comprenderse como procesos de semiosis ilimitada, en los que los signos no remiten a un significado fijo, sino que generan cadenas continuas de interpretantes (Saleta, 2010). El modelo triádico de signo, objeto e interpretante (Peirce, 2024), permite leer la obra digital como un sistema dinámico donde la interfaz, la tecnología y la experiencia del espectador-lector actúan como mediaciones constitutivas del sentido. Así, la obra no existe plenamente sin la acción interpretativa que la activa, y cada interacción produce nuevas configuraciones de significado.

Asimismo, la metáfora del texto como red (Olhagaray, 2014), en sintonía con la noción de hipertexto, se presenta como un espacio transtextual en el que los signos se interconectan, se citan y se transforman, generando una estructura no lineal de lectura. Esta condición hipertextual, refuerza la idea de que el sentido se construye por medio de asociaciones abiertas y desplazamientos continuos, destruyendo la ilusión de un comienzo o un fin absoluto de la experiencia estética; cada punto de detención se transforma, a su vez, en un nuevo punto de partida interpretativo (Almeida, 2015), haciendo que el hipertexto se pueda entender como una manifestación concreta de la semiosis ilimitada.

Olhagaray (2014) sostiene que la interfaz es un signo ideológico y expresivo que condiciona la experiencia perceptiva del espectador. La calidad de una obra interactiva no se mide por su sofisticación tecnológica, sino por la forma en que la interfaz facilita una experiencia significativa, sensible y poética. Así, la tecnología debe integrarse a la expresión de la obra, evitando su uso instrumental. En la obra operan sistemas de signos abiertos, donde la fragmentación visual, el sonido, el uso del error técnico y la pixelación generan una experiencia estética que interpela activamente al espectador-lector. La obra no busca una representación estable de la identidad, sino que propone una idea de tránsito, entendida como objeto dinámico dentro de un proceso semiótico en constante transformación. Cada lectura de la obra activa nuevos interpretantes, confirmando el carácter inacabado del sentido.

Por consiguiente, desde la semiótica peirceana, este proceso puede comprenderse como el tránsito desde la primeridad (las cualidades sensibles y afectivas), hacia la segundidad (el encuentro con la materialidad técnica de la obra) y la terceridad (la mediación simbólica y crítica de la interpretación de la obra) (Everaert-Desmedt, 2008). Así, la obra se configura como un signo o un medio (Redondo, 2009) que encarna cualidades de sentimiento; el objeto se desplaza hacia nociones dinámicas como la identidad, el cuerpo o el contexto cultural; y el interpretante que se actualiza en la experiencia activa del espectador-lector, quien completa y transforma el sentido en cada interacción. De este modo, el videoarte permite racionalizar la diversidad de las sensaciones humanas al hacerlas comunicables mediante signos compartidos, sin neutralizar su potencia efectiva ni cerrar el proceso de significación. El videoarte permite racionalizar la diversidad de las sensaciones humanas al hacerlas comunicables mediante signos (Barrena y Nubiola, 2010), sin neutralizar su potencia efectiva ni cerrar el proceso de significación.

Por ende, el video digital entendido como arte medial, es un espacio de resistencia simbólica frente a la lógica del mercado, la estandarización tecnológica y la cultura del espectáculo. Al privilegiar la obra procesual, la coautoría y la apertura del sentido, el video se posiciona como un medio crítico capaz de generar experiencias estéticas y políticas. La cultura y el arte pueden entenderse como procesos de crecimiento semiótico (Castañares, 2008), donde los signos no se repiten, sino que se transforman y crean nuevos hábitos interpretativos. De esta manera, este capítulo sienta las bases conceptuales para comprender el arte medial como un campo en un permanente devenir, en que lo técnico y lo simbólico se unen en una práctica creativa.

Reflexiones sobre video y videastas

Este capítulo se centra en una reflexión sobre el video como medio artístico, abordándolo, fundamentalmente, desde su capacidad para articular experiencias subjetivas, memorias culturales y posicionamientos críticos. Aquí refiere a la figura del videasta y hacia la experiencia interna del proceso creativo, poniendo en énfasis la relación entre medio, lenguaje y sentido. En cambio, el capítulo anterior (“Video digital”) estaba orientado a establecer principios y criterios generales para las artes mediales. Por lo tanto, en este capítulo, más que definir el video como un soporte lo piensa como un lenguaje con vocación propia, capaz de generar significado desde la experimentación y la subjetividad (Olhagaray, 2014).

De este modo, un eje central es la discusión sobre la pertinencia del medio video. Y, en diálogo crítico con Rosalind Krauss, Olhagaray (2014) se distancia de una concepción purista de los medios artísticos, que tiende a rechazar las prácticas intermediales por considerarlas subordinadas a la lógica del capital. Separándose de esta postura purista, propone el concepto de vocaciones mediales, entendidas como el resultado de la búsqueda del artista por una coherencia entre los niveles de significado que desea abordar y su matriz productiva, la que integra dimensiones técnicas, económicas y culturales (Olhagaray, 2014). Así, él recurre a aportes de la lingüística y la semiología de autores como Hjelmslev y Metz, para sostener esta idea. Desde esta perspectiva, distingue entre contenido y forma del contenido, señala que las imágenes no solo transmiten información, sino modos de decir que revelan posiciones ideológicas, estéticas y autorales. Es por esto que el video, por su versatilidad plástica, y su capacidad de manipulación de la imagen y el sonido, permite una operación expresa sobre estos niveles, favoreciendo lecturas simbólicas, transtextuales y no narrativas, como una experiencia sensorial.

Como bien sabemos, Barthes reemplaza el concepto moderno de obra por el posmoderno de texto (Benchetrit, 2009), y Olhagaray vincula el texto con el hipertexto digital, destacando su carácter procesual, inmaterial y dinámico. Por ello, el video se configura como un espacio de tránsito, donde los signos se conectan, se citan y se transforman, y donde el sentido no está fijado de antemano, sino que se construye en la interacción. Por consiguiente, esta condición refuerza la idea del video como un lenguaje privilegiado para las prácticas artísticas contemporáneas.

Desde la relectura semiótica peirceana, este proceso puede comprenderse como una semiósis abierta, en la que la obra no se agota en un significado único. El artista trabaja con signos que articulan cualidades sensibles (primeridad), confrontaciones materiales y técnicas (segundidad) y mediaciones simbólicas y culturales (terceridad), generando interpretantes que se transforman en cada experiencia de lectura (Peirce, 2014). Por eso, el proceso creativo del videasta se aproxima a un razonamiento abductivo, donde la intuición, la experimentación y la hipótesis sensible tienen un rol fundamental en la construcción de sentido (Ballabio, 2014).

En este capítulo hace un análisis de diversas prácticas videográficas y de videastas, mostrando cómo el video opera como un espacio de mediación entre experiencia interna y universo simbólico compartido. Así, el cuerpo aparece como un operador central de sentido, tanto como soporte de memoria, como interfaz perceptiva y también, como lugar de inscripción simbólica. Las obras no buscan representar de manera directa una realidad exterior, sino provocar experiencias afectivas, emocionales y críticas en el espectador. Desde esta perspectiva, el video se concibe como una forma de resistencia simbólica que interpela los lenguajes dominantes y cuestiona los modos tradicionales de producción de imágenes (Olhagaray, 2014).

En concreto, Olhagaray propone comprender el video como un lenguaje artístico autónomo, experimental y crítico, profundamente vinculado a la experiencia interna del artista y a su contexto cultural. Y, releído desde la semiótica peirceana, el capítulo permite pensar la creación videográfica como un proceso de semiosis ilimitada, donde los signos crecen, se transforman y generan nuevos interpretantes en la interacción entre artista, obra y espectador. El video se afirma como un espacio de resistencia simbólica, donde lo sensible, lo poético y lo político se entrelazan en la construcción de sentido.

Memorias

En el capítulo “Memorias”, Olhagaray (2014) elabora un ejercicio autobiográfico que articula vida, experiencia y contexto cultural, como una reflexión crítica sobre la formación de una sensibilidad audiovisual. Así, por medio del recuerdo, Olhagaray ordena su historia como una red de signos en permanente transformación, donde la memoria personal se entrelaza con procesos históricos, tecnológicos y simbólicos propios de la cultura chilena. Desde una relectura semiótica peirceana, la memoria deja de entenderse como un archivo estático del pasado y se manifiesta como un proceso activo de significación que se reactualiza desde el presente (Peirce, 2024).

Los recuerdos de la infancia, especialmente los vinculados a las primeras experiencias cinematográficas, aparecen como hitos fundacionales de una sensibilidad marcada por la afectación corporal y emocional. El cine de barrio y el impacto que tienen en él las películas funcionan como referencias culturales y como cualidades de sentimiento que se inscriben en el cuerpo y en la percepción. Esto anticipa una relación con la imagen que se entiende como experiencia, antes que como representación. Desde la semiótica, estas vivencias pueden leerse como instancias de primeridad, en las que lo sensible antecede a cualquier elaboración racional del sentido (Peirce, 2024).

A lo largo del capítulo, Olhagaray (2014) muestra cómo estas experiencias iniciales se van complejizando en contacto con otros universos culturales, como el descubrimiento del cine europeo y soviético, la formación artística, el trabajo con la gráfica, la fotografía y, posteriormente, con el cine y el video. Cada uno de estos momentos representa un signo que articula una vivencia interna, un objeto cultural y un contexto histórico determinado. Así, la memoria opera como un espacio de mediación donde los signos del pasado se transforman y adquieren nuevos sentidos. Como plantea Dufuur (2006), recordar implica activar una red de signos que conectan distintos tiempos y permiten construir interpretaciones situadas desde el presente.

La trayectoria de Olhagaray se comprende como una semiosis cultural en crecimiento, en la que la memoria personal se cruza con procesos colectivos y políticos. La experiencia de su infancia en Chile, su formación posterior en la Unión Soviética y en Francia, y el retorno a Chile marcado por el contexto de la dictadura, configuran una conciencia crítica respecto de la imagen, la técnica y el poder. De este modo, la memoria no se limita a relatar hechos pasados, sino que se convierte en una práctica simbólica que articula ética, estética y reflexión cultural. En consecuencia, Nubiola (1996), señala que todo pensamiento se da en signos, y la memoria participa activamente en la construcción de sentido al operar como mediadora entre experiencia y cultura.

En suma, este capítulo permite leer la vida y obra de Olhagaray como una superposición de capas de significado históricas, personales y colectivas. La memoria se presenta como un espacio de resistencia simbólica, en el que las artes mediales funcionan como un medio privilegiado para reconfigurar el pasado sin clausurarlo. La memoria se entiende como una dimensión fundamental de la cultura, vinculada no solo al recuerdo, sino también a la posibilidad de reinscribir la historia desde nuevas formas sensibles y críticas (Tarasti, 2006). Por eso “Memorias” es un capítulo clave para comprender el trasfondo humano, cultural y semiótico desde donde se articula el pensamiento y la práctica artística de Néstor Olhagaray.

Consideraciones finales

En resumen, la presente investigación tuvo como objetivo generar una relectura del libro *Sobre video y artes mediales* de Néstor Olhagaray (2014) desde la semiótica peirceana, con el fin de comprender cómo los procesos de significación atraviesan su pensamiento teórico y su práctica artística. El análisis se estructuró en correspondencia con la organización del propio libro abordando el capítulo “Video digital” desde la perspectiva triádica artista-obra-espectador, “Reflexiones sobre video y videastas” desde la experiencia semiótica interna del artista, y “Memorias” desde una lectura semiótica de la memoria y la cultura. Esto permitió que el desarrollo de la investigación avanzara de manera orgánica, articulando teoría y práctica sin forzar el enfoque interpretativo.

En consecuencia, las conclusiones permiten afirmar que la semiótica peirceana ofrece un marco pertinente para el análisis del arte medial contemporáneo. La triada signo-objeto-interpretante es operativa para comprender el videoarte como un sistema abierto de significación, inscrito en una semiosis ilimitada. Así, las obras se entienden como procesos dinámicos (Peirce, 2024) donde el sentido se transforma en la interacción entre artista, tecnología, contexto y espectador-lector. De este modo, la fragmentación visual y sonora, la hipertextualidad y la participación activa del espectador-lector, confirman que el significado de la obra no se fija; más bien, se reconfigura en cada experiencia. Por esto, la interpretación deja de ser un acto pasivo y se convierte en una práctica creativa y transformadora. La identidad, entendida como objeto dinámico, se desplaza y se redefine, mostrando que la semiosis puede operar también como un gesto político y crítico frente a los contextos culturales y tecnológicos que atraviesan la obra. De esta manera, el arte permite racionalizar la diversidad de las sensaciones humanas al expresar cualidades de sentimiento mediante signos que, a través de similitudes creativamente descubiertas, encarnan esos sentimientos en formas representacionales (Barrena y Nubiola, 2020).

Por otra parte, en el capítulo “Reflexiones sobre video y videastas”, se destaca la existencia de un universo simbólico propio del artista, donde los signos median entre la experiencia interna y el horizonte cultural compartido. Por eso, las obras de los videastas se comprenden como sistemas de signos en permanente transformación. También, se identifican claramente los elementos triádicos, como el representamen en la imagen y el sonido, el objeto en la memoria histórica y el cuerpo, y el interpretante en la experiencia afectiva y reflexiva del espectador-lector. De este modo, la obra se configura como un espacio de interacción semiótica abierto, donde cada signo puede generar nuevos interpretantes según el contexto histórico desde el cual se activa.

Incluso, en el capítulo “Memorias”, se permite relacionar vida y obra como una red de signos en constante transformación, donde la memoria se comprende como un proceso semiótico continuo, en el que las experiencias personales y culturales se presentan como signos que reactualizan el presente. Asimismo, en su infancia –marcada por el cine hasta la madurez artística– cada experiencia se manifiesta como una instancia de mediación simbólica entre vivencia interna, objeto cultural y contexto histórico. Por ello, las prácticas de memoria activa operan como espacios semióticos donde se activan interpretantes abiertos, emocionales, críticos y colectivos (Dufuur, 2006; Nubiola 1996), reafirmando el carácter político y ético del arte medial.

Al fin y al cabo, uno de los principales aportes de la investigación es la posibilidad de proyectar la relectura semiótica hacia una propuesta de herramienta metodológica para el análisis y la investigación-creación en artes mediales. Al poder enlazar los criterios de Olhagaray con conceptos de Peirce, se vislumbra un modelo de análisis flexible, capaz de integrar el proceso creativo del artista, la obra como sistema de signos, el contexto cultural y la experiencia del espectador-lector. Cabe aclarar que esta propuesta no busca fijar significados ni establecer un método cerrado, sino abrir procesos de interpretaciones sensibles, dinámicos y situados. De este modo, la investigación confirma que el artista no solo crea, sino que también investiga, produciendo conocimiento desde la experiencia sensible y simbólica. Por lo tanto, la capacidad de observación y sensibilidad perceptiva es fundamental en la práctica artística, permitiendo abrir nuevas vías creativas (Barrena y Nubiola, 2020) y, así, profundizar en la generación de sentido desde el arte.

Referencias

- Almeida, C. (20-21 ag. 2015). *La creación como proceso semiótico*. [VI Jornadas “Peirce en Argentina”]. Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra.
<<https://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>>.
- Atã, P. y Queiroz, J. (2024). La obra de arte como experimento metasemiótico. *Informatio*, 29(1), 1-22.
- Ballabio, A. (2014). Percepción, abducción y creatividad. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 91-107. <<https://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>>.
- Barrena, S. y Nubiola, J. (2007). Antropología pragmatista: el ser humano como signo en crecimiento. En J. F. Sellés (Ed.), *Propuestas antropológicas del siglo XX* (pp. 39-58). Eunsá.
- _____. (26-27 de agosto de 2010). *Charles S. Peirce en Europa, 1870-71: experiencia artística y estética* [IV Jornadas “Peirce en Argentina”]. Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra.
<<https://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>>.
- _____. (2020). Charles S. Peirce y el arte como representación: experiencia, expresión e interpretación. *Estudios filosóficos*, LXIX(201), 265-281. <<https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/1383/4285>>.
- Bernaschina, D. (2019). Las TIC y artes mediales: la nueva era digital en la escuela inclusiva. *Alteridad revista de educación*, 14(1), 40-52.
- _____. (2021). ¿Dónde está el concepto de lenguaje de artes mediales? *Actos*, 6, 119-131.
- Benchetrit, H. (2009). Aproximaciones a la verdad en el arte. *Argos*, 26(50), 19-49.
<http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372009000100003&lng=es&tlng=es>.
- Castañares, W. (2008). El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos. *Utopía y praxis latinoamericana*, 13(40), 67-82. <<https://www.unav.es/gep/CastanaresUtopia.html>>.
- Dufuur, L. (2006). *La pérdida de memoria en el proceso de semiosis* [II Jornadas “Peirce en Argentina”]. Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra.
<<https://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaDufuur.html>>.
- Everaert-Desmedt, N. (2001). La comunicación artística: una interpretación peirceana. *Signos en Rotación*, III(181). <<https://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>>.
- _____. (2008). ¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13(40), 83-97. <<https://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>>.
- _____. (27 ab. 2010). *Fantasma, de Humberto Chávez Mayol. Una obra que reflexiona sobre su propio estatuto*. [Conferencia magístral en las Terceras Jornadas Internacionales Peirceanas]. Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra.
<<https://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>>.

- Fuenmayor, V. (2005). VI congreso latinoamericano de semiótica IV congreso venezolano de semiótica simulacros, imaginarios y representaciones. *Opción*, 21(48), 121-156.
- McNabb, D. (2018). Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce. *Open Insight*, 12(24), 133-149.
- Nubiola, J. (1996). Realidad, ficción y creatividad en Peirce. En J. M. Pozuelo y F. Vicente (Eds.), *Mundos de ficción*. Universidad de Murcia.
- Olhagaray, N. (2014). *Sobre video y artes mediales*. Metales Pesados.
- Oyarzún, P. (1988). *Arte en Chile de veinte, treinta años*. University of Georgia, Center for Latin American Studies.
- Peirce, C. (2024). *Claves semióticas*. Cactus.
- Pérez, S. (2012). Arte medial: complejidad, mediación y sociedad. *Iconofacto*, 8(11), 61-76.
- Redondo, I. (2009). *El signo como medio: claves del pensamiento de C. S. Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación*. [Tesis doctoral de la Universidad de Navarra]. <<https://www.unav.es/gep/TesisDoctorales.html>>.
- Saleta, S. (26-27 de agosto de 2010). *La 'semiosis ilimitada' del hipertexto como texto en acción* [IV Jornadas "Peirce en Argentina"]. Grupo de estudios peirceanos de la Universidad de Navarra.
- Tarasti, E. (2006). Semiótica de la resistencia: el ser, la memoria y la historia. La contracorriente de los signos. *Opción*, 22(50), 28-54.
- Verdugo, M. (3 de abril de 2020). En memoria de Néstor Olhagaray. *Artishock*. <<https://artishockrevista.com/2020/04/03/en-memoria-de-nestor-olhagaray/>>.

Recibido: 22 de abril de 2026
Aceptado: 30 de mayo de 2026