ANIAV

REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | Septiembre | Nº.5

Director
Emilio Martínez Arroyo
Universitat Politècnica de València.

Editor
Elías Pérez
Universitat Politècnica de València.

Coordinación
Bia Santos
ANIAV

Consejo Asesor

Gilbertto Prado, Universidade de Sao Paulo, Brasil
Maribel Doménech Ibáñez, Universitat Politècnica de València, España
José Manuel Guillén Ramón, Universitat Politècnica de València, España
Miguel Molina Alarcón, Universitat Politècnica de València
José Maldonado Gómez, Universidad Miguel Hernández, España
Teresa Marín García, Universidad Miguel Hernández, España
Jesús Hernández Sánchez, Universidade de Vigo, España
Ana Arnaiz, UPV-EHU, Universidad del País Vasco, España
Celeste Almeida Wanner, Universidade Federal Da Bahia, Brasil
María José Martínez de Pisón, Universitat Politècnica de València, España

Editado por
Editorial Universitat Politéctica de València

Imagen de Portada
Circuito Alameda, detalle: Naranjo, tapete y Caja de Choque. Laboratorio Arte Alameda, México DF. Gilbertto Prado y Grupo Poéticas Digitais, 2018.

Acceso libre
https://polipapers.upv.es/index.php/ANIAV
Secretaría técnica

Editorial Universitat Politècnica de València
Camino de Vera s/n, 46022 Valencia, España
Tel +34 963877901 / pedidos@editorial.upv.es

Envíos y normas para autores
https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/about/submissions#authorGuidelines

Esta revista se publica bajo una licencia:
Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

Editorial V

Bernal Rivas, Gonzalo Enrique 1
Dos vínculos poco explorados de la performance en Norteamérica.
Two short explored links of performance art in North America.

Prado, Gilbertto 13
Circuito Alameda: Algunos apuntes sobre las obras Jardín Alameda, Encontros, Caja de Choque y Serigrafías.
Alameda Circuit: Some notes on the Alameda Garden, Meetings, Shock box and Serigraphs Works.

García González, Concha 30
Sonoqualia 2.0: imágenes mentales e imaginación sonora.
Sonoqualia 2.0: mental images and auditory imagination.

Maldonado Gómez, José 46
Imágenes en fuga*.
Entropía, incertidumbre y gravitación en el análisis estético de la producción de sentido visual (Reflexiones sobre un texto de Robert Smithson).
*Images on the run *. Entropy, uncertainty and gravitation in the aesthetic analysis of visual meaning production (Reflections on a text by Robert Smithson).*

Ruiz Martín, José Manuel | Portilla Karolis, César Augusto 71
El medialab: ¿un espacio propicio para el arte?
The medialab: a propitious space for art?

Mindek, Dubravka | Molina-Alarcón, Miguel 82
La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de las mujeres pioneras de la performance (México/España, 1926-36).
False Identity, an (in)visibility Strategy for Women Performance Pioneers (Mexico/Spain, 1926-36).

Soto Sánchez, Pilar 96
Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción.
Ecofeminisms in artistic practice. The body as a symbol and territory of action.

Pérez García, Juan Carlos 115
'Memorias de un periodista musical'*(una novela gráfica).*
'Memories of a music journalist' (a graphic novel).

Parramon Arimany, Ramon 128
Relaciones entre prácticas artísticas, espacio social, visibilidad y gestión de la complejidad.
Relationships between Art Practices, Social Space, Visibility and Management of Complexity.

Editorial

Elías Pérez García, Emilio José Martínez Arroyo, Fabiane C. Silva Dos Santos

Para este número 5 de la revista de investigación en artes visuales ANIAV, hemos seleccionado diez trabajos de indudable calidad e interés. Estos trabajos fueron recomendados por los revisores de entre los casi doscientos trabajos sometidos al sistema de doble ciego para el IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2019. IMAGEN [N] VISIBLE. Se invitó a los autores seleccionados a revisar sus trabajos adecuándolas a las normas de la revista y a presentarlos en la plataforma para una nueva revisión por pares ciegos. De estos trabajos seleccionados se publicó solo un resumen en las actas del congreso y es en exclusivamente en este número 5, donde figuran corregidos y completos.

Los congresos Internacionales de Investigación en Artes Visuales ANIAV son un foro consolidado donde nos reunimos con carácter bianual más de doscientos investigadores de Universidades nacionales e internacionales. En 2013 se celebró el *I Congreso Internacional de Investigadores en Artes Visuales ANIAV. El arte necesario, la investigación artística en un contexto de crisis*, con 153 trabajos publicados en las actas. En 2015 se celebró el *II Congreso Internacional de Investigadores en Artes Visuales ANIAV. I < real I virtual >I*, con 156 trabajos en las actas publicadas por la Editorial U.P.V. En 2017 se celebró el *III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2017. GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*, con 201 trabajos revisados por pares y 150 trabajos publicados en las actas que fueron indexadas por Clarivate Analytics en Book Citation Index. En julio de 2019 hemos celebrado el *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales 2019. Imagen [n] visible*, con 228 trabajos presentados, 196 revisados, 126 aceptados y más de 170 inscritos.
Para esta IV edición del congreso se recibieron trabajos de una considerable calidad investigadora y un alto interés científico para el ámbito. Todos los trabajos fueron revisados por el sistema de pares ciegos por un amplio comité científico internacional de investigadores especialistas en las diferentes áreas, apoyados por la plataforma OCS de la Editorial UPV. Se presentaron trabajos de investigación práctica en diferentes medios y técnicas, en arte público, estrategias creativas, teoría y crítica, historia, gestión cultural, mediación artística, restauración, en imagen fotografía y cine, arte sonoro, multimedia, animación, investigación en arte, etc. Una oportunidad para mostrar y poner en común la investigación que se está desarrollando en las diferentes líneas de interés de las artes visuales contemporáneas.

En este número 5 de la revista de investigación en artes visuales ANIAV podemos encontrar investigaciones acerca de la evolución del Medialab en el trabajo de **José**

Manuel Ruiz Martín y César Augusto Portilla Carolis de la Universidad Central de Ecuador, donde analizan la historia del medialab en tres etapas, que para los autores evoluciona desde la convergencia entre arte, ciencia y tecnología hacia espacios que asumen prácticas de la sociología y de las ciencias sociales, de la comunicación y del estrato económico y empresarial y van reduciendo las prácticas artísticas y el desarrollo de proyectos liderados por artistas. O el trabajo de **Pilar Soto Sánchez,** de la Universidad de Jaén, que centra su investigación en el ecofeminismo y la práctica artística, analizando algunas propuestas artísticas que utilizan el cuerpo como símbolo, territorio y material. Un instrumento para criticar los discursos de poder desde el pensamiento crítico, poético y político, para reflexionar sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza en términos de feminismo y ecología. **Dubravka Mindek** y **Miguel Molina Alarcón**, de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en México y de la Universitat Politècnica de València respectivamente, realizan un interesante estudio sobre la visibilidad e invisibilidad de la que se sirvieron una serie de mujeres en el ámbito español y mexicano a principios del S. XX haciendo un uso creativo de sus propios cuerpos para desvelar las contradicciones de la realidad social. Para los autores son precursoras sin saberlo una práctica artística que surgiría muchos años después: *la performance.* **Juan Carlos Pérez García**, de la Universidad de Málaga, nos propone un trabajo en el que a partir de su novela gráfica *Memorias de un periodista musical* realizada con Santi Carrillo, periodista musical y director de Rockdelux, aborda la ironía autorreflexiva, la relación palabra e imagen, la vida ordinaria como asunto bastante complejo, la memoria traumática y la representación indirecta, la biografía y la memoria en el cómic, los ensayos visuales y las memorias pictóricas. **Gonzalo Enrique Bernal** Rivas de la Universidad de Guanajuato plantea preguntas en torno a la performance y su relación con la pedagogía. **Concha García González** de la Universidad Complutense de Madrid nos documenta un proyecto realizado con personas de discapacidad visual a través de las experiencias sonoras relacionadas con obras pictóricas. **Gilbertto Prado** profesor en la Universidad de São Paulo y de la Universidad Anhembi Morumbi reflexiona desde la práctica artística con el proyecto Circuito Alameda expuesto en un antiguo convento del siglo XVI en México sobre el espacio, el espectador y los procesos históricos consecuencia de la colonización. **José Maldonado Gómez** de la Universidad Miguel Hernández aborda el concepto de entropía utilizado por diversos artistas como Robert Smithson a partir su definición matemática y física y de su capacidad para generar imágenes y metáforas vinculados su desarrollo en eestas áreas. Para finalizar contamos con el artículo de **Ramón Parramón** de la Universitat de Barcelona aborda la producción artística contemporánea vinculadas al espacio social, reflexionando sobre la necesidad de la definición de las funciones del arte respecto al contexto social de su época.

Esperamos que este número sea de su interés e invitamos a todos los investigadores en artes visuales a presentar sus trabajos en investigación desde la práctica, teoría, gestión o didáctica del arte en sus diferentes poéticas, lenguajes y medios.

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11929

Dos vínculos poco explorados de la performance en Norteamérica.

Two short explored links of performance art in North America.

Bernal Rivas, Gonzalo Enrique
Universidad de Guanajuato, artkitectonic@gmail.com

PALABRAS CLAVE
performance, pedagogía, fenomenología, México, Estados Unidos, Canadá.

RESUMEN.
¿Existe una pedagogía de la performance? ¿Existen varias?; ¿La performance se enseña? ¿Cómo? Este tipo de preguntas son las que este texto desea provocar en el lector a partir de una revisión, que no pretende ser exhaustiva, de textos con visiones que son difícilmente coincidentes como las planteadas por un lado, por Eloy Tarcisio en *Performance en México: 28 testimonios 1995 – 2000* de Dulce María de Alvarado (2015) y por La Pocha Nostra (2011) en *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*; y por otro lado, por James Elkins (2001) en *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students.*

Otras preguntas que pueden surgir son ¿La performance es solamente un objetivo de aprendizaje? o ¿puede también ser una herramienta para alcanzar otro propósito pedagógico? Se espera despertar estas interrogantes a partir de una breve revisión de *Showing seeing: a critique of visual culture* de W.J.T. Mitchell (2002) en la que, si bien no se rebate la idea de "pedagogía de la performance", se propone a la propia performance como herramienta pedagógica para aprender, particularmente, sobre estudios visuales.
Finalmente, ¿por qué es importante relacionar la performance y la experiencia? ¿qué tipo de experiencia tiene un espectador durante una performance? ¿por qué la presentación es un concepto clave para la performance, comprendida desde la fenomenología? Centrados en *Análisis Reflexivo* de Lester Embree (2003), se presenta la taxonomía de la experiencia propuesta por este autor, la cual puede ser la clave para explicar, desde otro ámbito, uno fenomenológico, un rasgo de esta disciplina artística que ha sido destacada por Bartolomé Ferrando (2009) en *El arte de la performance, Elementos de creación*: la presentación.

KEY WORDS
Performance, pedagogy, phenomenology, Mexico, United-States, Canada.

ABSTRACT
Is there a performance art pedagogy? Are there many? Can performance art be taught? How? These kind of questions are the ones that this text expects to trigger in the reader from a review, that doesn't pretend to be exhaustive, of texts with perspectives that are hardly coincidental such as those proposed on one side, by Eloy Tarcisio in Dulce María de Alvarado's Performance en México (2015): 28 testimonios 1995 – 2000 and by La Pocha Nostra in Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy (2011); and on the other side, by James Elkins in Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students (2001).
Other questions that may arise are Is performance art only a learning objective? Or can it also be a tool to achieve other pedagogical purpose? It's expected to awaken these questions from a short review of W.J.T. Mitchell's Showing seeing: a critique of visual culture (2002) in which, even if the idea of a "performance art pedagogy" is not refuted, performance itself is proposed as a pedagogic tool to learn, particularly, about visual studies.
Finally, why is it important to relate performance art and experience? What kind of experience does a spectator have during a performance art piece? Why is representation a key concept to performance art, understood from phenomenology? Centered on Lester Embree's Reflective analysis (2003), the taxonomy of experience proposed by this author is presented, which might be the key to explain, from other scope, a phenological one, a feature of this artistic discipline which has been highlighted by Bartolomé Ferrando's El arte de la performance, Elementos de creación: la presencia del cuerpo (2009).

Recibido: 31-05-2019
Aceptado: 23-09-2019

INTRODUCCIÓN

Existe un grupo de artistas y teóricos que apoya la idea de que la pedagogía tiene un vínculo con la performance y otro que la rechaza. Por un lado, esta comunicación señala algunas de las prácticas de enseñanza de la performance que han tenido lugar desde 1933 en Norteamérica y que podrían clasificarse en cuatro tipos: aquellas interesadas en la creación de escuelas de performance con un programa establecido, como en el caso del Black Mountain College; las que están centradas en la impartición de talleres de performance, como los talleres de Eloy Tarcisio; las focalizadas en las tutorías, como las impartidas por Elvira Santamaría; y finalmente las que han desarrollado textos que describen o que son producto de la enseñanza de la performance, como lo ha hecho La Pocha Nostra. Por otro lado, se menciona la opinión de James Elkins como representante de la postura contraria. Más allá de estos dos grupos, contrarios entre sí, se presenta el trabajo de Mónica Mayer y W.J.T. Mitchell para señalar que la performance, en su relación con la pedagogía, puede funcionar como una herramienta pedagógica, y no solamente como un objetivo de enseñanza.

Adicionalmente, se menciona brevemente el estudio de la relación de la performance y la fenomenología, destacando el trabajo de Maaike Bleeker (2015) y animando a la realización nuevas exploraciones en las que se vinculen teorías fenomenológicas y sobre performance, tal como se propone con Embree (2003) y Ferrando (2009).

METODOLOGÍA

Este trabajo se realizó fundamentalmente haciendo investigación documental. Se consultaron textos académicos como libros, artículos y sitios web centrados en cuatro ejes, mismos que, cuando fue necesario se conectaron o contrastaron: el reconocimiento del vínculo performance-pedagogía como *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* (2011); el rechazo de ese mismo vínculo, como *Why art cannot be taught* (2001); performance como estrategia pedagógica , como *Showing seeing: a critique of visual culture* (2002); y el vínculo performance-fenomenología como Performance and phenomenology: traditions and transformations (2015). La sección de esta comunicación sobre el vínculo performance-pedagogía fue generada teniendo como modelo la recopilación de programas y talleres *Pedagogía de la Performance* (2008).

También se consultaron antologías de entrevistas, como *Performance en México: 28 testimonios 1995 – 2000* de Dulce María de Alvarado (2015); convocatorias abiertas al momento de la escritura de esta comunicación, como la del taller que la congelada de uva habrá impartido en Guanajuato; y textos de producción propia como Arte-acción guanajuatense actual.

DESARROLLO

En Norteamérica, un referente obligado sobre la enseñanza de la performance fue la Black Mountain College en Carolina del Norte. Esta Universidad, concebida por John A. Rice inició en 1933 con veintidós estudiantes y nueve profesores, carecía de un manifiesto y se caracterizaba por favorecer una formación interdisciplinar. La convivencia diaria se convirtió en performances improvisados hasta que Xanti Schawinsky propuso un programa de estudios escénicos que eran una extensión de los experimentos de la Bauhaus con el objetivo de analizar el espacio, la luz, el movimiento, la música, entre otros conceptos. El primer performance, llamado Espectrodrama, era "un método educativo que buscaba el intercambio entre las artes y las ciencias, usando el teatro como un laboratorio y lugar de acción y experimentación"[1]. En 1940 la universidad se cambió a Lake Eden. En 1952 *Untitled event* se llevó a cabo en ella y sirvió de precedente a los eventos que se realizaron en los años 50 y 60. Cerró en 1957.

La fundación en 1980 del Departamento de Estudios de Performance en la Escuela Tisch de las Artes de la NYU fue otra iniciativa que, además, sigue en operación. Su programa de doctorado en Estudios de Teatro y Performance han sido reconocidos como los mejores por el Consejo de Investigación Nacional de Estados Unidos.

Los talleres de performance, otra práctica de enseñanza a la que debemos referirnos ha sido favorecida por no pocos artistas establecidos en América del Norte. Marina Abramovic, de origen serbio y establecida en Nueva York hasta 2018, creó el Instituto Abramovic, sede del método Abramovic, el cual es aplicado en sus proyectos y talleres. Desde los años 80, Marina Abramovic ha desarrollado una serie de talleres llamados *Cleaning the House* que ha impartido en diferentes países. Abramovic describe sus talleres en estos términos:

> Desarrollé estos talleres por más de 40 años de enseñanza, para que mis estudiantes se preparen para performance de larga duración. Ofrecen un reinicio para el cuerpo y dan un juego de herramientas para manejar los retos de la mente. Estas habilidades son universales. Los talleres están abiertos ahora a cualquier persona, en cualquier disciplina (Abramovic, Marina. Disponible en: https://mai.art/cth2019 [Último acceso 03/03/2019])

Su sitio web también explica que:

> El título *Limpiando la casa* se refiere a la idea de Abramovic del cuerpo como casa. Este taller reta los límites físicos y mentales del cuerpo forzándolo a responder y reconectarse con su ambiente. Esta formación para el cuerpo es un método hacia la conciencia aumentada y la comprensión profundizada de uno

[1] Goldberg, RoseLee. (2001). Performance art. From futurism to the present. (pp. 126-127). Londres: Thames and Hudson.

> mismo" (Sin autor. Disponible en: https://mai.art/cth2019 [Último acceso 03/03/2019)]

Las prácticas pedagógicas de Abramovic pertenecen también al grupo de esfuerzos centrados en la creación de textos pedagógicos sobre la performance, que han dado forma al diario digital del instituto.

Originario de Québec, Canadá, Richard Martel, también es un artista que cree en el taller como una práctica pedagógica de la performance. Durante los talleres que ha impartido, dedicados a performers y artistas de otras disciplinas, en decenas de países, ofrece "exploraciones teóricas y prácticas de las metodologías del arte acción y la performance"[2], seguidos de una presentación de los resultados. Además de sus acciones y talleres, Martel dirige la revista *Inter, art actuel* y *Le lieu, Centre en Art Actuel,* con el que organiza el Encuentro internacional de performance art.

En México, uno de los primeros representantes de la postura que apoya la enseñanza de la performance desde el taller como práctica educativa es Eloy Tarcisio, artista nacido en la Ciudad de México en 1955.

> Su labor docente abarca escuelas y universidades, donde ha impartido cursos, talleres y materias como Experimentación Plástica, Arte Urbano, Seminario de Arte Contemporáneo y Actual; profesor de medios no convencionales del Programa Alta Exigencia Académica en la Academia de San Carlos. UNAM 1994-1999. (De Alvarado Chaparro, 2000, p. 460)

En la entrevista hecha por Dulce María de Alvarado Chaparro a Tarcisio, el artista no menciona entre sus actividades a la enseñanza de la performance, sin embargo, el artista Marcos Kurtycz sí lo hace en la entrevista que le dio a De Alvarado en su casa de la colonia Condesa el martes 20 de febrero de 1996:

> ¿A quién otro consideras que haga en México seriamente lo que llamamos performance?
> […] Eloy Tarcisio dio un curso de performance y eso sí es reprochable porque lo hizo desde su posición de maestro de San Carlos. Tenía como quince chavos, y durante un mes o dos me ha estado hablando; sé que les hablaba de mí, porque conocía varias cosas mías, lo cual no me gusta porque algunas chavitas están haciendo lo que yo hago. De repente tratan de hacerlo sus alumnos. Hacer un curso de performance es algo que no tiene sentido; traté de explicárselo.
>
> ¿Cuándo fue esto?
> Debe haber sido hace dos o tres años. X'Teresa apenas comenzaba y era la época en que el festival que él manejó estaba en El Chopo. Entonces así terminó. (De Alvarado Chaparro, 2000, pp.187-188)

[2] Sin autor. Disponible en: http://mstfestival.org/performance/art-action-workshop-richard-martel/. [Último acceso 03/03/2019]

Por otra parte, Elvira Santamaría es una artista de performance mexicana que ha presentado su trabajo en docenas de países. En lo referente a pedagogía de la performance "Ha impartido talleres y conferencias en centros culturales y universidades de México y el extranjero como el taller de performance en School of the Fine Arts Museum en Boston 2007, Laboratorios Existenciales del arte Acción en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC) 2013 y el taller Formas y Procesos Creativos del Arte Acción, Escuela de Arte Xul Solar, Junín, Argentina en 2016."[3] Santamaría también ha apoyado la pedagogía de la performance desde las tutorías como señala Ivonne Gallegos, una de las artistas de performance más destacadas de Guanajuato: "Tomé un taller de cerca con Elvira Santamaría. Después fue hasta que regresé a Querétaro que empecé a retomar ritmo. Coincidí aquí en Querétaro con Fausto Gracia. Trajo a Elvira, dio un taller, estuvo dando tutorías. Nos reunimos y organizamos sesiones de performance mensuales."[4] Otra artista mexicana que ha apoyado la pedagogía de la performance desde las tutorías es Mónica Mayer. Un ejemplo es su participación en Arte Shock en 2011, en donde asesoró el trabajo de Josué Velasco, otro reconocido artista de performance en Guanajuato.

Es interesante notar que han existido colaboraciones entre algunos de los artistas que se han interesado por la enseñanza de la performance. Un ejemplo es el vínculo Santamaría-Martel. Es posible rastrear esta relación en documentos como la breve entrevista que Dulce María de Alvarado Chaparro le hizo a Richard Martel en la cantina El Nivel el 5 de septiembre de 1997, en la que Martel dice:

> *He visto poco performance en México, mi última visita fue en 1993. Hay mucho performance de grupo, más teatral que conceptual. Es como ilustración de la sociedad. Conozco más la performance individual de Elvira Santamaría. Ha ido tres veces a Quebec*. (De Alvarado Chaparro, 2000, pp. 343-344)

También podemos encontrar evidencias de la participación de Santamaría impartiendo talleres de performance en Quebec en el sitio web de Martel, como es el caso del impartido en 2016[5]. Santamaría sigue ofreciendo talleres, compartiendo su metodología con las nuevas generaciones.

Otro representante de la postura a favor de la enseñanza de la performance no solamente desde el taller sino también desde la creación de textos pedagógicos sobre la performance puede encontrarse en La Pocha Nostra, específicamente en el libro *Ejercicios para artistas rebeldes, pedagogía de la performance radical*, publicado en 2011. Este libro, en las palabras de sus autores, Guillermo Gómez Peña y Roberto

[3] Sin autor. Disponible en: https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/fashion. [Último acceso 03/03/2019]

[4] Bernal Rivas, Gonzalo. (2019). Arte-acción guanajuatense actual. (p.222) México: Universidad de Guanajuato.

[5] Sin autor. Disponible en: http://inter-lelieu.org/elvira-santamaria-conference-workshop-et-soiree-de-performance/. [Último acceso 03/03/2019]

Sifuentes, "Defiende a la enseñanza como una forma importante de activismo y como una extensión de la estética de la performance. Es un texto esencial para cualquiera que quiera aprender cómo usar la performance para retar y cambiar"[6]. De hecho, Gómez-Peña se define a sí mismo como un artista de performance pionero, escritor, activista y educador, así como fundador del colectivo artístico La Pocha Nostra cuya sede está en San Francisco; mientras que Sifuentes destaca su propio perfil como pedagogo de la performance al ser profesor de performance en la *School of the Art Institute of Chicago*.

Uno de los objetivos de "El método Pocha" es el acercamiento al performance desde un enfoque pedagógico integrado por una serie de ejercicios que ofrece herramientas para accionar.

> Este libro…describe en términos accesibles, cómo La Pocha Nostra coordina, prepara y realiza un taller. […] Roberto y yo incluimos los ejercicios más útiles con los que hemos trabajado en los pasados 13 años. Nuestra metodología ecléctica incluye ejercicios de performance, rituales y juegos que han sido tomados prestados, copiados y pegados y extraídos de varias disciplinas y culturas. Van desde el teatro experimental, la danza y la improvisación de contacto hasta la performance ritual, las prácticas chamánicas y todo lo que hay en medio. […] Nuestro objetivo es que estos ejercicios permitan a los lectores generar material de performance nuevo y estimulante trayendo a la superficie temas espinosos y delicados. […] Además de una descripción clara de los ejercicios, incluimos información contextual útil (es decir, cómo el método cambia cuando cruza bordes culturales), ejemplos reales de los resultados desde el uso de estos métodos tales como guiones de performance e imágenes generadas por los participantes, y una descripción de cómo el lector puede crear/diseñar/escenificar sus propios performances basados en nuestro método. También proporcionamos una guía diaria de cómo el lector puede probar y mezclar estos ejercicios de una manera orgánica y efectiva. (Gómez-Peña, 2011, p.8)

La Congelada de Uva, Rocío Bolíver, artista mexicana de performance, también ha apoyado la postura que está a favor de la pedagogía de la performance impartiendo talleres en diferentes países y particularmente en México como parte del programa de retribución social del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. La congelada explica:

> El método que uso se fue formando con los años, a partir de mi propia experiencia, con la intención de buscar lenguajes cifrados que los participantes creen en cada sesión, con lo cual es posible que el resto de los integrantes podamos ver el alma, el espíritu de los implicados, conscientes de que hablamos entre nosotros con un lenguaje que no es conocido, lo cual es muy interesante porque emiten una serie de sonidos muy particulares, que ejemplifican su personalidad […] Se trata de algo que llamo estampas congeladas, que es recorrer el espacio en que se desarrolle la acción performática como si se

[6] Gómez-Peña, Guillermo. (2011). Exercises for Rebel Artists. Radical performance pedagogy. (p.III). Nueva York: Routledge.

> estuviera en una galería de arte; desde luego que el contenido temático es muy variado, depende de cada autor y de sus circunstancias; la meta es que cada uno de sus movimientos esté sustentado por una serie de conceptos comprensibles para el espectador, pero presentados a manera de cuestionamiento de aspectos diversos. (Bolíver, Rocío)

Uno de los talleres más recientes de la Congelada hasta el momento de la presentación de esta comunicación se habrá llamado "Dejar de pensar y accionar" y habrá sido impartido del 1ro al 6 de abril de 2019 en Guanajuato capital. El método pedagógico de Rocío Bolíver se encuentra registrado, como la propia artista lo señala, en el libro *Pedagogía de la Performance* (2008).

En lo referente a la postura contraria, aquella que defiende que la performance no se enseña se puede mencionar un texto como *Why art cannot be taught*(2001) en el que James Elkins expone que el componente más importante de la enseñanza es la intencionalidad, es decir, el profesor debe procurar impartir un contenido a una audiencia. Según este autor, las dudas sobre si el arte puede enseñarse han existido desde hace mucho tiempo. Elkins (2001) hizo una lista de nueve tipos de arte que no pueden hacerse comúnmente en una escuela de arte. El quinto de ellos fue nombrado *Estilos que requieren ingenuidad*. En esta sección el autor expresa que:

> El arte anárquico y nihilista, como lo era el dada, no necesita hacerse en una escuela; pero si lo es, no hay daño particular […] Hasta el arte-acción que es violento, escatológico o sexual tiene su lugar en los departamentos de arte. (Elkins, 2001, p.76)

Si bien las posturas que están a favor o en contra de la enseñanza de la performance son irreconciliables entre sí, ambas coinciden en discutir sobre el tema considerando a la performance como objetivo de aprendizaje. Entendido de esta manera, en su relación con la pedagogía, quizá la performance podría desempeñar otros papeles como el de ser una herramienta pedagógica. Desde esta perspectiva conviene destacar el trabajo de Mónica Mayer, quien ha impartido varios talleres en los que la performance no es precisamente la meta:

> …a principios de los ochentas, me tocó participar en la formación de dos de los tres de los grupos de arte feminista que tuvimos. Ambos centraron su producción en la performance. Uno de ellos fue Tlacuilas y Retrateras y estuvo integrado por las alumnas de un taller de arte feminista que impartí en San Carlos. […] El segundo grupo fue Polvo de Gallina Negra, en el que tuve el privilegio de trabajar con Maris Bustamante durante diez años. (Mayer, Mónica)

De hecho, la propia Mayer reconoce que ha fusionado la pedagogía y la acción cando explica:

> …lo que considero mis performances, míos de mí solita, son casi siempre una mezcla entre conferencia y acción. A veces la balanza se inclina más hacia un lado y a veces hacia otro, pero definitivamente es el formato en el que me siento más a gusto y que me permite integrar lo visual y el texto. (Mayer, Mónica)

Por otra parte, en su texto *Showing seeing: a critique of visual culture* (2002), W.J.T. Mitchell emplea la palabra performance, aunque probablemente en un sentido más alejado del arte-acción y más cercano al de presentación como una actividad pedagógica usada frecuentemente en las escuelas primarias estadounidenses. Más allá de la discusión que podría suscitar la traducción del término en el texto de Mitchell, es claro que lo descrito por el autor son acciones que funcionaron como herramientas pedagógicas en el contexto de una clase de estudios visuales. Mitchell llamó al ejercicio "enseñar a ver" y consistió en que los alumnos presentaran una acción en la que simularan que el público no sabía nada sobre la cultura visual, como si conceptos como color, contacto visual, espejos, pintura, fotografía o voyerismo no existieran. Un grupo de estudiantes le pidió al público que cerrara los ojos y apelaron verbalmente ideas relacionadas con la vista. Otro grupo fingió que los espectadores recién habían recibido prótesis oculares y que aún no sabían cómo ver con ellas. Algunos estudiantes llevaron objetos como lentes para apoyar su presentación. Otros llevaron estuches de maquillaje con espejo para explicar cómo espiar y hablar de la ocultación de los ojos como una estrategia de la cultura visual. Los espejos también se usaron para hablar sobre leyes de la reflexión o el narcicismo. Llevaron cámaras para hablar de supersticiones, explicar su funcionamiento o para abordar la timidez hacia la cámara al tomar fotos de los espectadores agresivamente.

Mitchell explica que algunas presentaciones no requirieron accesorios, sino solamente el cuerpo de quien presentaba, dirigiendo la atención del público hacia su lenguaje corporal o su ropa. Algunos estudiantes dirigieron ensayos de todo un repertorio de expresiones faciales, otros evocaron un striptease, algunos más se maquillaron, se presentaron a sí mismos como su hermano gemelo o intercambiaron ropa con personas de otro género para abordar la diferencia entre el travestismo masculino y femenino. Hubo estudiantes que lloraron o se sonrojaron para inducir reflexiones sobre la vergüenza, las respuestas visuales involuntarias o la autoconciencia al ser vistos. Un alumno incluso describió el juego en el que el que pestañea primero pierde.

Mitchell reconoce que estas acciones fueron útiles, por ejemplo, para ayudar a los estudiantes a entender que una imagen no agota el campo de estudio de la visualidad, que el estudio de la imagen visual es solo un componente de un campo más amplio. Como ejemplo, el autor menciona a los talibanes, como una comunidad que prohíbe las imágenes y que aún así tienen una cultura visual muy vigilada en la que las prácticas cotidianas de exposición humana están sujetas a regulación, especialmente los cuerpos de las mujeres. Otro ejemplo, dice Mitchell, está en la comprensión literal del segundo mandamiento, la prohibición de la producción y la exhibición de imágenes grabadas, en el que ver está prohibido y la invisibilidad es ordenada.

Las acciones presentadas, en algunos casos, muestran coincidencias con los ejercicios planteados en el Método Pocha que resultan interesantes. Un ejemplo es el ejercicio llamado "Trabajando en la oscuridad para volverse familiar con tus nuevos compañeros y con un nuevo espacio", en el que los participantes del taller de La Pocha se desplazan en el espacio con los ojos cerrados con el objetivo de una "exploración corpórea multi-sensorial"[7]. En él se ven forzados a escuchar, oler y tocar. Otro ejemplo es el ejercicio «La mirada, descubriendo a los otros "otros"» en el cual el participante ve a los ojos a su compañero mientras intenta no pestañear.

Finalmente, existe otro vínculo de la performance que también ha sido poco explorado y que mencionaremos muy brevemente, el existente entre la performance y la fenomenología. Un ejemplo del análisis de esta relación es el libro *Performance and phenomenology: traditions and transformations* (2015). Según el resumen del editor del libro:

> Ya sea abordando el uso de animales muertos en la performance, la formación teatral, las implicaciones legales del pensamiento fenomenológico sobre cómo caminamos, o el entrelazado de la percepción digital y analógica, cada capítulo explora un mundo comprendido de acción corporizada y pensamiento. (Bleeker, 2015, resumen del editor)

Uno de los temas fundamentales que debería abordar cualquier acercamiento al vínculo performance-fenomenología, como lo hace este libro en su primer capítulo, es su diferenciación respecto al lazo fenomenología-teatro. Este y otros temas que conciernen a la relación performance-fenomenología requerirían un mayor análisis y actividades académicas diferentes a la publicación de libros, tales como congresos en los que fenomenólogos y artistas de performance puedan colaborar, como se hace en otras regiones del mundo. En este marco podrían generarse nuevas investigaciones que vincularan fenomenología y performance.

Sería importante que teorías fenomenológicas y sobre performance se vincularan. Un ejemplo podría ser el que se presenta en este párrafo. Lester Embree (2003) distingue dos formas de experiencia, la directa y la indirecta. Sobre la directa Embree concluye que es aquella en la que no tienen lugar representaciones sino solamente los objetos. La experiencia indirecta también se llama representacional y es aquella en la que el objeto, ya sea real, ideal o ficticio es representado. Por otra parte, Dorfles, citado en Bartolomé Ferrando (2009) expone que:

> En una performance, la audiencia se encuentra ante una intervención que no quiere ser evocación de ninguna otra. Se enfrenta a un hecho artístico que se quiere alejado de la ficción y de la ilusión. Se topa ante un hecho que no es una copia de la verdad, sino que es la verdad misma. (Dorfles en Ferrando Bartolomé, 2009, p. 47)

[7] Gómez-Peña, Guillermo. (2011). *Exercises for Rebel Artists. Radical performance pedagogy.* (p.45). Nueva York: Routledge.

Combinando estas dos perspectivas, podemos encontrar un terreno firme que nos permita distinguir las experiencias directas generadas por la performance y las indirectas producidas por el teatro, así como discutir otras posibilidades.

CONCLUSIONES

Sin duda, tanto el vínculo performance-pedagogía, como la relación performance-fenomenología tienen aún un trayecto largo por recorrer en Norteamérica. Sn embargo, al camino ha sido trazado desde hace décadas y su dirección es cada día más clara entre los miembros de las comunidades artísticas de esta región. Sirva este breve texto como un sencillo reconocimiento a algunos de los artistas que han delineado esta ruta con las prácticas pedagógicas que han emprendido, esperando que se generen nuevas recopilaciones de las pedagogías de la performance que se han desarrollado. Se espera también que este texto sea un estímulo para que fenomenólogos y *performers* establezcan lazos que fortalezcan la colaboración interdisciplinar.

FUENTES REFERENCIALES

Abramovic, Marina. (2018). *Cleaning the house workshops*. 3 de marzo de 2019, de Instituto Abramovic Sitio web: https://mai.art/cth2019

Bleeker, Maaike. (2015). *Performance and phenomenology : traditions and transformations*. Resumen del editor. Nueva York: Routledge.

Bernal Rivas, Gonzalo. (2019). Arte-acción guanajuatense actual. (p.222) México: Universidad de Guanajuato. (En proceso editorial)

De Alvarado Chaparro, Dulce María (2000), Performance en México: 28 testimonios 1995-2000 (pról. de Cuauhtémoc Medina). Ciudad de México, Diecisiete editorial.

Elkins, James. (2001). *Why art cannot be taught*. (p.76). Illinois: University of Illinois.

Embree, Lester. (2003). Análisis reflexivo. Morelia: Jitanjáfora.

Ferrando Bartolomé. (2009). El arte de la performance. Elementos de creación. Valencia: mahali ediciones.

Goldberg, RoseLee. (2001). *Performance art. From futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson.

Gómez-Peña, Guillermo. (2011). *Exercises for Rebel Artists. Radical performance pedagogy*. Nueva York: Routledge.

Mayer, Mónica. Una relación más que íntima con el performance. Recuperado: 3 de marzo de 2019 de http://www.pintomiraya.com/pmr/performance-2

Mitchell, W.J.T. (2002). *Showing seeing: a critique of visual culture*. California: Sage.

Sin autor. About Black Mountain College. In: BMCM+AC. Recuperado 3 de marzo de 2019 de http://www.blackmountaincollege.org/about/

Sin autor. Art Action Workshop – Richard Martel. In: The Mountain Standard Time Performative Art Festival Society. Recuperado 3 de marzo de 2019 de http://mstfestival.org/performance/art-action-workshop-richard-martel/

Sin autor. (2016). Biografía. In: Elvira Santamaría. Recuperado 3 de marzo de 2019 de https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/fashion

Sin autor. (2013). El performance es el metalenguaje de las emociones: Rocío Boliver, Recuperado 3 de marzo de 2019 https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-performance-es-el-metalenguaje-de-la-emociones-rocio-boliver

Sin autor. *ELVIRA SANTAMARÍA – CONFÉRENCE, WORKSHOP ET SOIRÉE DE PERFORMANCE*. In : Le lieu. Recuperado 3 de marzo de 2019 de http://inter-lelieu.org/elvira-santamaria-conference-workshop-et-soiree-de-performance

Torrens, Valentín, Pedagogía de la Performance. Programas de cursos y talleres. (2007). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.XXXX

Circuito Alameda: Algunos apuntes sobre las obras Jardín Alameda, Encontros, Caja de Choque y Serigrafías.

Alameda Circuit: Some notes on the Alameda Garden, Meetings, Shock box and Serigraphs Works.

Prado, Gilbertto

Universidade de São Paulo – PPG Artes Visuais
Universidade Anhembi Morumbi – PPG Design
gttoprado@gmail.com

PALABRAS CLAVE
Circuito Alameda, Grupo Poéticas Digitais, Laboratorio Arte Alameda, instalación interactiva, arte y tecnología

RESUMEN.

La exposición personal de Gilbertto Prado y del Grupo Poéticas Digitais fue realizada en el Laboratorio Arte Alameda, LAA, de la Ciudad de México en junio/agosto de 2018. La muestra "Circuito Alameda" combinó una serie de obras *site specific* creadas para el LAA, en el antiguo convento de San Diego (Sec. XVI) en diálogo con trabajos personales del artista y el Grupo dispuestos en 5 salas distintas. La idea, y su partido conceptual, fue establecer diversos circuitos con/entre el espacio y los visitantes en su relación con las obras. Se pusieron en escena los diversos procesos históricos, entre las costumbres locales, la invasión, la colonización y evangelización, los choques culturales y sus vínculos del entorno urbano particularmente del vecino Paseo Alameda combinados con el relato de una trayectoria artística de varias décadas. La exposición fue curada por Jorge La Ferla. Este texto tratará de algunos apuntes sobre las obras Jardín Alameda, Encontros (Encuentros) y Caja de Choque.

KEY WORDS
Circuito Alameda, Poeticas Digitais Group, Laboratorio Arte Alameda, interactive installation, art and technology

ABSTRACT
The personal exhibition of Gilbertto Prado and Grupo Poéticas Digitais was held at the Alameda Art Laboratory, LAA, in Mexico City in June / August 2018. The "Alameda Circuit" exhibition combined a series of site specific works created for the LAA , in the old convent of San Diego (XVI Century) in dialogue with personal works of the artist and the Group arranged in 5 different rooms. The idea, and its conceptual party, was to establish various circuits with / between space and visitors in their relationship with works. The various historical processes, including local customs, invasion, colonization and evangelization, cultural clashes and their ties to the urban environment, particularly the neighboring Paseo Alameda, combined with the story of an artistic trajectory of several decades, were put on the scene. The exhibition was curated by Jorge La Ferla. This text will deal with some notes on the Alameda Garden, Encontros (Meetings), and Shock Box works.

Recibido: 10-06-2019
Aceptado: 23-09-2019

INTRODUCCIÓN

La propuesta de la muestra *Circuito Alameda* fue consecuencia de un proceso de intercambios en Gilbertto Prado y el Grupo Poéticas Digitais con el Laboratorio Arte Alameda bajo la curaduría de Jorge La Ferla. La muestra propuso una serie de obras nuevas, *site specific*, así como un panorama de creaciones recientes de Prado y el grupo, que fueron del arte con plantas y frutos al arte interactivo, piezas objetuales y obras tecnológicas que combinaron medios analógicos con nuevas tecnologías. Las materialidades de máquinas y dispositivos, y sus combinatorias, fueron una operatoria que fue desde de la creación de cada pieza a su disposición en el espacio sí misma y su relación con el conjunto. Desde la denominada *low tech* al *new media* programado, los medios húmedos fueron parte fundamental de un diálogo entre la naturaleza. las piezas de arte tecnológico dispuestas en el laboratorio y el entorno urbano circundante[1].

Las obras especialmente creadas para esta muestra propusieron un diálogo significativo con la Ciudad de México a partir del contexto espacial, temporal e histórico en torno al Laboratorio Arte Alameda. La muestra ponía en escena la locación y la arquitectura del antiguo Convento de San Diego (1594) con la Alameda Central rememorando trayectos entre los senderos, el paisaje y el agua de las fuentes provenientes del acueducto que proveía de agua al centro desde Chapultepec. Este conjunto de piezas nuevas puso en obra diversas especies de árboles y plantas en torno al agua como alegoría de un vínculo con la historia de la misma Alameda. Por su lado, los frutos locales presentes en una de las obras, en tanto objetos de la naturaleza propios de México, fueron dispuestos y conectados entre sí, generando diversos flujos de energía. Estos circuitos de corriente eléctrica, eran marcados y sentidos por el visitante en reminiscencia de aquellos castigos seculares de los autos de fe del Tribunal de la Santa Inquisición que ocurrieron en el mismo lugar. El espectador de la muestra fue asociado con aquellos dieguinos enclaustrados, y luego expulsos, en sus recorridos por este nuevo paseo dominical entre el claustro y la Alameda central que representa *Circuito Alameda*. Toda la muestra ocurrió entre las paredes del Convento de San Diego, ya desconsagrado, resignificado con la presencia de una mística contemporánea a partir del despliegue de obras de arte, ciencia y tecnología. El vínculo iniciático moderno de la Pinacoteca Virreinal se continuó con estas casi dos décadas de existencia del Laboratorio Arte Alameda. Un relato del culto al arte en que el ámbito

[1] http://www.gilberttoprado.net/assets/circuito-alameda_gttoprado_jlf.pdf

https://izi.travel/en/bd06-circuito-alameda-gilbertto-prado-y-poeticas-digitales/es#8c8b-amoreiras/es

expositivo contemporáneo se piensa como laboratorio. El inicio que marcaron las pinturas de la colonia española se continúan en el presente que vincula a las prácticas artísticas con máquinas de imágenes, sonidos y cálculo.

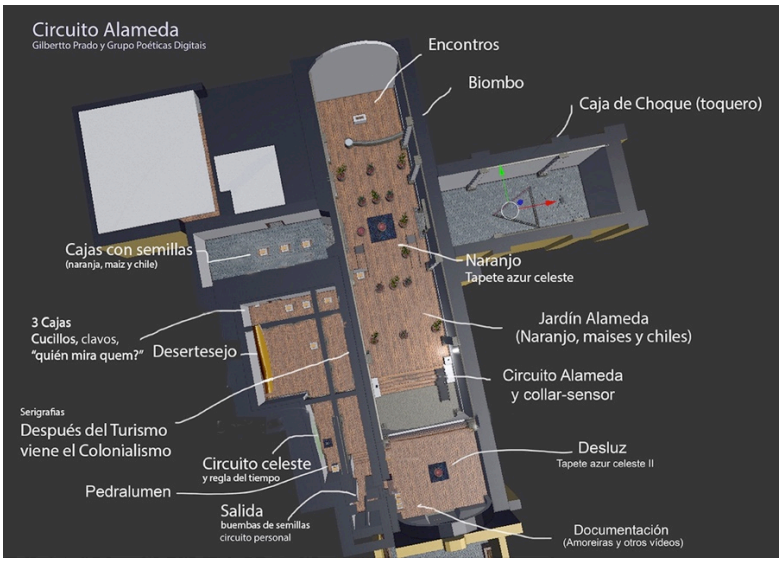


Figura 1. Vista de una de las maquetas proyectuales de la muestra Circuito Alameda – Laboratorio Arte Alameda, junio/agosto de 2018.

Figura 2. Vista de la Alameda Central y de la maqueta proyectual de la nave central (Jardín Alameda) – Laboratorio Arte Alameda, México 2018.

Figura 3. Vista general de la nave principal. Obras Jardín Alameda; Collar-sensor; Naranjo y Tapete Azul; Biombo; Encuentros. Circuito Alameda, Gilbertto Prado y Grupo Poéticas Digitais, México, 2018.

1. EL GRUPO POÉTICAS DIGITAIS, LA RELECTURA Y EL REHACER DE ALGUNAS OBRAS

El Grupo Poéticas Digitais (http:www.poeticasdigitais.net) fue creado en el 2002 en el Departamento de Artes Plásticas de la ECA-USP, como un desdoblamiento del proyecto wAwRwT iniciado por Gilbertto Prado en el Instituto de Artes de la UNICAMP en 1995. El Grupo es un núcleo multidisciplinario que promueve el desarrollo de proyectos experimentales y la reflexión sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el campo de las artes. Tiene como participantes a artistas, investigadores y estudiantes, con composiciones distintas en cada proyecto. Son varios los trabajos y proyectos desarrollados por el Grupo y algunos de ellos están presentes en la muestra Circuito Alameda en el Laboratorio Arte Alameda. Algunas de estas obras de Gilbertto Prado y/o del Grupo Poéticas Digitales que en la muestra contó con la participación de Agnus Valente, Ana Elisa Carramaschi, Andrei Thomaz, Leonardo Lima, Luciana Ohira, Maurício Trentin, Nardo Germano y Sérgio Bonilha.

El proceso de trabajo por su especificidad o por el contexto, o incluso por cuestiones

de naturaleza técnica, están sufriendo además del mantenimiento, adaptaciones, restauraciones y/o actualizaciones, recibiendo eventualmente nuevas versiones. Estos procesos evidentemente tienen como objetivo resguardar la poética y la naturaleza primera de los trabajos. A veces, en función de la naturaleza de la operación o intención de la propuesta, cuando hay un cambio significativo en la pieza, pero aun así conservando elementos estructurales de su poética, ella comienza a ser nombrada como I, II, para diferenciarla de las versiones anteriores.

Otra cuestión se refiere a la reutilización y transferencia de piezas de un trabajo para otro. En el montaje de trabajos del Grupo, muchas veces, para viabilizar una nueva obra, ya sea por la urgencia de la elaboración, por la falta de material y/o por la experimentación de nuevas posibilidades, una solución es la reutilización de piezas. Si por un lado esto es positivo como experimentación o sustitución, buscando la mejoría del performance y la adaptación a nuevas situaciones, muchas veces, es un elemento que complica, pues tenemos que desmontar una para montar otra, y en algunas situaciones, podemos quedarnos con dos incompletas... Hemos buscado, en la medida de lo posible, mantener cada obra con sus elementos y piezas, en su totalidad y solo reutilizar las piezas cuando sean realmente desechadas y/o con una nueva versión presentada. Es un proceso de experimentación, tanto de construcción poética como material. En la muestra Circuito Alameda señalamos algunas de estas obras, a continuación, que pasaron por alguno de estos procesos y que apuntan para el modus operandi del Grupo.

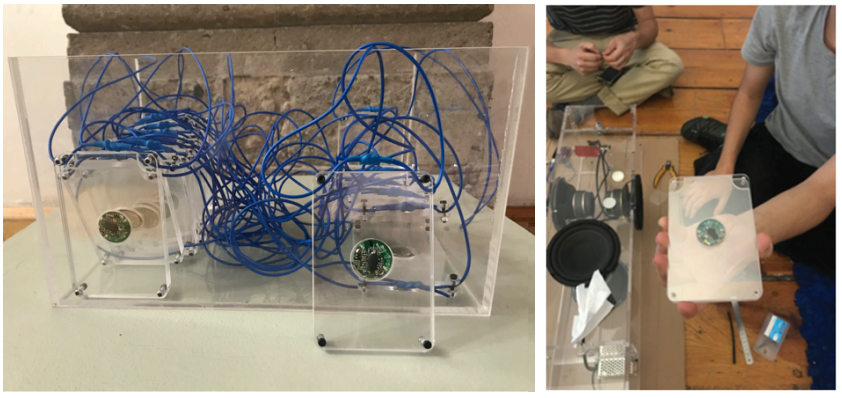


Figura 4. Collar-sensor; Collar-sensor y Desluz, montaje. Circuito Alameda, 2018.

1.1 Circuito Alameda/Jardín Alameda/Collares-Sensores (2018)

Estas obras, Circuito Alameda/Jardín Alameda/Collares-Sensores, entre otras, fueron realizadas por primera vez para la muestra. En la nave principal, donde está la instalación Jardín Alameda, tenemos 4 teléfonos celulares que monitorean los beacons (pequeños dispositivos que emiten señales Bluetooth) presentes en los collares sensores vestidos por el público de la exposición. La fuerza de la señal indica la distancia del beacon en relación al celular, y con tres celulares es posible calcular la posición de un beacon, utilizando un algoritmo de trilateración (el mismo procedimiento utilizado por aparatos GPS). En la práctica, sin embargo, así como ocurre con el sistema GPS, hay una gran oscilación de la fuerza de la señal de cada beacon, de modo que la posición calculada por el algoritmo de trilateración posee una imprecisión de algunos metros. Así, es posible saber que hay un espectador en la sala y su posición relativa, pero no su posición exacta. La animación generada en tiempo real (que está siendo presentada en la salida de la muestra) revela el diseño del Circuito Alameda a través de círculos que remiten a la detección de los beacons por los teléfonos, y el número de círculos oscila de acuerdo con la cantidad de espectadores presentes en la sala de exposición. Para que esto fuese posible, los celulares y la computadora que genera la animación están conectados a la misma red wi-fi, de modo que los celulares pueden enviar informaciones sobre los beacons detectados para la computadora. Resaltamos también el diseño de los collares sensores que dialogan con las otras piezas/caja realizadas en acrílico, presentes en la muestra. Cuando fueren desactivados, los beacons, (nuevos elementos adquiridos para esta exposición), serán reaprovechados en otras nuevas obras e/o incluso como collares-sensores en otras eventuales situaciones. Este mismo reaprovechamiento eventual de piezas, como motores paso a paso, placas Arduino, Raspberry, altavoces y celulares, entre otras, es una práctica corriente en las actividades del Grupo. Para la detección del Jardín Alameda compramos los nuevos celulares ya teniendo en consideración el diseño de los aparatos, así como el sistema instalado más reciente y más fácil de reprogramar. La idea es que después de terminada la exposición Circuito Alameda, estos celulares puedan ser utilizados en una nueva versión de Encuentros, para el cual ya no encontramos piezas para mantenimiento y reposición. Los celulares de esta primera versión ya tampoco aceptan actualización en la programación y softwares.

1.2 Caja De Choque III (2016, 2017, 2018)

La *Caja de Choque* fue otra pieza clave *site specific*, cuya imponente estructura metálica triangular, contenía pimientos, maíces y naranjas, conectados entre sí por cables, generando una energía que culminaba en la estructura de acrílico con sus dos manillas. Una obra que remitía a los *Toqueros* y sus *cajas de toques*, un fenómeno tradicional en las noches del centro histórico de la Ciudad de México. Estos aparatos son, en el refrán popular, utilizados para aliviar el *stress* y la embriaguez – o probar la

valentía – a través de los cuales las personas se auto-inflingen corrientes eléctricas. La caja de acrílico transparente traía el circuito de la Plaza Alameda impreso en la placa electrónica la cual era alimentado por la energía de los frutos interconectados. Los elementos, impregnados de historia y cultura, se propusieron asociados para recordar los encuentros culturales remitiendo a los procesos de la colonización. Al fondo de la Capilla de Dolores, en diálogo con la Caja de choque se imponía el fresco "Los informantes de Sahagún", de Federico Cantú, que representa el encuentro de los indígenas con los evangelizadores.

A pesar de ser reciente y pensada para la muestra Circuito Alameda[2], esta pieza tuvo dos versiones iniciales pensadas como "prototipos" para la caja de choque propiamente dicha y para medir la escala final de la obra que se presentó como la más adecuada. En la primera versión, los lados del triángulo tenían 1 m x 1,5 m (presentados en Brasilia y en Santa Maria, RS) y en la tercera 3 m (Bienalsur, 2017). En la versión final y para el local pensado, la Capilla de Dolores, tuvo su medida final en 4,5 m. El diseño del circuito de choque sufrió pequeñas transformaciones manteniéndose, así como el diseño del Circuito Alameda en la parte superior de la caja, que fue invertido quedándose para arriba, con los componentes electrónicos para abajo en su versión final expuesta. Los chiles, naranjas y maíces variaron de acuerdo con las disponibilidades en los mercados locales.

[2] El Grupo Poéticas Digitales que en la muestra contó con la formación de Gilbertto Prado (coord.), Agnus Valente, Ana Elisa Carramaschi, Andrei Thomaz, Leonardo Lima, Luciana Ohira, Maurício Trentin, Nardo Germano y Sérgio Bonilha.

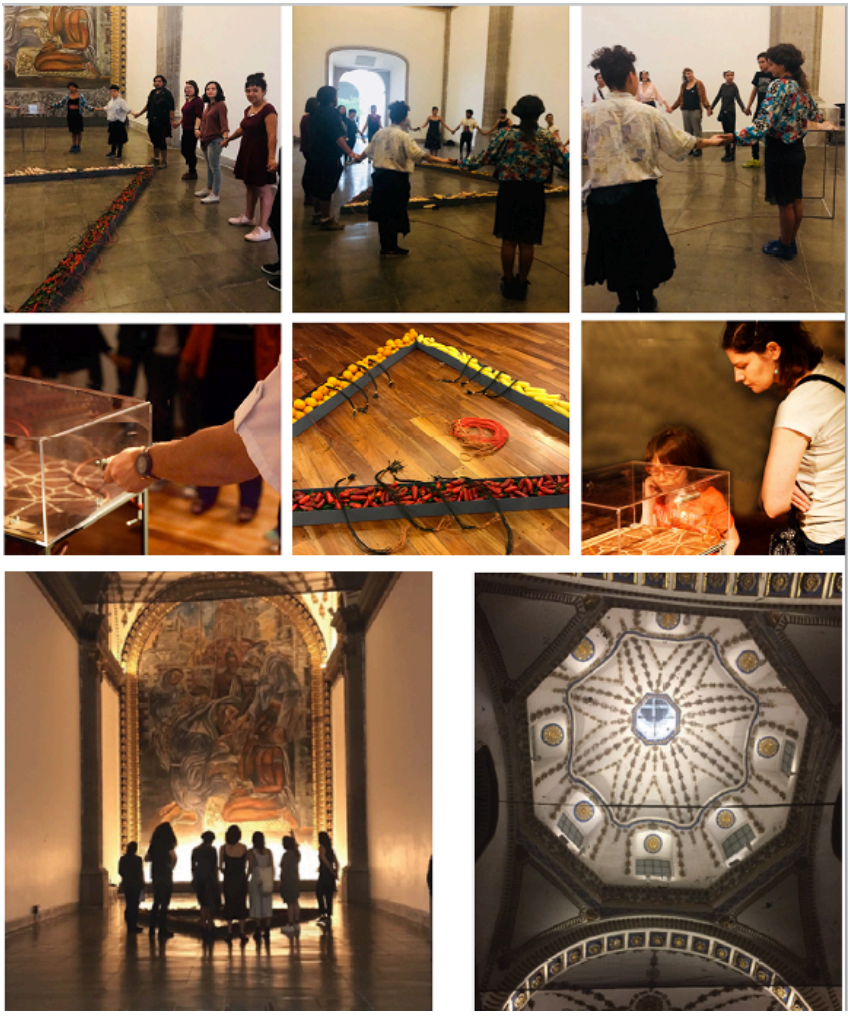


Figura 5. *Caja de Choque*. Arriba y abajo en Laboratorio Arte Alameda, México, 2018. Medio, en su preview en "Naturaleza Viva – Muntref, BIENALSUR, curaduria Mariela Yeregui y Nara Cristina Santos,Buenos Aires, 2017.

Figura 6. *Caja de Choque*. Gilbertto Prado y Grupo Poéticas Digitais, Laboratorio Arte Alameda, México, 2018.

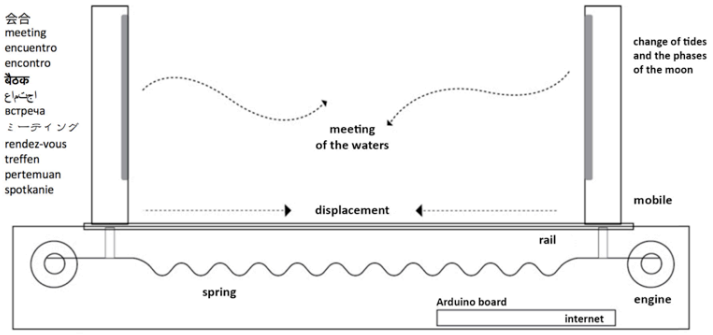


Figura 7. Diagrama y obra *Encuentros.* Nave Central. Al fondo y arriba, en la Sala del Coro, Desluz. Circuito Alameda, México, 2018.

1.3 Encontros (2012)

Por su parte, la obra *Encuentros*[3], recibía y procesaba datos recibidos de un mundo traducido por las redes provenientes del cruce de las aguas del río Amazonas, combinando datos de internet vinculando la información visual transmitida en tiempo real en las pantallas de los celulares de la obra. La palabra "encuentros" en diversas lenguas remitía a un movimiento de aproximación y lejanía, de los móviles enfrentados. El resorte que unía los mobiles, al mismo tiempo que los aproximaba impedía que se juntasen. *Encuentros* fue otra de las obras que resumía en su materialidad elementos naturales como la madera y el agua con aparatos de comunicación, tecnologías móviles y sus datos numéricos.

La obra tuvo como punto de partida una investigación anterior y trabajos sobre viajes, líneas imaginarias y fronteras (im)posibles y que acabaron reverberando en este trabajo específico del 2012. El trabajo ya fue expuesto algunas veces y con el mantenimiento de sus componentes originales. En esta actual presentación del 2018, toda la estructura fue mantenida, incluso los antiguos celulares y la programación de época para los dispositivos, así como la madera centenaria. Solamente los sensores de movimiento fueron cambiados por sonares y nuevos dispositivos de seguridad para el cable de acero y los motores paso a paso fueron adaptados para un mejor mantenimiento del trabajo.

Figura 8. Serigrafías, parte de la serie Después del Turismo viene el Colonialismo, Gilbertto Prado, 1989, 1998, 2018.

[3] El Grupo Poéticas Digitales en Encontros contó con la fparticipación de Gilbertto Prado (coord.), Andrei Thomaz, Agnus Valente, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, José Dario Vargas, Luciana Ohira, Lucila Meirelles, Mauricio Taveira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha, Tatiana Travisani e Val Sampaio.

1.4 Serigrafías (1989, 1998, 2018)

Este trabajo se inicia como un sello en 1986, teniendo por base un grabado anónimo de 1557 (después de Hans Staden) de una escena de canibalismo. El trabajo aludía a las visitas a tierras extranjeras y a la mirada sobre el otro, la construcción del verse, ser visto, y mirarse. A su alrededor la frase “Después del Turismo viene el colonialismo”. De esta imagen fue hecha una serie y presentada en 1989 en la exposición individual de Gilbertto Prado “Doppo Il Turismo Viene Il Colonialismo” en el Centro Lavoro Arte, en Milán, Italia. Ellas fueron impresas en papel A1 con pastel al óleo. Fue hecha una serie variando de 1 a 5 ejemplares de cada obra, que por el proceso de calcomanía y coloración eran distintas entre si. En 1989, con los marcos de estas serigrafías, fue hecho un “portal físico” en la web-instalación Después del turismo viene el colonialismo. El trabajo consistía en un “portal” monitoreado por dos cámaras de video conectadas a la web en tiempo real. Esta Web-instalación de Gilbertto Prado formó parte de la exposición “City Canibal” en el Paço das Artes, entre el 3 de septiembre y el 31 de octubre de 1998, en San Pablo. El sitio web también participó de la muestra de Web Arte de la XXIV Bienal, hasta el 30 de noviembre de 1998. En función del lugar y tema-itinerario de la muestra Circuito Alameda, los slides de parte de la serie fueron recuperados y retrabajados en una nueva edición en una escala 2,5 mayor que la primera. Las imágenes fueron estampadas directamente en las paredes del Claustro Bajo con pastel al óleo, con colores fuertes y vibrantes, haciendo una referencia a los muralistas y grabadores de América Latina. Una vez terminada la muestra, las imágenes serán lijadas y las paredes serán pintadas, retomando el blanco del Claustro.

Figura 9. Laboratorio Arte Alameda con Andrei Thomaz, Jorge La Ferla, Néstor García Canclini y Gilbertto Prado - Junio de 2018.

Agradecimientos

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq; Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP; PPG Design - Universidade Anhembi Morumbi – UAM; CAP/ECA - Universidade de São Paulo – USP.

FUENTES REFERENCIALES

Arantes, P. (2009). @arte e Mídia:pesrpectivas da estética digital. 2 ed.São Paulo:Editora Senac.

Burke, P. (2003). Hibridismo Cultural. Porto Alegre: Unisinos.

Canclini, N. G. (1997). Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP.

Couchot, E. (2003). A tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora UFRGS.

Honour, H. (1975). The new golden land. European images of America from the discoveries to the present time. New York: Pantheon Books.

La Ferla, J. (2016). Adeus à linguagem do cinema e vídeo. En Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa. G. Prado; M. Tavares; P.Arantes (Org.). (pp. 90-103). São Paulo.

Lacerda, M. y Lorenzi, H. (2006). Frutas Brasileiras e Exóticas Cultivadas (De Consumo In Natura). Nova Odessa: Plantarum.

Laws, B. (2013). 50 Plantas que Mudaram o Rumo da História. Tradución: Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante.

Le Couteur, P. y Burreson, J. (2006). Os botões de Napoleão: as 17 moléculas que mudaram a história. Rio de Janeiro:Zahar.

LIMA, L. Y PRADO, G. (2018). Imagens digitais interativas: do simulacro à imersão. DATJournal Design Art and Technology, [S.l.], v. 3, n. 2, 43-71. https://doi.org/10.29147/dat.v3i2.86

Magalhães, A. y Beiguelman, G. (orgs.) (2014).Futuros Possíveis: Arte, Museus E Arquivos Digitais/Possible Futures: Art, Museums And Digital Archives São Paulo: Peirópolis.

Mello, C. (2008). Extremidades do vídeo. São Paulo: Senac.

Monachesi, J. (2005). Acaso30, entrevista com Gilbertto Prado. *ARS (São Paulo)*, *3*(6), 122-126. https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000200010

O'Rourke, K. (2013). Walking and Mapping: artists. as cartographers. Cambridge: MIT Press.

Paraguai, L. y Prado, G. (2001). Artistic Environments of Telepresence on the World Wide Web. Leonardo, Vol. 34, No. 5 , 437-442. doi: 10.1162/002409401753521566

Prado, G. (2003). Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural.

Prado, G. (2010). “Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Colunismo e Desertesejo” En PORTO ARTE v. XVII, nº28, maio. (pp. 71- 83). Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS.

Prado, G. (2017a). Grupo Poéticas Digitais: Dialogo y Medio Ambiente. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, [S.l.], v. 1, n. 1, 47-58. https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7820

Prado, G. (2017b). Projeto de instalação “15 Naranjos”. En: Ignições. C. Rocha y L. Santaella (org.). (p. 115-126). Goiânia: Gráfica UFG.

Prado, G. (2018). Project Amoreiras (Mulberry Trees): Autonomy and Artificial Learning in an Urban Environment. Leonardo Volume 51 | Issue 1 | February. pp.61-62. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01557

Prado, G. y La Ferla, J. (2018). Circuito Alameda. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes | Laboratorio Arte Alameda. http://www.gilberttoprado.net/assets/circuito-alameda_gttoprado_jlf.pdf

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11941

Sonoqualia 2.0: imágenes mentales e imaginación sonora.

Sonoqualia 2.0: mental images and auditory imagination.

García González, Concha
Universidad Complutense de Madrid, mariac50@ucm.es

PALABRAS CLAVE
Imagen mental, sonido, cuadros, composición, experiencia artística.

RESUMEN.

La finalidad de esta comunicación es narrar las motivaciones, metodología, desarrollo y conclusiones de la segunda versión del proyecto **Sonoqualia.** que tiene como objetivo fundamental la creación por parte de **personas con discapacidad visual**, de experiencias artísticas sonoras vinculadas a obras pictóricas albergadas en museos de la ciudad de Madrid. El nombre (Sono-qualia) hace referencia a las cualidades subjetivas de los sonidos que sentimos y percibimos cada uno de nosotros, por lo que su intención está alejada de criterios objetivos traductores del material visual en material sonoro. Las obras pictóricas son los marcos de referencia a partir de los cuales se crean los espacios y experiencias sonoras. Las audio-descripciones ofrecidas por los museos, entendidas como relatos descriptivos de los elementos puestos en relación en los cuadros, son el punto de partida del proyecto, concebido en forma de taller de 5 semanas de duración en el que los participantes trabajan en grupos, asistidos por técnicos que facilitan el acceso a softwares de composición sonora. **Sonoqualia** se centra en la construcción, enriquecimiento y comunicación de las **imágenes mentales** de las participantes, generadas a partir de estos relatos descriptivos, entendidas como representaciones internas formadas a partir de nuestras experiencias multimodales: en las que intervienen todos los sentidos. Se utilizan para ello diversos elementos, como valores simbólicos y significados emocionales de los sonidos utilizados diariamente en nuestras relaciones interpersonales y con el entorno; la imaginación sonora, que tiene capacidad de desarrollo, sofisticación y complejidad; experiencias sonoras previas o "cultura sonora", variable en cada participante, pero que se enriquece al ser compartida y puesta en común; material sonoro escogido simplemente por "como suena", es decir, por criterios estéticos… El resultado es la creación de piezas sonoras

con una duración en torno a los 2 minutos. Dicho proyecto ha sido beneficiario de una Ayuda para la Creación artística del Ayuntamiento de Madrid 2017 y hasta el momento se han realizado dos ediciones de él.

KEY WORDS
Mental image, sound, pictures, composition, artistic experience.

ABSTRACT
The purpose of this communication is to narrate the motivations, methodology, development and conclusions of the second version of the **Sonoqualia** project, whose main objective is the creation by people with visual impairment, of sound artistic experiences linked to pictorial works housed in museums of the city of Madrid. The name (**Sono-qualia**) refers to the subjective qualities of the sounds we feel and perceive each one of us, so its intention is far from objective criteria translators of visual material in sound material. Pictorial works are the frames of reference from which the spaces and sound experiences are created. The audio-descriptions offered by museums, understood as descriptive narratives of the elements put in relation in the pictures, are the starting point of the project, conceived as a 5-week workshop in which the participants work in groups, assisted by technicians who facilitate them the access to sound-composition software. **Sonoqualia** focuses on the construction, enrichment and communication of the mental images of the participants, generated from these descriptive narratives, understood as internal representations shaped from our multimodal experiences, in which all the senses intervene. Various elements are used for this purpose, such as symbolic values and emotional meanings of the sounds daily used in our interpersonal and environmental relationships; the sound imagination, which has the capacity of development, sophistication and complexity; previous sound experiences or "sonorous culture", variable in each participant, but enriched when shared and put together; sound material chosen simply by "as it sounds", i.e. by aesthetic criteria... The result is the creation of sound pieces with a duration around 2 minutes. This project has been the beneficiary of an aid for the artistic creation of the city Council of Madrid 2017 and so far, two editions of it have been made.

Recibido: 04-06-2019
Aceptado: 23-09-2019

INTRODUCCIÓN

"One way or another, it is vibration, after all, that connects every separate entity in the cosmos, organic or nonorganic" (Goodman, 2010, p.XIV).

Sonoqualia tiene como objetivo fundamental la creación de un espacio de experiencias artísticas sonoras vinculadas a obras pictóricas albergadas en museos de Madrid. Está dirigido, en primer lugar, a **personas con discapacidad visual**, pero la metodología puede ser en fases posteriores, aplicada para ser experimentada por personas sin discapacidad, bien como experiencia expandida de la percepción pictórica o como experiencia estética independiente. La versión que aquí se describe del proyecto es la segunda, realizada en colaboración con la Delegación Territorial de la ONCE de Madrid, en la que se trabajó con dos grupos de personas con diversos grados de **discapacidad visual**, correspondientes a las franjas de edad de adultos y tercera edad.

Antes de describir **Sonoqualia**, pasamos a enumerar los restantes objetivos del proyecto:

- Utilizar el concepto de **imágenes mentales,** entendidas como representaciones internas formadas a partir de nuestras experiencias multimodales: en las que intervienen todos los sentidos. Numerosos estudios, cuya enumeración supera las posibilidades de extensión de este artículo, sugieren que individuos con discapacidad visual y ceguera pueden generar imágenes mentales utilizando diferentes modalidades sensoriales y como ocurre en individuos videntes, están estrechamente unidas a representaciones memorizadas involucradas en el aprendizaje y sus circunstancias autobiográficas (Lacey y Larson, 2013, pp. 115-130)**.**

- Fomentar el concepto de escucha **multimodal**[1]desarrollado por **Gunther Kress** (Kress y van Leeuven, 2001): práctica corporeizada que entiende el sonido como experiencia holística. Esto hace referencia a las maneras en las que el sonido es sentido por medio de la vibración a través del cuerpo y los diferentes sentidos que se emplean durante el acto de escucha, además del auditivo. Las prácticas de escucha multimodal fomentan y propician la exploración y experimentación con sonidos en diferentes entornos: significados, afectos y efectos ligados a ellos, en vez de enfocarse en interpretación y sentido.

- Utilizar y considerar el sonido como una modalidad diferente de **comunicación cultural**, **vivencial** y **artística**. El sonido y las experiencias acústicas

[1] Procede de la descripción de Multimodal listening.

proporcionan una experiencia más cinestésica y propioceptiva de producción de narraciones y conocimiento que las experiencias puramente visuales.

- Desarrollamos **Sonoqualia** desde el punto de vista de la **acustemología**[2](Field, 2015, pp.12-21)**.** Se refiere al término *akoustos,* que implica escucha como conocimiento en acción, conocimiento experiencial con y a través de lo audible. Seguiremos criterios de acustemología al centrarnos en historias de escucha y afinación a través de prácticas relacionales de sonido, escucha y retroalimentación narrativa.

- Consideraremos el material sonoro desde una perspectiva expandida, es decir, destacaremos la importancia del lenguaje, poesía y la voz, el sonido de otras especies además de la humana, los entornos acústicos, la mediación tecnológica y circulación de los sonidos, prestando atención a los agentes, entendidos desde el punto de vista de la Teoría Actor- Red de **Bruno Latour (**Latour, 2008)**.** Según esta teoría, un actor actúa, pero los objetos también tienen agencia: son *actantes.* Un actante pone la acción en movimiento, es decir, deja una traza. Los objetos como actantes serán esenciales a la hora de elaborar material sonoro y semantizarlo.

DESARROLLO

Sonoqualia es fruto de la fusión de emociones y experiencias que han cristalizado en una **idea** y una **búsqueda**:

- La **idea** de que el sonido puede construir espacio: ideas de espacio, conceptos espaciales, sensaciones y emociones ligadas a la percepción espacial (García, 2012)**.**

- Ante experiencias de escucha de guías con **audiodescripción**[3] en un museo de arte contemporáneo, la **búsqueda** de alternativas (Discapnet, 2019). La experiencia de la audiodescripción nos sitúa ante una enunciación intelectual que sustituye la expresión emocional que, a nuestro juicio, es la obra artística. La audiodescripción entendida como sustracción de fragmentos (sustracción de visión) y carente de referentes emocionales, en nada participa del concepto de

[2] Término acuñado por **Steve Field**, que etimológicamente procede de epistemología y acústica, para considerar el sonido como un modo de conocimiento y plantearnos preguntas como: qué es lo que puede conocerse y cómo, por medio del sonido.

[3] Una audiodescripción es la narración para discapacitados visuales de la trama o contenido de un material audiovisual, realizándose audiodescripciones de teatro, cine, películas, series, etc.

'experiencia', entendida como una significante fuente de valor añadido en el terreno de la producción cultural contemporánea.

Como en toda búsqueda impulsada por una idea inicial, en la base de la concepción de esta experiencia están un conjunto de preguntas:

- ¿Desde dónde puede abordarse una obra pictórica famosa, es decir, que sobre ella pesan infinidad de miradas y textos? (entendiendo los textos pueden ser como miradas que apuntan o enuncian).

- Si las audiodescripciones convierten en accesibles materiales hasta el momento inaccesibles `para los discapacitados visuales, ¿existe la posibilidad de traducir la emoción visual de una obra de arte a una emoción no enunciativa sonora? ¿hasta dónde es esto posible, conveniente, acertado...?

- ¿Es conveniente ofrecer una introducción o presentación previa a composiciones sonoras realizadas con sonidos grabados, es decir, presentar el "vocabulario" de trabajo y textos previos realizados con ello? ¿Se necesita o no formación previa para "experimentar" piezas sonoras realizadas a partir de las obras pictóricas que no son esencialmente descriptivas, es decir, con gran grado de abstracción?

Partiendo de estas cuestiones, este proyecto se basa en el concepto de **experiencia artística,** desarrollado por **John Dewey** (Dewey,2008). En un entorno social dominado por la fragmentación, la obra de arte desarrolla y acentúa lo valioso de las cosas que disfrutamos todos los días, persiguiendo una continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida. Utilizando la materia prima de la experiencia cotidiana, reelaborada mediante nuevos modos de relación que rearmen la experiencia perceptiva y desplacen asociaciones convencionales, podemos obtener la experiencia y expresión artísticas. Ciertamente, los ejemplos de audiodescripciones consultados que motivaron la búsqueda, seguían las pautas generales para una descripción efectiva, tal y como detalla **Begoña Consuegra Cano** (Consuegra, 2002, pp.50-55)**.** Eran efectivas desde el punto de vista de la teoría de la información, pero poco espacio quedaba para la posibilidad de goce estético en la experiencia antes referida de la audiodescripción, declamada por una voz sintética. Nuestra intención no es considerar al sonido como si "sólo" se tratase de un texto, considerando su parte semiótica, sino que proponemos centrarnos en la parte corpórea y contextual: las experiencias estéticas son **holísticas** porque no separan la mente del cuerpo o no aíslan un sentido del otro: involucran una sensibilidad aguzada hacia la experiencia en su totalidad.

¿Por qué **Sonoqualia**? El nombre hace referencia a la definición de **qualia** de **Etienne Soriau** como "átomos cualitativos elementales": esencias propias de cada manifestación sensitiva, cualidades genéricas y absolutas. **Soriau** describe los **siete qualia** básicos y

necesarios para identificar una manifestación artística: líneas, volúmenos, colores, luminosidades, movimientos, voces y música (Soriau, 1965).

En nuestro caso, los **qualia** correspondientes a las voces y la música han sido agrupados como sonido, **Sonoqualia**, ya que consideramos que el material sonoro contemporáneo puede englobar tanto los tradicionales sonidos musicales como los vocales, sonidos grabados, generados sintéticamente, ruidos y materiales que hemos introducido en el proyecto y en cuya percepción está centrada la escucha. Los **qualia** son inefables: no pueden ser etiquetados por nuestro lenguaje compartido. Quien no ha experimentado un quale determinado no puede comprender qué es esa experiencia, pues constituye el significado de ciertos conceptos mentales, que son subjetivos.

En este sentido se desarrolla la tesis de **Thomas Nagel** explicada en *What is it like to be a* bat, donde defiende el carácter subjetivo de la experiencia, afirmando que sólo los murciélagos pueden tener esa manera peculiar que es "ser murciélago en el mundo" (Nagel, 1974). Todas nuestras aproximaciones a otras formas de estar en el mundo, como a la "experiencia murciélago", son esquemáticas. Refiriéndonos al material que dio origen a este proyecto, podemos decir que las audiodescripciones consultadas parecían concebidas y realizadas por videntes que se imaginan cómo puede ser explicado algo predominantemente visual a un discapacitado visual, es decir, recogen el punto de vista de una persona "que ve", pero la cuestión que debe subyacer es cómo es la percepción de un no-vidente o de un no-oyente, y no cómo nos la imaginamos nosotros, los videntes y oyentes para reconstituirla y "traducirla". No debemos imaginar la experiencia mediante sustracción de fragmentos (sustracción de visión, sustracción de sonido, sustracción de movimiento, etc....).

En vez de intentar realizar algún tipo de traducción[4], **Sonoqualia** propone desarrollar una **experiencia alternativa** que apela a la subjetividad del oyente, en principio discapacitado visual, y a un uso de los materiales sonoros desde un punto de vista estético: las experiencias que este proyecto ha desarrollado pertenecen al terreno de la subjetividad y en este ámbito nos desenvolvemos, sin perseguir ningún propósito de traducción universal, infalible, unívoca o inefable. Las obras pictóricas son los marcos de referencia para crear los espacios y experiencias sonoras, promoviendo una cultura donde prolifere el desarrollo de las "Imaginaciones Sonoras", heredera de conceptos como el concepto *Auditory Imagination* de T.S. Elliot[5] (Elliot, 1975, pp.118-119).

Sin tener la intención de indagar en terrenos que se escaparían de nuestras capacidades, queremos mencionar las recientes investigaciones que desde el terreno de las ciencias

[4] Hay que tener en cuenta que el criterio "traductor" es siempre subjetivo como lo es el criterio audio-descriptor: no existe la objetividad al hablar de arte.

[5] Lo que Elliot denominaba 'auditory imagination' era el sentimiento de la sílaba y el ritmo en la poesía, penetrando más allá de los niveles conscientes de pensamiento, estimulando cada palabra y dándole vida, yendo hacia el origen del lenguaje. Es decir, se trataba de un ultra sentido, la escucha de otra cosa aparte del sonido significante.

cognitivas conceden importancia a las emociones y al papel que estas tienen en la elaboración de consciencia. No existe un área cerebral destinada a la consciencia y otra a las emociones: el conocimiento está vinculado a las emociones, y por tanto consideraremos la consciencia como resultado de una experiencia subjetiva, abriendo la posibilidad a la invención de nuevos modos de recepción. Nuestro proyecto pretende desmantelar las distinciones entre modos de información y comunicación.

Partimos de la idea, recogida y desarrollada por **Oliver Sacks** de que las personas con discapacidad visual y ceguera desarrollan imágenes mentales (mental imagery) de tipologías variadas: desde las más concretas, que reproducen o reconstruyen experiencias vividas, a las más abstractas, que no han sido experimentadas directamente, pero pueden ser utilizadas por la imaginación creativa y servir como modelos para investigar y experimentar la realidad. Estas imágenes no son solamente variaciones de la percepción y el pensamiento, sino que pueden ser consideradas como una tercera categoría junto con los pilares de la percepción y la cognición. **Sacks** relata que los experimentos realizados en los años 90 con PET y MRI[6], demuestran que en los procesos de creación de imágenes mentales se activan en la corteza visual áreas similares a las activadas en la percepción visual, por lo que se deduce que la creación de estas imágenes tiene realidad fisiológica a la vez que psicológica. En la ceguera, el desarrollo de otros sentidos permite adaptaciones, como la habilidad para utilizar sonido o información táctil para sentir una forma o el tamaño de un espacio y los objetos contenidos en él. (Sacks, 2010). La descripción, es decir, la mediación del mundo por medio del lenguaje puede, junto con experiencias intersensoriales y multisensoriales, en las que intervienen varios sentidos, constituir una estructura metamodal[7] que ordene y oriente la experiencia y produzca imágenes mentales (Pascual-Leone y Hamilton, 2001).

METODOLOGÍA

Sonoqualia ha sido concebida en forma de taller en el que se experimenta con material sonoro, centrándonos en el concepto de **efecto sonoro**, que describe la interacción entre un entorno sonoro físico, el medio sonoro de una comunidad y el paisaje sonoro interno de cada individuo (Augoyard y Torgue, 2005). El trabajo del taller se ha llevado a cabo sirviéndonos de:

- Valores simbólicos de los sonidos utilizados diariamente en las relaciones interpersonales y significados emocionales.

[6] PET es el acrónimo de Positron Emission Tomography, MRI el de Magnetic Resonance Imaging.

[7] El concepto Metamodal hace referencia a una estructuración organizada independientemente de la modalidad sensorial que produzca los estímulos, es decir, una organización superior. La percepción intersensorial hace referencia a la percepción de forma unificada de objetos, sujetos, situaciones, eventos…, utilizando más de un canal sensorial, es decir, una percepción multisensorial.

- Experiencias previas o "cultura sonora", variables en cada participante, pero que se enriquecen al ser compartidas y puestas en común.

- Imaginación sonora, con capacidad de desarrollo, sofisticación y complejidad.

- El material sonoro escogido simplemente por "cómo suena": criterios estéticos.

Descripción de los talleres

Por medio de la **Fundación Once**, se contactó con personas con diversos grados de **discapacidad visual,** correspondientes a adultos y tercera edad: un total de **30 personas** distribuidas en **2 talleres** de 1**0 participantes** cada uno que, voluntariamente, quisieron formar parte de la experiencia y comentar y compartir sus resultados. Los aquí descritos se desarrollaron entre el 17 de septiembre de 2018 y el 24 de octubre, en la Delegación Territorial de la ONCE de Madrid, situada en la calle Prim nº 3. Los participantes de cada taller se distribuyeron en dos grupos de hasta 5 participantes cada uno.

Cada taller tuvo una duración de **24 horas,** distribuido en **6 sesiones de trabajo** de 4 **horas cada una.** Las **cinco primeras sesiones** estuvieron centradas en la adquisición de herramientas, vocabulario sonoro, creación de experiencias y composición sonora**.** La **sexta** y última sesión, compartida por ambos grupos, estuvo centrada en compartir y comentar de forma conjunta, para ambos grupos, la experiencia, con la participación de **todos** los asistentes a los talleres y se abrió al público en general con el fin de recoger la diversidad de opiniones, testimonios y experiencias sonoras. En estos talleres se trabajó a partir de tres cuadros albergados en el Museo Thyssen de Madrid, que cedió amablemente sus audiodescripciones para su utilización.

Tecnología utilizada

Los dos grupos de cada taller fueron asistidos por dos técnicos, que utilizaron Mac Book Pro con amplificadores de auriculares de 6 canales, para que un máximo de 6 personas por grupo pudiera trabajar con auriculares, sin interferir el trabajo del otro grupo. Cada conjunto contaba con una tarjeta de sonido, una grabadora Zoom H4, micrófonos de contacto y un micrófono omnidireccional. Ambos ordenadores estaban conectados por medio de una mesa de mezclas entre sí y a un sistema de altavoces con trípodes activos de 500 wts. Para el desarrollo del taller se utilizó el software Audacity (Audacityteam, 2019), una biblioteca de sonidos preparada específicamente para el proyecto, sonidos descargados de la página web Freesound (Freesound, 2019) y sonidos grabados por los participantes.

Contenidos de las sesiones de trabajo:

SESION 1: 4 horas: lunes 17 y martes 18 de septiembre, 16:00-20:00 horas: "Rompiendo el hielo: lanzando preguntas".

Contenidos: Sesión introductoria, en ella se pidió permiso para hacer grabaciones sonoras de todas las sesiones. Como procedimiento general, no se utilizó la imagen visual para recoger las experiencias realizadas, sino exclusivamente grabaciones sonoras. El objetivo de este primer día fue presentarnos, conocer el punto de partida de los participantes respecto al arte, hablar de las audiodescripciones como herramienta de acercamiento a las obras artísticas e introducirles de forma práctica en diferentes grados de abstracción creciente en el uso del sonido: grabaciones realistas, grabaciones de campo, paisajes sonoros según el concepto de Murray Schafer (Schafer, 1977), concepto y experimentación de objetos sonoros (Schaeffer, 1996), composiciones sonoras subjetivas con carácter metafórico, collages sonoros. Se habló de sonido y significado: sonido como índice, emoción, movimiento, materia: textura sonora. Se estimuló que los participantes explicasen y compartieran las imágenes mentales asociadas a la escucha de los diversos materiales[8], que incluyen tanto piezas sonoras como fragmentos de poesía, así como experiencias prácticas con vocabulario sonoro. Además, con el objetivo de dejar de ser sólo oyentes, se propuso realizar ejercicios con la propia voz: sonidos asociados con adjetivos (alto, bajo, suave, fuerte, terso, áspero, divertido, triste…) y modulaciones entre ellos; sonidos asociados con descripciones gráficas, direcciones y situaciones espaciales, con formas, asociados a conceptos: caos, combustión, constelación, nube, bloques…; y realización de **partituras gráficas declamadas en grupo**. Se procedió también a presentar la biblioteca de sonidos de trabajo y se explicó el porqué de su clasificación.

SESIÓN2: lunes 24 y martes 25 de septiembre, 16:00-20:00 horas: "Entrando en materia"

Contenidos: Sesión de reflexión y experimentación práctica sobre las posibilidades expresivas y estéticas del sonido, su capacidad de transformar, evocar y crear espacios, así como de su poder generador de imágenes mentales. Se avanzó en grados de abstracción a la hora de utilizar el material sonoro, aumentando la importancia del intercambio de impresiones subjetivas asociadas a la escucha. Se realizó la escucha de piezas sonoras relacionadas con las propuestas gráficas del día anterior, el concepto de efecto sonoro. Se escuchó la audiodescripción de la primera obra elegida: *Campesino Catalán con Guitarra*[9], de Joan Miró (museothyssen, 2019). Se presentaron y comentaron las estrategias de composición sugeridas, basadas en la siguiente clasificación, en orden de concreción creciente: atmósfera o tono general del cuadro, época y contexto a que

[8] La relación del material sonoro escuchado excede los límites requeridos de esta comunicación, por lo que se hace referencia a ellos de forma general.

[9] Albergado en el Museo Thyssen de Madrid. La elección de los cuadros vino dada por la creadora del proyecto, que eligió comenzar con un cuadro con alto grado de abstracción como manera de "tirarse a la piscina".

hace referencia, formas u objetos que se describen, colores que intervienen, texturas, direcciones y posiciones de las formas puestas en composición, planos de perspectiva; emoción o emociones predominantes: como puede ser expresada esa emoción. Se habló de la posibilidad de anamnesis: evocar vivencias pasadas personales, es decir, unión de sonido, percepción y memoria. Se alentó el establecimiento de relaciones sonoras o pareados sonoros.

SESIÓN 3: lunes 1 y martes 2 de octubre, 16:00-20:00 horas: "Con las manos en la masa. Comienzo de la composición sonora: elección del material.".

Contenidos: En la tercera sesión, se comenzó a trabajar en dos grupos separados, uno con cada técnico, que plasmó en la ficha que se adjunta los materiales recogidos en la sesión anterior. La finalidad era impulsar la labor de búsqueda del material sonoro, a partir de un proceso de lluvia de ideas concretado en conceptos, palabras surgidas en asociación libre, emociones... que ayudaran a los participantes a elegir el material que constituiría su primera "pieza sonora". Se trabajó la posible relación entre color y sonido y se experimentó con tonos con distintos timbres para poner en común las impresiones relacionadas con el color[10]. El trabajo era personalizado y centrado en las intenciones de cada grupo. Era muy importante el trabajo estrecho entre los miembros de cada grupo y el técnico facilitador, basado en la escucha de cualquier mínima sugerencia y en una actitud de estímulo de la creatividad individual.

[10] Las impresiones recogidas a partir de estos experimentos merecerían un apartado exclusivo, pero excedería, de nuevo, las limitaciones de esta comunicación. Es importante destacar también la impresión que sobre el color tienen alguno de los participantes, ciegos de nacimiento, vinculadas a otros sentidos.

SONOQUALIA 2.0:

CUADRO:		
GRUPO: **PARTICIPANTES:** **LUGAR:**		
		Conceptos o emociones asociadas
DINÁMICO O ESTÁTICO		
ATMÓSFERA O TONO GENERAL		
COLORES		
DIRECCIONES		
FORMAS		
TEXTURAS		
PLANOS DE PERSPECTIVA		
METODO DE COMPOSICIÓN ELEGIDA		

Figura 1. Ficha de aproximación al material del cuadro, utilizada por los técnicos facilitadores.

A partir del material recogido, se comenzó a buscar en la biblioteca de sonidos, comenzando por lo más general, es decir, la atmósfera o tono. Búsqueda y escucha se alternaban en esta fase. Alguno de los grupos comenzó a componer, es decir, a ordenar el material en una secuencia temporal. Se propusieron varias estrategias posibles: tono general y texturas (y sonidos asociados) frente a formas, sucesión de formas y sonidos asociados frente a tono general, color frente a formas, estático frente a dinámico y viceversa… Cualquier resultado parcial realizado vía auriculares podía ser probado y experimentado en el sistema de altavoces conjunto si así se deseaba. No existía una duración mínima ni máxima de la pieza o composición final, aunque se propuso una duración equivalente a la de las audiodescripciones de cuadros, que normalmente rondan los 2 minutos de duración.

SESIÓN 4 y 5: lunes 8 y martes 9 de octubre, lunes 15 y martes 16 de octubre, 16:00-20:00 horas: "Composición sonora, 2 y 3: profundización en el lenguaje."

Contenidos: Estas dos sesiones, enfocadas hacia la composición sonora, estuvieron determinadas por las velocidades de trabajo de los grupos. Se presentaron otros dos cuadros: "*Express*" de Robert Rauschenberg y "*Mujer en el Baño*" de Roy Lichtenstein (museothyssen, 2019). Este último sólo fue realizado por uno de los grupos que demostraron una gran facilidad para la composición sonora y velocidad de trabajo. Es de destacar que algunos de los participantes trajeron referencias sonoras buscadas en internet para solucionar determinadas transiciones o momentos, o nos pidieron vía mail que consiguiéramos una pieza concreta. El grado de abstracción de los sonidos elegidos fue en aumento, pasando de sonidos más descriptivos a sonidos elegidos por su valor simbólico. Durante las sesiones, algunos participantes hicieron grabaciones para ser incluidas: su propia voz o la de sus compañeros cantando o declamando pasajes que guardaban relación con la poesía sonora. Comenzaron a surgir asociaciones más libres e imaginativas, determinadas por lecturas o experiencias particulares que les condujeron a decisiones más arriesgadas, que "negociaban" con sus compañeros. Las dinámicas de negociación incluían discusiones apasionadas y vehementes, por tratarse de material relacionado con la experiencia subjetiva.

SESIÓN 6: martes 23 de octubre, 16:00-20:00 horas: "Presentación final."

Esta sesión fue común a todos los grupos y se abrió al público en general. Después de una breve presentación del proyecto, primero se escucharon las piezas correspondientes a cada uno de los cuadros generadas en los talleres, después su audiodescripción y a continuación, de nuevo, las piezas. El objetivo era lograr una escucha inicial no condicionada por la descripción del cuadro. Después, se cedió la palabra a cada grupo para exponer lo que con la pieza se había querido expresar. En general, los participantes manifestaron lo corto que se les había hecho el curso y su frustración por tener que dejarlo cuando un nuevo lenguaje se abría ante ellos. Nos hicieron ver que la experiencia les había permitido descubrir aspectos, cualidades y capacidades en ellos que desconocían: se sentían empoderados a la hora de percibir el arte por el camino, analítico y emocional, que habían recorrido con cada uno de los cuadros. Los sonidos del mundo cotidiano también eran vistos de otra manera: desde un punto de vista estético y se referían a ellos como la "sinfonía diaria del mundo" (Sonoqualia 2.0, 2018).

Figura 2. Grupo de Sonoqualia 2.0: participantes en los talleres, técnicos facilitadores y organizadora, tras la presentación final de resultados.

CONCLUSIONES

Sonoqualia 2.0, por sus resultados y sus efectos en los participantes, ha superado con creces nuestras expectativas y se nos ha revelado como un proyecto necesario, por varias razones:

- Por contribuir a la democratización del uso del sonido como materia expresiva entre quienes no necesariamente se dedican al mundo del arte o no tienen una formación específica previa en este terreno: personas sin experiencia previa en discusiones artísticas, hablaban de recursos y material artístico y manifestaban una necesidad de saber más y más en ese ámbito, ante la intuición de encontrarse frente a un lenguaje nuevo.

- Por contribuir al uso del pensamiento simbólico como herramienta para enriquecer la experiencia del arte y de la vida cotidiana: permite el cuestionamiento de los estereotipos culturales que condicionan nuestra

percepción y que se extienda la práctica de la libre asociación a la vida cotidiana. Aunque algunos de los participantes demostraban desde la primera sesión una gran dosis de pensamiento imaginativo y el uso de la libre asociación, el último día del taller era generalizado el uso de las metáforas y las posibilidades simbólicas del lenguaje y del sonido, admitiendo la multiplicidad de significados, participando de ellos, en vez de ser vistos como ya dados. Asimismo, afirmaban el descubrimiento de que el material sonoro puede cargarse de significado y valor simbólico más allá de su utilización práctica diaria como índice de eventos y sucesos cotidianos.

- Contradice estereotipos y asunciones sobre la distribución o el desarrollo de la creatividad. La capacidad creativa e imaginativa no fue dependiente de la edad ni del entrenamiento previo: algunos participantes del grupo de mayor edad demostraban una mayor osadía creativa que participantes más jóvenes. Independientemente de esto, todos sin excepción mostraron un despliegue creciente de creatividad, proporcional a la confianza, también creciente, en sus propias capacidades y habilidades asociativas, simbólicas e imaginativas.

- Por contribuir al empoderamiento de los participantes: afirmaban que habían descubierto un lenguaje en el que se sentían cómodos y fuertes y para el cual no necesitaban la visión: un lenguaje que intuían podía desplegarse y multiplicarse su complejidad.

- Por contribuir a fomentar patrones perceptivos más pausados y holísticos: la percepción sonora necesita desplegarse en el tiempo. Frente a los menos de 20 segundos de media que un visitante está delante de un cuadro, el sonido necesita de la dimensión temporal y su evolución en el tiempo para ser (Bosco y Caldana, 2013).

- **Sonoqualia** permite extender, en palabras de los propios participantes, el alcance del material de las audio-descripciones, al proporcionar una visión alejada de la "información" sobre un cuadro, alejada de la experiencia artística. Si bien los participantes reconocen la necesidad de la existencia de audio descripciones como un medio de acceso a las obras de los museos, parece necesaria una reflexión posterior y lo que nosotros hemos denominado una "encarnación" de la obra. De estas nuevas aproximaciones podremos, finalmente, beneficiarnos todos para expandir nuestras formas de experiencia.

FUENTES REFERENCIALES

Augoyard, J.F. y Torgue, H. (2005). Sonic Experience. A guide to everyday sounds. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Bosco, R. y Caldana, S. (13 de mayo de 2013). Cómo desestabilizar el mercado del arte. *El País*. Recuperado de https://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/05/como-desestabilizar-el-mercado-del-arte.html

Consuegra Cano, B. (2002). *El acceso al patrimonio histórico de las personas ciegas y deficientes visuales*. Madrid: Once.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética.

Diseño para todos (2019). Madrid: Discapnet. https://www.discapnet.es/areas-tematicas/diseno-para-todos/accesibilidad-de-comunicacion/audiodescripcion

Eliot, T.S. (1933). *The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the relation of Criticism to Poetry in England. London: Faber.*

Field, S. (2015). *Acoustemology*. En Novak, D. y Sakakeeny, M., Eds, *Keywords in Sound* (pp.12-21). Durham, NC: Duke University Press.

García, M.C. (2012). *Espacio escuchado. Investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios*. (Tesis doctoral no publicada) Facultad de Bellas Artes, UCM, Madrid. Recuperado en http://eprints.ucm.es/16687/

Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare. Sound affect and the Ecology of Fear*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Kress, G. y van Leeuwen T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of Contemporary communication*. Londres: Arnold.

Lacey, S. y Lawson, R. (2013). Mental Imagery and Blindness. En *Multisensory Imagery* (115-130). New York: Springer.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una teoría del actor red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Lichtenstein, L. (1963). Mujer en el baño. [Cuadro]. Recuperado de https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/lichtenstein-roy/mujer-bano

Miró, J. (1924). *Campesino Catalán con guitarra*. [Cuadro]. Recuperado de https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/miro-joan/campesino-catalan-guitarra

Murray Schafer, R. M. (1977). *The Tunning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

Murray Schafer, R. M. (1992). *Limpieza de oídos. Notas para un curso de música experimental.* Buenos Aires: Ricordi Americana.

Murray Schafer, R. M. (1984). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Nagel, T. (1974). What is like to be a bat. *The Philosophical Review*, Vol. 83 (nº 4, oct. 1974), 435-450.

Pascual-Leone, A. y Hamilton, R. (2001). The metamodal organization of the brain. En Casanova, C. y Ptito M. (Eds.) *Progress in Brain Research*, Vol. 134, 1-12.

Rauschenberg, R. (1963). Express. [Cuadro]. Recuperado de https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/rauschenberg-robert/express

Sacks, O. (2010). The Mind´s eye. E-pub.

Schaeffer, P. (1996). *Tratado De Los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Música.

Sonoqualia 2.0. (2018). Sonoqualia[Audio Podcast]. Recuperado de https://soundcloud.com/sonoqualia2_0

Soriau, E. (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11970

Imágenes en fuga. Entropía, incertidumbre y gravitación en el análisis estético de la producción de sentido visual (Reflexiones sobre un texto de Robert Smithson).*

*Images on the run *. Entropy, uncertainty and gravitation in the aesthetic analysis of visual meaning production (Reflections on a text by Robert Smithson).*

Maldonado Gómez, José

Universidad Miguel Hernández, jmaldonado@umh.es

PALABRAS CLAVE

Estudios visuales, Entropía, Incertidumbre, Gravitación, Invisibilidad

RESUMEN.

En la revista de arte *Artforum* de junio de 1966 Robert Smithson (*New Jersey, 1938*) escribe un inquietante y radical ensayo que llevaba por título *Entropía y los nuevos monumentos*. El ensayo analiza el trabajo de una serie de artistas y las concepciones implicadas en la producción de los *creadores* citados en el mismo; también de cómo se inscriben en un determinado contexto espaciotemporal tales producciones. Smithson desarrolla una serie de conceptos, que han sido tratados tanto por él como por otros autores y artistas, de una manera intensa e interesante en términos conceptuales, poéticos y plásticos, pero a la vez con un rigor científico calibrado de una manera exótica, extraña y difusa, pero muy sugerente e inspiradora. Entre los conceptos empleados se encuentra el de entropía, que es a la vez sencillo y enigmático, pero también complejo y esencial. El concepto de entropía es relevante en términos semióticos para comprender las interacciones inevitables entre diferentes campos de conocimiento y la estructuración tanto del lenguaje como de la acción comunicativa y su *deriva*. En el presente artículo se analizan algunos de los conceptos y definiciones empleados por Smithson y otros autores, artistas o no, y la relevancia que estos tienen

para el trabajo con imágenes, la producción de sentido a través de estas, y el constante *retroajuste (retrolectura, etc…)* que debemos aplicar para evitar, o al menos ralentizar, la desaparición (grado de visibilidad) o fuga de las imágenes constituidas o conformadas, independientemente de su naturaleza. Es decir, se intenta investigar la tendencia, a través de la generación y traslación de *matemas* físico matemáticos, entre otras herramientas, de las pretendidas *imágenes a la fuga* tanto de su potencial sentido lingüístico como plástica, visualmente (su desaparición, alejamiento o *momento de equilibrio*), y los factores que hacen de las imágenes y su producción, emisión y recepción, objetos de conocimiento *independientes y liberados* con un alto potencial metafórico, y por consiguiente, enlazados con conceptos y dinámicas tales como entropía, incertidumbre y gravitación.

KEY WORDS

Visual studies, Entropy, Uncertainty, Gravitation, Invisibility

ABSTRACT

In Artforum art magazine (June 1966) Robert Smithson (New Jersey, 1938) writes a disturbing and radical essay entitled Entropy and the new monuments. The essay analyzes the work of a series of artists and the conceptions involved in the production of the creators cited therein; also, of how such productions are inscribed in a certain space-time context. Smithson develops a series of concepts, which have been treated by him and by other authors and artists, in an intense and interesting way in conceptual, poetic and plastic terms, but at the same time with a scientific rigor calibrated in an exotic, strange way. and diffuse, but very suggestive and inspiring. Among the concepts used is entropy, which is both simple and enigmatic, but also complex and essential. The concept of entropy is relevant in semiotic terms to understand the inevitable interactions between different fields of knowledge and the structuring of both language and communicative action and its derivation. In this article, we analyze some of the concepts and definitions used by Smithson and other authors, artists or not, and the relevance they have for working with images, the production of meaning through them, and the constant retro-adjustment (retro-reading, etc...) that we must apply to avoid, or at least slow down, the disappearance (degree of visibility) or leakage of the images constituted or conformed, independently of their nature. That is to say, an attempt is made to investigate the trend, through the generation and translation of mathematical physical *matemas*, among other tools, of the alleged images to the fugue both of their potential linguistic and plastic sense, visually (their disappearance, distancing or equilibrium), and the factors that make

images and their production, emission and reception, independent and liberated knowledge objects with a high metaphorical potential, and therefore, linked with concepts and dynamics such as entropy, uncertainty and gravitation.

Recibido: 11-06-2019
Aceptado: 18-09-2019

El futuro es lo obsoleto en reversa > **Vladimir Nabokov**

Los años 60 fueron un periodo prolífico y generoso tanto en propuestas artísticas como en la generación de objetos realizados con una actitud nueva y diferente, incluso radical, que habría de suponer un profundo cambio de paradigma en lo referido a la *producción de sentido estético*. La década de los 60 es también un momento en el cual los análisis de carácter estético comienzan a mostrar la sedimentación de una experiencia sociopolítica y económica que se funde con un mirar inquieto hacia campos de conocimiento diferentes de los vinculados tradicionalmente con la experiencia, el pensamiento y la producción artística. Son muchos los artistas que generan reflexiones que pretenden mostrar esa nueva mirada orientada hacia una transformación radical de los modos de vida.

Para comprender la relevancia de esta época en lo referido al ensamblaje entre producción teórica, plástica y visual y otros campos de conocimiento, se puede citar a Robert Morris, Joseph Kosuth, Allan Kaprow, Henry Flynt, Donald Judd o Lucy R. Lippard; y Robert Smitshon como *primus inter pares*.

El texto de Smithson es un análisis, *excéntrico y exótico*, referido a la actitud, los métodos y las vidas, de un determinado grupo de artistas[1] que comenzaban a adoptar un posicionamiento muy *diferenciado* del resto de la escena artística neoyorquina del momento. Los ejemplos elegidos por el autor, así como la terminología que decide emplear para pensar el trabajo del *grupo* supone una aproximación arriesgada y desinhibida a otros campos científicos. El ensayo de Smithson es en sí performativo, ya que supone tanto un intento de singularización como de *singularidad*. Smithson emplea ideas y conceptos, teorías, que abarcan desde la Relatividad General de Einstein[2], la

[1] SMITHSON, Robert. *Los escritos de Robert Smithson. Entropía y los nuevos monumentos*. Editorial Alias. México. 2011.

[2] La teoría general de la relatividad o relatividad general es una teoría del campo gravitatorio y de los sistemas de referencia generales, publicada por Albert Einstein en 1915 y 1916.
El nombre de la teoría se debe a que generaliza la llamada teoría especial de la relatividad. Los principios fundamentales introducidos en esta generalización son el principio de equivalencia, que describe la aceleración y la gravedad como aspectos distintos de la misma realidad, la noción de la curvatura del espacio-tiempo y el principio de covariancia generalizado.
La intuición básica de Einstein fue postular que en un punto concreto no se puede distinguir experimentalmente entre un cuerpo acelerado uniformemente y un campo gravitatorio uniforme.

Entropía de Clausius y Boltzman[3], la Teoría de la información de Shannon o McLuhan[4], o campos como la geología, la cristalografía, las matemáticas, el cine de terror o la ciencia ficción, o incluso a R. Buckminster Fuller[5] o Lewis Carroll, más afines en cierto modo, para desarrollar un punto de vista próximo y una cosmogonía innovadora.

En las páginas del citado ensayo el autor argumenta, valiéndose de una serie de categorizaciones, objetivas unas y subjetivas otras, y apoyando tales categorías sobre las citadas capas teóricas, qué *las obras de estos artistas alaban* [sic], es lo que Dan Flavin llamaba la "Historia inactiva" y los "desagües de energía", o aquello que Vladimir Nabokok definía como "el futuro es lo obsoleto en reversa".

Es decir, en palabras del propio autor: *de manera indirecta muchos de los artistas han proporcionado una analogía de la segunda ley de la termodinámica, la cual extrapola el sentido de la entropía al decirnos que la energía se pierde con más facilidad de con la que se obtiene.* Smithson pasa de esta analogía entrópica en términos de energía a otra, también referida a la entropía, pero en este caso en términos de irreversibilidad espacio temporal, donde la energía, ya no es el factor determinante, sino que el lugar es

La teoría general de la relatividad permitió también reformular el campo de la cosmología.

[3] La entropía es una función de estado de carácter extensivo y su valor, en un sistema aislado, crece en el transcurso de un proceso que se da de forma natural. La entropía describe lo irreversible de los sistemas termodinámicos. La palabra entropía procede del griego (ἐντροπία) y significa *evolución o transformación*. Fue Rudolf Clausius quien le dio nombre y la desarrolló durante la década de 1850. Ludwig Boltzmann fue quien encontró en 1877 la manera de expresar matemáticamente este concepto, desde el punto de vista de la probabilidad. Boltzman se suicidó en 1906 probablemente debido al rechazo a su planteamiento de la existencia del átomo.

[4] La teoría de la información, también conocida como teoría matemática de la comunicación (inglés: mathematical theory of communication) o teoría matemática de la información, es una propuesta teórica presentada por Claude E. Shannon y Warren Weaver a finales de la década de los años 1940. Esta teoría está relacionada con las leyes matemáticas que rigen la transmisión y el procesamiento de la información y se ocupa de la medición de la información y de la representación de la misma, así como también de la capacidad de los sistemas de comunicación para transmitir y procesar información.1 La teoría de la información es una rama de la teoría de la probabilidad y de las ciencias de la computación que estudia la información y todo lo relacionado con ella: canales, compresión de datos y criptografía, entre otros.

[5] Richard Buckminster "Bucky" Fuller (Milton, 12 de julio de 1895 - Los Ángeles, 1 de julio de 1983) fue un diseñador, arquitecto, visionario e inventor estadounidense. También fue profesor en la Universidad del Sur de Illinois *Carbondale* y un prolífico escritor.

Durante su vida, Fuller buscó respuesta a la pregunta: «¿Tiene la humanidad una posibilidad de sobrevivir final y exitosamente en el planeta Tierra y, si es así, ¿cómo?»

ocupado por un presente con un vector direccional térmico[6] fatal, la flecha en el tiempo, que el presente solo puede esforzarse en ralentizar. *Pasado y futuro*, escribe Smithson, *son reducidos a un presente objetivo. Esta temporalidad ocupa poco o nada de espacio: es estacionaria y no tiene movimiento, no va a ningún lado, es anti newtoniana a la vez que instantánea [.. /..] El tiempo deviene una especie de fórmula que expresa lugar menos tiempo. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares.*

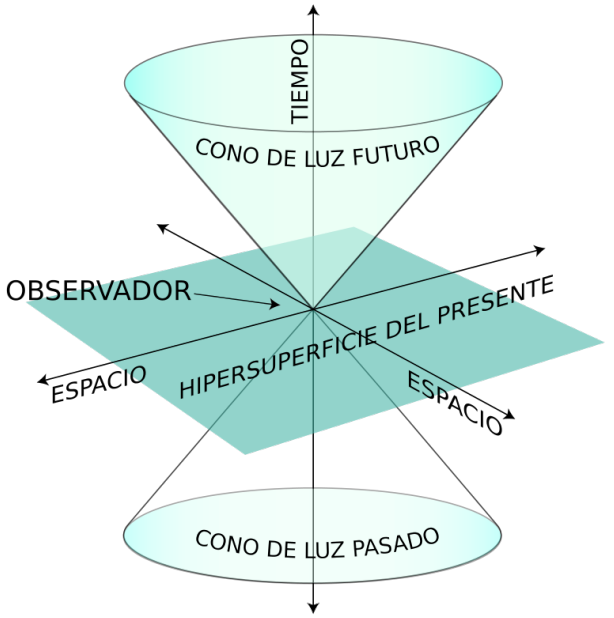


fig. 1

[6] Las que hacen girar el mundo no son las fuentes de energía, son las fuentes de baja entropía. Sin baja entropía, la energía se diluiría en calor uniforme y el mundo llegaría a su estado de equilibrio térmico, donde ya no hay distinción entre pasado y futuro, y nada acontece.

Rovelli, Carlo. El orden del tiempo (Argumentos) (Spanish Edition) . Editorial Anagrama. Edición de Kindle.

Este punto de vista, que en cierto modo se corresponde con la geometría de Minkowski[7] para el espacio-tiempo relativista de Eisntein –aunque el autor no lo indique explícitamente- deviene análisis y despliegue (Deleuze, 1993), de una serie de factores objetivos y materiales, y queda recogido y argumentado en base a las categorizaciones que hace. Por un lado la categoría de artistas de lo orgánico, que aprecian y *ven* cine de terror, afinidades electivas de la emoción, o aquellos otros, los artistas de lo inorgánico, más proclives al visionado del cine de ciencia ficción, centrados en lo perceptivo; y por el otro lado tenemos una nueva categorización, en tanto que materiales y superficies: metálicos, plásticos, geológicos, puras e impuras, etc. que están afectados por la tendencia de los artistas, generalizo, a eliminar la noción de tiempo en tanto que decadencia o evolución biológica. Es decir, se produce un desplazamiento de significado, cierta metaforización, que permite que el ojo *vea el tiempo como una infinidad de superficies o estructuras* [sic] o como una combinación de ambas. Smithson cita a Barthes en este punto y comenta que el proceso al que se asiste es al de la pérdida de peso de la *masa indiferenciada de la sensación orgánica*[8].

Pero Smithson avanza en su ensayo dejando claro que lo que sucede, además de tal pérdida de peso, de gravitación, es cierto percibir emocionado y *la tendencia al vaciamiento, la congelación, el borde exterior, la superficie plana o banal de un espacio en blanco tras otro espacio en blanco* [sic]; es decir, la condición infinitesimal conocida como entropía, o lo que Mcluhan (1962) denomina el *estado hipnótico del mecanismo,* y que podríamos interpretar como un estado de suspensión inconsciente (postmedia). En este punto se podría referir todo el proceso a un modo, mecanismo o producto, de cualidad y calidad salvífica semejante a *Ubik* (Philip K. Dick, 1969) que es el único *agente trans* capaz de ralentizar la tendencia a una alta y fatal entropía.

[7] En 1907 se percató de que la teoría especial de la relatividad, presentada por Einstein en 1905 y basada en trabajos anteriores de Lorentz y Poincaré, podía entenderse mejor en una geometría no-euclideana sobre un espacio cuatridimensional, desde entonces conocido como espacio de Minkowski, en el que el tiempo y el espacio no son entidades separadas sino variables íntimamente ligadas en el espacio de cuatro dimensiones del espacio-tiempo. En este espacio de Minkowski la transformación de Lorentz adquiere el rango de una propiedad geométrica del espacio. Esta representación sin duda ayudó a Einstein en sus trabajos posteriores que culminaron con el desarrollo de la relatividad general.

[8] BARTHES, Roland. *Mitologías. La burguesía como sociedad anónima*. Editions du Seuil. Paris 1957

Asistimos al nacimiento de una disciplina de análisis afín a la semiótica, la estética y las ciencias físicas y matemáticas, la *Entropología*[9] (Esta *neo disciplina* supone releer el barroco, posiblemente el pensamiento moderno y aún más allá, desde Descartes, Leibniz o Spinoza, en términos semióticos y como aviso a navegantes de la proximidad, siempre inminente y ahí, de la cegazón (Derrida, 1990), y de la tendencia a la fuga o invisibilización de las imágenes; también de la impotencia del imaginar *(imaginación muerta imagina)* y del esfuerzo que supone el mantenimiento de un flujo de sentido suficiente que equilibre los procesos de emisión y recepción, de acabamiento, desacelerándolos, inmovilizándolos y alejándolos, dirá Smithson, del concepto de evolución creadora de Bergson, para de esta manera posibilitar una compresión menos ligera y más consciente y consistente del presente. Ahí, aquí, es donde Smithson potencia y pone en valor el *instante* como posición y lugar, pero también es donde se produce el reconocimiento de un espacio tiempo como poco cuatrimensional *(x, y, z, t)* en el cual el tiempo está entretejido con el espacio, euclideo o no, en todas las superficies y dimensiones posibles (x^n) y sujeto a pliegues, despliegues y repliegues (Deleuze, 1988). No hay un tiempo absoluto, tampoco un espacio absoluto e independiente del tiempo, u otras futuribles variables, que podamos dar por conocidas y consistentes. Smithson nos está hablando de la metaforización del espacio- tiempo *desplazándose* de la mano de toda una pléyade de artistas *híper prosaicos e híper opulentos* [sic], y esto, es la paradoja en el núcleo mismo del *síndrome*.

Las aproximaciones a la entropía planteadas en el análisis por Smithson contemplan la evolución de la misma en el marco científico, pasan desde cierta conceptualización básica y no muy objetiva como es la incidencia del par <orden|desorden>, para después centrar su atención en maneras de comprender la entropía en términos de energía, y no de calor y temperatura (termodinámica de máquinas); es decir, como una magnitud adimensional, energía, fácilmente asociable con la Teoría de la Información[10] (Shannon, 1940), la cual es citada para establecer un vínculo referido a la cantidad de información perdida en un sistema cerrado, y por tanto, a la unidad de medida

[9] http://davidmaisel.com/wp-content/uploads/2014/07/Messenheimer_MAISEL.pdf

[10] El modelo propuesto por Shannon es un sistema general de la comunicación que parte de una fuente de información desde la cual, a través de un transmisor, se emite una señal, la cual viaja por un canal, pero a lo largo de su viaje puede ser interferida por algún ruido. La señal sale del canal, llega a un receptor que decodifica la información convirtiéndola posteriormente en mensaje que pasa a un destinatario. Con el modelo de la teoría de la información se trata de llegar a determinar la forma más económica, rápida y segura de codificar un mensaje, sin que la presencia de algún ruido complique su transmisión.

de nuestra *ignorancia*, aquello que desconocemos a medida que la entropía crece y el cálculo de probabilidades nos aproxima hacia la línea de equilibrio estadístico y físico del sistema desde la cual resulta altamente improbable que algo pueda retroceder.

Existe lo "impreso", escribe Smithson, y *la imposibilidad de meter de forma satisfactoria lo real en las prendas ready-made de nuestros conceptos ready-made, la necesidad de lo hecho a medida* [sic], la proliferación de lo hecho a medida, su reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936). Estos son ejemplos de la entropía en los textos y en los conceptos: lo escrito y leído, visto como texto, que Smithson denomina el material de "información" y en base al cual se elabora una idea y *devenir* del mundo. Son estas concepciones de la magnitud ***S***[11] las que determinan como enfocar a los artistas de este periodo, nuestro interés en ellos, para poder mostrarlos y verlos en tanto que *relatores* de un momento que supone el fin de muchas cosas, la historia, la filosofía y cierto humanismo, los media, la propia evolución de los modos de vida y los seres; y es por eso que ***S***mithson (***S***) habla del aislamiento del cuarto-caja, de la caja-oficina o de los aparatos-caja por doquier (*waldos*[12], en cualquier caso) y también hace referencia a categorías éticas y morales, verdadero o falso, destacando que a veces lo falso tiene un plus de "realidad".

[11] Entiéndase magnitud ***S*** como un juego entre el símbolo que representa entropía y la ***S*** inicial de Smithson (a partir de aquí sería adecuado entender la S como polisémica o desplazada de un significante a otro en todas las formulas) Hay algo de Smithson en la ***S*** que la entropía comparte con Smithson... que no podemos determinar: incertidumbre en ***S***.

[12] Se llama así a un aparato o instrumento que puede acoplarse a un operador para realizar acciones que no serían posibles por otros medios. Este es un ejemplo de uno de los poquísimos casos en que un término proveniente de una historia de ciencia ficción es adoptado y asimilado por la ciencia y la tecnología. Proviene de una novela corta de Robert A. Heinlein, llamada *Waldo & Magic, Inc.* donde un inventor, enfermo, desarrolla *waldos* para poder moverse (no hago más *espoiler*).

fig.2

El texto viene a mostrar un realismo social, conceptual, estético y casi metafísico, que es el *objeto a representar*, sintetizar y mostrar con un elevado grado de manierismo por parte de los artistas: *Donald Judd tiene una colección laberíntica de "material impreso", parte de la cual él, más que leer, "mira". De esta forma puede tomar una ecuación matemática y con un simple vistazo traducirla a una progresión mental de intervalos estructurados*, nos dice Smithson, *Mr.* ***S.*** ;-)

Los artistas devienen transistores[13], resistores de transferencia, de la no creatividad, amplificando, oscilando, conmutando o rectificando, *generando inmovilidad, energía insuficiente, lentitud general y pereza generalizada* [sic]. La educación del des-artista (Kaprow, 1971) es más que un postulado, es un método para observar la entropía y *con_vivir* en ella.

Una cuestión relevante es la consideración, sutil pero *constante, diseminada* por todo el artículo, y sólo revelada al final del mismo, sobre el interés de todos los autores citados por las investigaciones de Einstein, su teoría de la

[13] MALDONADO, José. *La Máquina*. *Tropología radiante*. Cendeac, Murcia. 2017. pág. 30.

Relatividad, general y especial. Espacio-tiempo y gravitación universal, pero también, al implicar la entropía con estas, la idea de un universo en expansión que posiblemente surgiera de una singularidad *indemostrada* y de algún tipo de colapso, una contracción previa y una explosión posterior que nos arrastra a través de un vacío cada vez más frio. Es aquí donde, a partir de Georges Lemaître (*Un Universo homogéneo de masa constante…,* 1927) y sus consideraciones de un Universo en expansión, que ponían en duda la necesidad eisnteiniana de un universo inalterable en su conjunto regulado por una magnitud denominada *constante cosmológica,* la entropía y la teoría de la información, además de la física estadística mediante la teoría de la probabilidad, vienen a redefinir la entropía misma no como transformación, cambio o giro, que sí bien son conceptos incluidos en una noción amplia de la misma, sólo lo están para fundamentar la entropía en tanto que información[14].

Pensemos, en este punto, en un universo que se densifica hasta el límite de lo posible (incluso de lo imposible) para volver a estallar y dispersarse para volver a densificarse otra vez. *Un universo que se enfría hasta el límite mismo del calor más delirante*[15]. Un universo que rebota (*bounce*) y hace *crack-crunch* en lugar *de bang*: *un astillamiento-rebote*. La gran *poli-fractura*, pero también la gran cristalización, lo mineral (Brea, 2010)[16], y lo *polimérico*. Un pellizco imposible a lo orgánico-inorgánico.

> El origen no es algo distinto de lo originado, externo, y que queda atrás. Tiene que ser perfectamente posible observarle ya que el origen continúa, no cesa, y permanece con la evolución misma de lo que se origina, por eso esta hipótesis comienza afirmando: "El universo es, en su conjunto, una emergencia originada por las fluctuaciones del valor de inexistencia de la nada"[17]

A partir de este punto, que no está fijado en una posición determinada del texto, la cuestión se complica de manera exponencial, y el artículo de

[14] Véase nota 10.

[15] Trato de expresar una situación de paradoja cósmica que se desarrolla más adelante al fundamentar la teoría de la información, a través de las dimensiones de Planck y la astrofísica de agujeros negros.

[16] El cristal ríe - decía Smithson[sic]. http://esferapublica.org/nfblog/mineralidad-absoluta-el-cristal-se-venga/ (citado por José Luis Brea).

[17] HERRERO, Carlos. Teoría del Pellizco - *Una teoría de la nada y del Todo* (Spanish Edition) (p. 17). Edición de Kindle.

Smithson genera una tormenta perfecta de ideas y sugerencias, todas ellas vibrantes y estocásticas, entre la relatividad general y especial, la entropía, la semiótica y otras áreas de conocimiento, propiciando una subordinación (Chomsky, 1957) difícilmente jerarquizable entre las disciplinas a implicar.

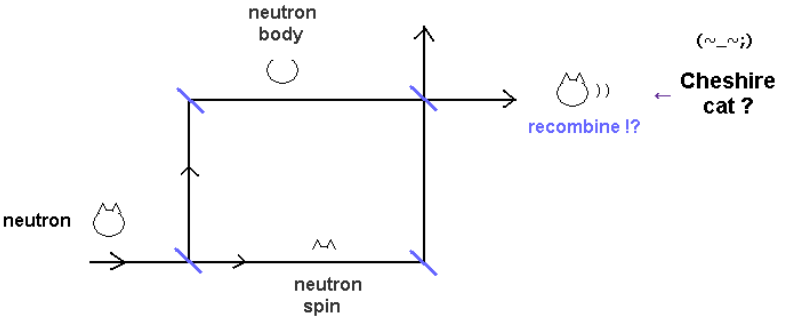


fig. 3

Aún se produce una derivada[18] destacable más, entre otras posibles, incluidas las funciones generatrices. En el artículo Smithson vincula los *"saberes naturales"* con cierto humor científico (producto de cierta desconsideración de clase) al referir como cierto grupo de científicos le indican a R. Buckminter Fuller (Dymaxion. 1960-1973) que la cuarta dimensión (en realidad la quinta) era *já-já*, *en otras palabras, que era risa* [sic]. Esto sirve a Smithson para enlazar con la matemática, lógica, enloquecida de Lewis Carroll (gato de Cheshire por gato de Schrödinger) y la literatura de ciencia ficción, una vez

[18] En matemáticas una ecuación en derivadas parciales (a veces abreviado como EDP) es aquella ecuación diferencial cuyas incógnitas son funciones de diversas variables independientes, con la peculiaridad de que en dicha ecuación figuran no solo las propias funciones sino también sus derivadas. Tienen que existir funciones de por lo menos dos variables independientes. O bien una ecuación que involucre una función matemática μ de varias variables independientes *x, y, z, t* ... y las derivadas parciales de μ respecto de esas variables.

Véase Olga Aleksándrovna Ladýzhenskaya. https://es.wikipedia.org/wiki/Olga_Ladýzhenskaya

más, e invocar al Jabberwoky (*mimosos se atristaban los borloros*) como un posible y potencial lenguaje oculto del futuro (Deleuze,1964)[19] (por conocer y pre-existente) que sí se comprendieran correctamente, llegado el momento, su sentido y esencia, explicaría una forma de entrar en la *cuarta dimensión* (quinta dimensión) (Padgett, 1943). La risa es considerada, entonces, por el autor, como una "verbalización" entrópica y se pregunta de qué manera podrían los artistas traducir esta entropía verbal, el *já-já*, a modelos sólidos. Está claro que la respuesta no es fácil y depende tanto de su esfuerzo como del interés de la comunidad por implicarse en una respuesta: una solución que Smithson deja sobre el papel, y que considera verificable en los trabajos de los artistas del grupo citado. Smithson vuelve a ***ubikar*** la solución, entre_cómica, en una zona *trans,* en tanto que *singularidad,* entre la risa y la estructura-cristal como dispositivo para una especulación infinita, ergo ralentización: *el cristal ríe* [sic][20].

A partir de este punto una nueva e inspirada categorización de la risa surge como guía para navegantes que sólo pretende, y consigue, arañar *una superficie impura-purista* [sic].

> *Un ataque de simpleza se vuelve un romboide, una descarga elevada de júbilo se vuelve prismática, un arrebato feliz se vuelve un cubo, así sucesivamente.*

Dos imágenes poderosas destacan al final del artículo, la sonrisa que aparece y desaparece, el cuerpo desmembrado y remembrado -esto es dulcemente cruel- del gato de Cheshire (Charles Lutwidge Dodgson, 1865), y las piezas *acompasadas* de hilos caídos de las Tres obstrucciones estándar (Duchamp, 1913-1914). Imágenes que sirven para desplazarnos a una *concepción de matemática dislocada de manera personal por los artistas, de modo que se vuelve manierista o se separa de su sentido original. Esta dislocación de sentido otorga al artista lo que podríamos llamar "matemática sintética"* [sic]. El último autor citado es Charles Sanders Pierce (1839), a través del cual refuerza la idea de la posibilidad de *"gráficas" que nos mostrarían imágenes móviles del pensamiento* [sic]. Smithson nos deja sumergidos en una sopa semiótica de *series de sentido* donde el futuro ya no lo será jamás… y *Ubik* parece la solución a un *invierno que está llegando* (dentro de una caja, claro, que flota en la corriente del rio más largo: Moisés, todo un éxodo).

[19] Véase DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Editorial Anagrama, 1970. Barcelona.

[20] Véase nota 16.

A modo de conclusión...

Una primera conclusión, muy sintética, es que el artículo de Smithson es una alegoría profunda, bien estructurada y muy detallada, de un periodo *sin cerr*ar que afecta con intensidad el espacio que habitamos; alegoría que muestra la singularidad y el potencial de *ralentización* de las propuestas estéticas que en él se plantean. Cuando indico que es una alegoría lo hago en el sentido de *cadena de metáforas*. El término adecuado sería *transmetáfora,* ya que la definición de alegoría nos haría pensar la imagen en términos de representación figurativa, además de simbólica, y no en un *complex* amalgamante que parte de los registros de lo simbólico, lo real y lo imaginario (Lacan, 1953) donde las imágenes y los signos son inevitables y siempre *son lo que son* en tanto que estados de indeterminación e intercambio que dan a conocer *algo* más (Peirce, 1904).

La segunda conclusión se presenta como incertidumbre, es decir, mirar o ver, por ejemplo; pero también como un aparente dilema, profundidad o superficie, que no es tal. La incertidumbre abre la puerta a la construcción de herramientas de medida de tipo probabilístico y poético, y Smithson, en su análisis, hace referencia a estas herramientas, pero no a la incertidumbre en tanto que generadora de sentido, concepto fundamental para abrir el trabajo del grupo de artistas a las series de sentido (Deleuze, 1969) y a la expansión semiótica (Peirce, 1904): *no tenemos ningún poder de pensamiento sin signos*[sic].

Si observamos la relación indeterminación de Heisenberg (1)[21] y pensamos a través de su sentido, que es el método empleado por Smithson para vincular la entropía con una determinada necesidad y sensibilidad, deberíamos entender como esta deviene imprescindible en gran medida *la producción específica de sentido* que aquí se investiga.

$$\Delta x \cdot \Delta p \geq \frac{\hbar}{2} \quad (1)$$

[21] En mecánica cuántica, la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre afirma que no se puede determinar, en términos de la física cuántica, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En otras palabras, cuanta mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su momento lineal y, por tanto, su masa y velocidad. Este principio fue enunciado por Werner Heisenberg en 1927.

El principio de incertidumbre establece la imposibilidad de que ciertos pares de magnitudes físicas, observables y complementarias, sean conocidas con precisión simultáneamente. Con independencia de qué pares, y aquí empleamos las estrategias de *desplazamiento* de Smithson, Peirce y Lacan, y asociando el concepto de entropía de Boltzman (2)[22] como primera palanca, conocemos que la entropía mide el número de microestados compatibles (todos los materiales físicos y conceptuales empleados por el artista: lo visto y lo pensado, lo propio y lo ajeno, etc... para la ejecución del proyecto) con el macroestado de equilibrio (el estado resultante de la medida e interacción de los microestados dados (la obra, el producto o el objeto resultante) -esta medida abre una cadena significante *pseudo* recurrente y delirante- ; pero claro, también decimos, y así lo hace Smithson, que lo medido es el grado de organización del sistema (cierto orden y cierto desorden, algo subjetivamente orientado), el cual, al aplicar la variable temporal, tiende a enfriarse (en términos termodinámicos) o a crecer (en tanto que información perdida: *aumenta lo perdido y la ignorancia: lo desconocido*).

$$S = k \cdot \ln \Omega \quad (2)$$

Nos dice Karen Barad sobre las cuestiones de medición (y esto hace referencia a la citada incertidumbre *extraña*):

> Las cuestiones de la naturaleza de la medición, o, más ampliamente, de las *intra-acciones*, son el núcleo de la física cuántica. Las *intra-acciones* son acciones que construyen diferencia, de separación, de enredar (entrelazar diferenciado -los paréntesis son míos para aclarar la traducción), de diferenciar (un movimiento) en la creación de fenómenos. Los fenómenos, los enredos de la materia a través de los *espaciotiempos*, no están en el mundo, sino que son del mundo. Es importante destacar que las intra-acciones no se limitan a las prácticas de medición realizadas por humanos. De hecho, los temas en juego al explorar el vacío no son simplemente cuestiones de las prácticas de la exploración humana en la búsqueda de conocimiento, sino

[22] Formulación estadística de Boltzman para la entropía, donde ***S*** es la entropía, **k** la constante de Boltzmann y **Ω** el número de microestados posibles para el sistema (**ln** es la función logaritmo natural). La ecuación asume que todos los microestados tienen la misma probabilidad de aparecer.

La cantidad de entropía de un sistema es proporcional al logaritmo natural del número de microestados posibles.

> que se cree que son cuestiones ontológicamente profundas que se relacionan con la naturaleza misma de la materia.[23]

De ahí la suspensión, y lo humano de la misma, las *intra-acciones* suponen la ralentización enunciada por el autor, y la necesidad de preponderancia de lo espacial, de lo uno, (Cassirer, 1923)… pero está claro que sí somos muy conscientes de la acción sobre lo temporal (Δp), su ralentización objetivada, la medida (uno de los elementos del par o un microestado observable), nuestra capacidad de medir o *situar* lo espacial (Δx) (otro de los elementos del par y también otro microestado) tenderá a ser escasa e imprecisa, poética casi, sí no es tomando prestado el concepto de probabilidad, que permite un ajuste más fino y abre la posibilidad de manejar la variable espacial, y por tanto, ambas casi juntas, en este caso, con ciertas garantías: indeterminación ontológica e incertidumbre epistemológica (intra-actuando).

> La simple coordinación de la forma del espacio y del tiempo, que tanto se buscó llevar a cabo en la investigación epistemológica, no encuentra confirmación alguna en el lenguaje. Aquí más bien se evidencia que es una determinación de otro tipo y, por así decirlo, de una dimensión superior la que tienen que llevar a cabo el pensamiento en general y el pensamiento lingüístico en particular en la estructuración de la representación del tiempo y en la diferenciación de la dirección a intervalos de tiempo.[24]

El caso que se expone produce objetos de pensamiento muy eficientes que pueden ser entendidos bajo la *relación de Flavin: lugar menos movimiento*, es decir, en cierto modo, el producto del incremento de posición por el incremento del *momento* es mayor o igual a cierta unidad de energía, la del sistema, partida por la mitad, que viene a ser siempre algo menos de lo *esperable* (1). Pero si lo que queremos es comprender qué sucede sí se suspende la variable temporal nos encontraremos ante la ecuación de Schrödinger (3)[25] independiente del tiempo, en la cual se predice que la

[23] BARAD, Karen. (Documenta (13): 100 Notizen - 100 Gedanken) (Edición alemana / inglés). Hatje Cantz Verlag. Edición de Kindle

[24] CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje* (Spanish Edition) (p. 202). Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle.

[25] La ecuación de Schrödinger, desarrollada por el físico austríaco Erwin Schrödinger en 1925, describe la evolución temporal de una partícula subatómica masiva de naturaleza ondulatoria y no relativista. Es de importancia central en la teoría de la mecánica cuántica, donde representa para las partículas microscópicas un papel análogo a la segunda ley de Newton en la mecánica clásica. Las partículas microscópicas incluyen a las partículas elementales, tales como electrones, así como

función de onda puede tener la forma de una onda estacionaria, denominada estado estacionario, y por tanto ser *orbital de no se sabe qué* -cierto vacío. *Aquí o ahora* se produce un nuevo e inquietante *desplazamiento*.

Los estados estacionarios se pueden clasificar y, por tanto, posiblemente comprender –ya sean elementos atómicos o risas "*já-já*", geometría o cosas-caja. La dependencia del tiempo permanece, no se pierde, pero entra en un bucle que va de pasado a futuro pasando por el presente, y vuelta a empezar: el tiempo tiende a anularse; Incluso puede evolucionar en reversa (gato de Cheshire y/o gato de Schrödinger). Sí la energía de un determinado objeto tiende a ser proporcional a su estado, este deviene estacionario (Schrödinger, 1925). Tambiém podría ser una partícula virtual con una duración tan breve que no podamos medirla y este constantemente saltando de lo real a lo irreal, de lo visible a lo invisible.

$$E\Psi = \hat{H}\Psi \quad (3)$$

Consideremos ahora, como conclusión tercera, que la entropía global de un sistema es la entropía del sistema considerado más la entropía de los alrededores (procuro no apartarme demasiado de la manera de manejar los conceptos de Smithson), qué en cierto modo es lo que muestra la reflexión de Smithson cuando habla de lo impreso, del documento, o de ciertos *hechos* plásticos y arquitectónicos, en definitiva, los modelos-evento de realidad que inspiran a parte de los artistas del periodo expansor y expandido.

Esto quedaría recogido por la ecuación que relaciona entropía y reversibilidad (4)[26]: entendamos por universo, el específico citado por Smithson, un determinado lugar en el espacio tiempo, la época, que se proyecta en *infinitos lugares que no ocupan casi nada* [sic]; por sistema, el del arte, y por entorno, que es muy variable, aquellas zonas del universo que limitan con el sistema del arte dependiendo de la mirada y los movimientos del artista, aquello que mira… o lee, hasta donde se adentra –*superficie arañada* [sic]. También

sistemas de partículas, tales como núcleos atómicos.

[26] La entropía global del sistema es la entropía del sistema considerado más la entropía de los alrededores. También se puede decir que la variación de entropía del universo, para un proceso dado, es igual a su variación en el sistema más la de los alrededores

podemos decir, tras las equivalencias planteadas, que la variación, el incremento de entropía del universo, el que sea o esté, para un proceso dado, la imagen, en un sentido amplio lo visible, es igual a su variación incremental de entropía en el sistema más la del entorno. Smithson realiza una fascinante *aproximación por desenfoque,* que describe un sistema y un entorno, su entropía, y el universo en el que se produce, de una sensibilidad visionaria y muy acorde con el concepto de estructura disipativa[27] de Ilya Prigogine o el de autopoiesis[28] de Maturana y Varela.

$$\Delta S_{\text{universo}} = \Delta S_{\text{sistema}} + \Delta S_{\text{entorno}} \quad (4)$$

> Este desenfoque constituye el núcleo de la teoría de Boltzmann. De él nacen los conceptos de calor y entropía, a los que están ligados los fenómenos que caracterizan el fluir del tiempo. La entropía de un sistema, en particular, depende explícitamente del desenfoque; de aquello que no veo, puesto que depende del número de configuraciones indistinguibles. Una misma configuración microscópica puede tener una elevada entropía con respecto a un desenfoque y baja con respecto a otro. El desenfoque, a su vez, no es un constructo mental: depende de la interacción física real; en consecuencia, la entropía de un sistema depende de la interacción física con dicho sistema.
>
> Eso no significa que la entropía sea una magnitud arbitraria y subjetiva; significa que es una magnitud relativa, como la velocidad. La velocidad de un objeto no es una propiedad del objeto en sí: es una propiedad del objeto con respecto a otro[29].
>
> *Inter-acciones, intro-acciones y trans-acciones* (sin guión todas ellas quedarían más entrelazadas y más en su ser no ser, y viceversa)

[27] El término estructura disipativa busca representar la asociación de las ideas de orden y disipación. El nuevo hecho fundamental es que la disipación de energía y de materia, que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden, se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de orden.

[28] La autopoiesis o autopoyesis (en griego: αύτο, ποίησις [auto, poiesis], 'a sí mismo; creación, producción') es un neologismo que designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Fue propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1973 para definir la química de auto-mantenimiento de las células vivas. Una descripción breve sería decir que la autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos.

[29] ROVELLI, Carlo. El orden del tiempo (ARGUMENTOS) (Spanish Edition). Editorial Anagrama. Edición de Kindle.

Una vez que disponemos de una serie de formulas esenciales, que son suceptibles de ser entendidas como contenedores o *matemas* de lo desarrollado por Smithson, y vicerversa, es decir, lo descifrado en ellas por la ciencia, es posible analizar someramente la relación fundamental entre entropía física y teoría de la información, que es posible gracias a la revisión realizada por la física de los agujeros negros (mirado a través de una buena lente -Spinoza- tendriamos algo parecido a la *Espiral Jetty* (Smithson, 1970): materiales diversos (microestados) para una obra de *Land Art* (macroestado).

En la revisión de la física de los agujeros negros según la nueva teoría de Jacod D. Bekenstein[30] el bit de información sería equivalente a una superficie de valor ¼ del área de Planck[31] . Esto supone que en presencia de agujeros negros la segunda ley de la termodinámica sólo puede cumplirse si se introduce la entropía generalizada o suma de la entropía convencional (S_{conv}) más un factor del área total (A) de los agujeros negros existentes en el universo (volumen esférico), según sigue (5)[32]:

[30] En física, la frontera Bekenstein o límite de Bekenstein es un límite superior a la entropía S, o información I, que pueden estar contenidos en una región finita del espacio que tiene también una cantidad finita de energía, o también, la cantidad máxima de información necesaria para describir perfectamente a un sistema físico hasta el nivel cuántico. Esto implica que la información de un sistema físico, o la información necesaria para des cribirlo perfectamente (volumen esférico), debe ser finita si esa región del espacio y la energía son finitos. En ciencias de la computación implica que existe una tasa de procesamiento de la información máxima (límite de Bremermann) para un sistema físico que tiene un tamaño y energía finitos, y que una máquina de Turing con dimensiones físicas finitas y memoria ilimitada no es físicamente posible.

La frontera Bekenstein limita la cantidad de información que se puede almacenar dentro de un volumen esférico a la entropía de un agujero negro con la misma superficie.

[31] Las unidades de Planck o unidades naturales son un sistema de unidades propuesto por primera vez en 1899 por Max Planck. El sistema mide varias de las magnitudes fundamentales del universo: tiempo, longitud, masa, carga eléctrica y temperatura. El sistema se define haciendo que las cinco constantes físicas universales de la tabla tomen el valor 1 cuando se expresen ecuaciones y cálculos en dicho sistema.

[32] Véase nota 27.

$$S_{\mathrm{tot}} = S_{\mathrm{conv}} + \frac{kc^3}{4G\hbar}A \quad (5)$$

Donde, *K*, es la constante de Bolzman (1), *c* es la velocidad de la luz, *G* es la constante de gravitación (Newton y Einstein) y $\hbar$ es la constante de Planck reducida. Esto quiere decir, ni más ni menos, a continuación se verá el vínculo con los planteamientos de Smithson, qué un agujero negro almacenaría la entropía de los objetos que atrae y enguye, *imágenes-información* en nuestro caso, en la superficie del horizonte de sucesos.

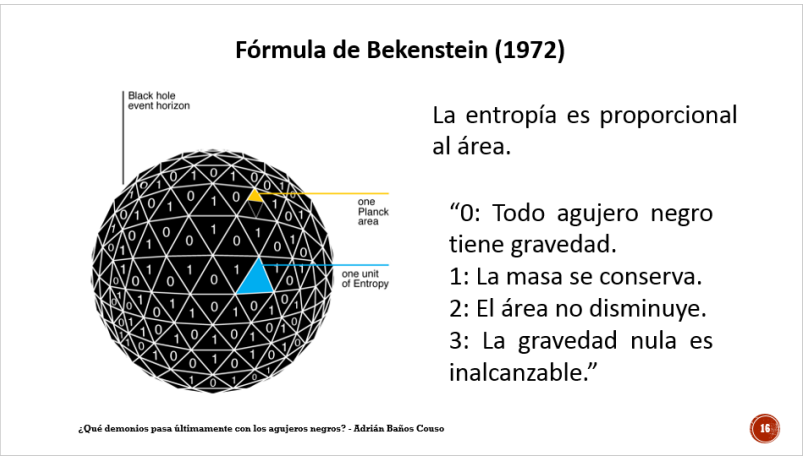


fig. 4

La energía, información, ni se crea ni se destruye, primera ley de la termodíamica, se transforma, y puede ser almacenada (dependiendo de cómo o qué lo haga, con mayor o menor diseminación entrópica > segunda ley de la termodinámica). Algo parecido sucede con la información en su grado más esencial (dimensiones de Planck)[33], y eso es lo que resulta insoslayable en las

[33] Véase nota 28.

predicciones o visiones de Smithson (precognición): la información, todos los datos (microestados, su logaritmo) que configuran cualquiera de las conformaciones de la producción de sentido estético de los artistas que refiere (y por extensión espacio-temporal a otros posteriores que desconocía) se encuentran en un estado de almacenaje, la información, insisto, en tanto que esta deviene horizonte de suceso de un agujero negro (volumen esférico), *Land Art,* u otras conformaciones transepocales (macroestados), las mostradas en el ensayo de Smithson como ejemplos.

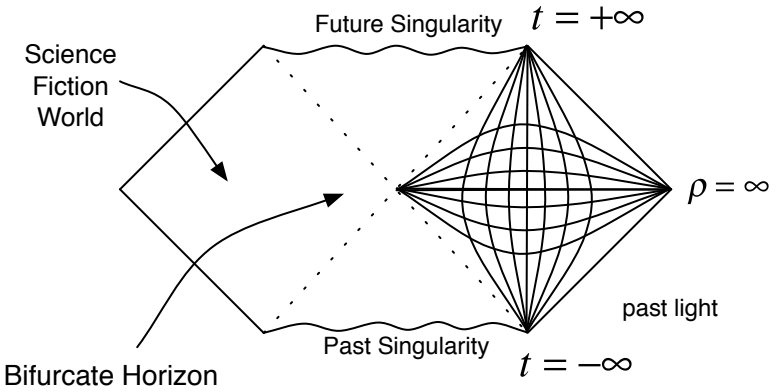
Por tanto podremos ser conscientes de una parte de la ecuación (los microestados), y tomar una medida -cierta medida- que confirme las hipótesis, pero no podremos serlo tanto, conscientes, del otro elemento del par congruente de la ecuación (macroestado) (1)(2), que, por consiguiente, se nos abre al descubrimiento a través de cierta mecánica estadística (2): lectura, escritura, imágenes de todo tipo, las del arte, que implican lo espiritual, lo humano… signos, sentidos y esencias (Deleuze, 1964)[34]... lo orgánico y lo inorgánico y sus intra-acciones, inter-acciones y trans-acciones (Barad, 2007 y 2012)[35].

Pero lo que aquí se ha pretendido ir mostrando, de la mano del texto de Smithson, es como toda imagen tiene un *sentido de fuga* (en un universo, sistema y contexto cerrados). *Sentido de fuga* que con alta probabilidad es su estado entrópico de *semiosis* (la inclusión de un significado aniquilador) o decadencia: la muerte de la imagen o su estado estacionario, sí no final, carente de sentido y monumentalizada en *lo invisible mismo* en tanto que trans(a)parente.

[34] Véase nota 19.

[35] Véase nota 23.

Véase también el espléndido ensayo de Karen Barad, *Metting the Universe halfway.* Duke University press. London. 2012.



Penrose Diagram for Black Hole

fig. 5

La curvatura espacio-temporal, y las masas interactuantes en ese espaciotiempo, la indescriptible densidad extrema de algunas de ellas, avocan a todos lo objetos, las imágenes y signos emanados, su información, a diseminarse[36] hasta lo fatal mismo siguiendo *trayectorias en fuga en pentagramas orbitales agónicos* desde un punto de singularidad o histéresis (inflexión y *big crunch*), del que surgen para alejarse unas de otras, aún

[36] La *Dissémination* por Jacques Derridá es una serie de ensayos escritos en 1972. El ensayo trata sobre las clasificaciones del sistema y el lenguaje, hacia la irrupción del horizonte temático. La palabra diseminación se entiende por extender sin orden en diferentes direcciones de los elementos de conjunto

"Este no será un libro",1 esa es la advertencia con la que Jacques Derridá empieza el prefacio y aclara que más allá de ser un libro puede decirse que son 3 ensayos que eventualmente su temática puede construir un sentido.

orbitando, enfriandose poco a poco y siendo subsumidas por poderosos *agujeros negros* que las vuelven a aplanar esfericamente (o no) y comprimir; a densificar y a calentar para un nuevo estallido de sentido; para un nuevo crujido, lo sónico (posiblemente el verbo –lenguaje, la música y el canto), y para un *astillamiento-rebote* que mantenga la generación de sentido, y una ralentización cada vez mayor de todo el proceso, *cada vez más consciente y consistente* en el siguiente rebote tal vez sin fin, sí rebotar tiene alguna logica o sentido, o la fractura no es definitiva... final.

Las imágenes en fuga surgen de la *superposición* (yuxtaposición, subordinación, pero también del colapso), del intento de entrada en fase de las ideas-objeto, palabras-cosa, puestas en circulación por los artistas -des_artistas- (algo que repugnaba a Freud), pero que sin embargo es inevitable por los conceptos de universo, sistema y contexto que empleamos, las humanidades. Estas ideas-objeto conforman una polifonía hiper entrelazada en series de líneas, notas o voces delirantes que van apagandose, enfriándose, *dislocadas* por el contrapunto estadístico, cierta inercia desacompasada y finalmente afásica.

de energía[37], vacías y casi virtualizadas, aún más -no ahora aquí, ahora no aquí. Temperatura o información *quedan como son que fueron*[38] al ser incorporadas al horizonte de sucesos de los agujeros negros: ¡invisibles! y a la espera de ser descifradas: *Spiral Jetty* en estado de espera.

Sólo una sutil radiación[39] nos avisa de que su virtualidad deviene realidad, en pares efímeros, por la intensa gravedad del agujero negro.

[37] El Universo de Energía Cero es una hipótesis que se basa en que la energía total del universo es cero. Cuando la energía del universo es considerada como un pseudotensor, el resultado del cálculo completo es cero. De esta manera la energía positiva en forma de materia se anularía completamente con la energía gravitatoria generada por ésta.

Al ser la energía total del universo cero, éste puede duplicar la cantidad de energía de materia positiva y de energía gravitatoria negativa sin que se viole la conservación de la energía.

[38] **Yo Soy el que Soy** (אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה, ehyeh asher ehyeh, [ehˈje aˈʃer ehˈje]) es la más común traducción en español de la respuesta que Dios usó en la Biblia hebrea, cuando Moisés le preguntó por su nombre.1 Es uno de los versos más famosos de la Torá. Hayah significa «existió» o «estaba» en hebreo; «ehyeh» es la forma imperfecta singular de la primera persona, y por lo general se traduce como «seré» (o «estaré»), por ejemplo, en Éxodo 3:14. Ehyeh asher ehyeh literalmente se traduce como «Yo seré lo que seré», con las consiguientes implicaciones teológicas y místicas de la tradición judía. Sin embargo, en la mayoría de las Biblias en español, en particular, la versión Reina-Valera, la frase se traduce como «Yo Soy el que Soy».

[39] La radiación de Hawking es un tipo de radiación producida en el horizonte de sucesos de un agujero negro y debida plenamente a efectos de tipo cuántico. La radiación de Hawking recibe su nombre del físico británico Stephen Hawking, quien postuló su existencia por primera vez en 1974

Agujero negro que pierde masa de manera inversamente proporcional a la energía, la información que disipa y disemina, aun otra vez, hasta que desaparece más allá de lo *invisible*, *enlaeternidaddeunvacío repletodefluctuacionesdevacíoinspiradorasquedevendransignossentidoyesencia espiritual.....humanidad....*

FUENTES REFERENCIALES

Smithson, Robert. (2011). *Los escritos de Robert Smithson. Entropía y los nuevos monumentos*. Editorial Alias. México.

Derrida, Jacques. (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. Paris.

Einstein, Albert (1941). *Demostración de la no existencia de campos gravitacionales sin singularidades de masa total no nula*. *Revista de Matemáticas* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Boltzmann, Ludwig (1995). *Conclusions*. En Blackmore, John T. *Ludwig Boltzmann: His Later Life and Philosophy, 1900-1906*. Springer.

Planck, Max. (1914). *The Theory of Heat Radiation.* P. Blakiston Son & Co. Dover (1991).

Carroll, Lewis. (1865). *Alicia en el país de las maravillas*. Editorial Siruela.

Shannon, Claude Elwood (1948). *A mathematical theory of communication*. Bell System Technical Journal 27. USA.
Shannon, Claude Elwood (1949). *Communication theory of secrecy systems*. Bell System Technical Journal 28. USA.

Deleuze, Gilles. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Editorial Paidos. Barcelona.

describiendo las propiedades de tal radiación y obteniendo algunos de los primeros resultados en gravedad cuántica. El trabajo de Hawking fue posterior a su visita a Moscú en 1973, donde los científicos rusos Yákov Zeldóvich y Alekséi Starobinski le demostraron que, de acuerdo con el principio de incertidumbre de la mecánica cuántica, los agujeros negros en rotación deberían crear y emitir partículas.

Véanse también las notas 27 y 28.

BARTHES, Roland. (1957). *Mitologías. La burguesía como sociedad anónima*. Editions du Seuil. Paris.

Maldonado, José. (2017). *La Máquina*. *Tropología radiante*. Cendeac, Murcia.

Rovelli, Carlo. (2017). *El orden del tiempo.* (Colección Argumentos). Editorial Anagrama. Barcelona

Cassirer, Ernst. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas, I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica. México.

Bekenstein, Jacob D. (1981). *Universal upper bound on the entropy to energy ratio for bounded systems.* Physical Review D, Vol. 23, No. 2.

Barad, Karen. (2012). *Metting the Universe halfway.* Duke University Press. London.

LISTADO DE IMÁGENES (*figuras*):

Fig. 1. Minkowski, Hermann. *Cono de luz.*

Fig. 2. Diseño de espacios de trabajo modulares para oficina.

Fig. 3. Gato de Cheshire como neutrón. Cuántica recreativa.

Fig. 4. Frontera o límite de Bekenstein.

Fig. 5. Diagrama de Penrose de un agujero negro.

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11972

El medialab: ¿un espacio propicio para el arte?

The medialab: a propitious space for art?

Ruiz Martín, José Manuel

Universidad Central del Ecuador – jmruizm@uce.edu.ec

Portilla Karolis, César Augusto

Universidad Central del Ecuador – caportilla@uce.edu.ec

PALABRAS CLAVE

medialab; transdisciplinariedad; arte colaborativo; arte participativo.

RESUMEN.

El presente texto se centra en el estudio del medialab a partir del análisis de las transformaciones sufridas durante su desarrollo histórico y de las principales características que posee a nivel global. Se han examinado veintidós centros internacionales mediante visitas in situ, entrevistas, búsqueda de información en sus archivos y mediatecas y análisis de publicaciones y proyectos más relevantes. El artículo se presenta dividido en etapas: desde la aparición de los primeros centros pioneros en la década de los sesenta (1960-1980), pasando por la etapa de proliferación de estos a finales del siglo pasado (1980-2000), hasta el medialab actual (2000-2018). Se determina que el medialab, ubicado en la convergencia entre arte, ciencia y tecnología y sucesor del taller del artista, deviene espacio radicalmente transformado que asume prácticas propias de la sociología y de las ciencias sociales, de la comunicación y del estrato económico y empresarial. En él, las prácticas artísticas se ven notablemente reducidas, al igual que el desarrollo de proyectos liderados por artistas, algo agravado durante las dos últimas décadas.

KEY WORDS

medialab; transdisciplinarity; collaborative art; participatory art.

ABSTRACT

This paper focuses on the study of the medialab, departing from the analysis of the transformations suffered by it during its historical development, and the main characteristics it has in a global level. This study examined twenty-two international centers through on-site visits, interviews, search of information in their archives and media libraries, and through analysis of the most relevant publications and projects. The analysis is divided into stages: from the appearance of the first pioneering centers in the 1960s (1960-1980), their proliferation at the end of the last century (1980-2000), to the current medialab (2000-2018). It is assumed that the medialab, located in the convergence between art, science and technology, and as a successor of the artist's workshop, becomes a radically transformed space that incorporates practices of sociology, social sciences, communication, economy and business. Thus, the artistic practices are significantly reduced in the medialab context, the same as the projects leading by artists during the last decades.

Recibido: 11-06-2019
Aceptado: 26-09-2019

INTRODUCCIÓN

El medialab o laboratorio de medios es el término anglosajón mediante el cual se denominan multitud de centros localizados globalmente dedicados a la investigación, a la formación y a la producción de proyectos *creativos* en la convergencia entre arte, ciencia y tecnología. Aunque la Bauhaus de Weimar puede considerarse su detonante histórico, no fue hasta mediados del siglo XX cuando las experiencias, en este sentido, fueron explotadas de forma notable en el campo del arte –*Experiments in Art and Technology* (E.A.T) o *Center for Advanced Visual Studies* (C.A.V.S.), entre otros ejemplos paradigmáticos–. A partir de aquí, se inicia una larga trayectoria histórica llena de éxitos y fracasos, de aperturas y de cierres, de colaboraciones interdisciplinares, de exposiciones relevantes, de etapas de auge, de transformaciones de las características de los mismos, de publicaciones y de debates.

Durante más de medio siglo ya transcurrido, todas estas experiencias convergen en el medialab actual, un espacio donde se advierten notables reconfiguraciones metodológicas y programáticas respecto a los anteriores, lo que afecta, inevitablemente, a la práctica artística. Así, los procesos manejados por las instituciones pioneras (como la participación de ingenieros, físicos, mecánicos o arquitectos en proyectos artísticos de vanguardia encabezados por artistas), parecen redirigirse hoy hacia espacios de encuentro, de producción colaborativa, de comunicación, iniciativas relacionadas con la ciencia ciudadana, etc. Es el medialab actual un nuevo centro representativo de discursos legitimados por las instituciones (públicas, en muchos casos); un espacio de encuentro y escenario de prácticas colectivas relacionadas con la tecnología y *lo creativo*.

Son diversos los textos académicos que abordan y estudian las características de los medialabs actuales, donde son definidos bajo los términos "laboratorios artísticos colaborativos" (Collados-Alcaide, 2014), "arte y mediación cultural" (Lisboa, 2004), "espacios donde profesionales de distintas especialidades (…) apuntan a una construcción del conocimiento de forma colaborativa" (Brianza, 2016), o "la nueva basílica de la organización de los discursos, como lugar de encuentro del viajero y escenario de todas las experiencias colectivas" (Alcalá, 2004). En definitiva, nodos donde intercambiar conocimientos y experiencias de la mano de perfiles profesionales dispares, espacios radicalmente transformados que asumen prácticas propias de otras disciplinas.

METODOLOGÍA

Se ha empleado una metodología mixta de investigación. En primer lugar, se seleccionaron nueve espacios paradigmáticos internacionales dedicados a la producción artística colectiva. Estos han sido elegidos en base a tres etapas históricas diferenciadas por décadas: 1960-1980, 1980-2000 y 2000-2017. La elección de estos centros viene determinada, principalmente, por su relevancia histórica y/o su impacto como espacio de producción modélico en cada uno de los contextos históricos. Así, en

una primera etapa (1960-1980), los centros seleccionados son considerados internacionalmente como laboratorios pioneros en lo que a desarrollo de proyectos artísticos colectivos se refiere, principalmente a través del uso y aplicación de nuevas tecnologías. En la segunda etapa (1980-2000), los tres centros seleccionados son europeos, ya que aún hoy poseen una marcada relevancia internacional debido a su impacto y su influencia durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Por último, durante el siglo XXI (2000-2017), los centros poseen las características del medialab actual y, geográficamente, se extienden a lo largo de una amplia red internacional cada vez con mayor peso e influencia.

Se han investigado diversos proyectos desarrollados en cada uno de los centros y, con el fin de examinar el rol del artista en los equipos de trabajo de los proyectos, se han obtenido datos relativos a los nombres de los directores y/o coordinadores de cada uno de los proyectos y, adicionalmente, se han revisado los listados de los créditos de dichos proyectos con la intención de localizar a artistas y/o personas relacionadas con el arte de forma directa. El acceso a los materiales se ha realizado mediante descarga directa desde los sitios web de los centros, repositorios y colecciones internacionales, entre otros materiales diversos. En aquellos casos en los que se ha requerido ampliar información debido a lo incompleto de la misma, se ha empleado la entrevista con los responsables de cada centro como método de investigación.

DESARROLLO

1. Experiencias pioneras del medialab (1960-1980)

El precedente más importante lo encontramos en los *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.) de Nueva York, cuya historia se inicia en 1963 gracias a las colaboraciones entre científicos, artistas e ingenieros (Fred Waldhauer, Billy Klüver, Robert Rauschenberg y Robert Whitman, entre otros). Esta unión dio lugar a piezas artísticas de gran complejidad, donde la presencia de medios tecnológicos era la *conditio sine qua non*. Se trató de una agrupación interdisciplinar basada en la investigación mediante la producción de obras experimentales que convergían en la relación entre arte, ciencia y tecnología, a través de una importante comunidad de artistas y científicos extendida por gran parte del mundo. "Su sede en un *loft* neoyorquino tenía mucho de Media Lab, al convertirse en un espacio de encuentro (…) para compartir conocimiento y desarrollar juntos ideas a través de colaboraciones horizontales" (De Vicente, 2008).

El proyecto *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966), desencadenó la primera cita de una serie de proyectos experimentales que conformarían los E.A.T. Allí se dieron cita artistas de la talla de John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor o Robert Whitman. *9 Evenings: Theatre and Engineering* supuso la primera colaboración de notoriedad con fines creativos entre artistas e ingenieros: un *mezclum* entre danza, teatro de vanguardia y nuevas tecnologías. Algunos de los principales proyectos fueron *Variations VII* de John Cage, *Kisses Sweeter than Wine* de Öyvind Fahlström, *Solo* de

Deborah Hay, *Vehicle* de Lucinda Childs, *Two Holes of Water* de Robert Whitman u *Open Score* de Robert Rauschenberg, entre otros.[1]

Por orden cronológico, el segundo de los centros pioneros fue *The Generative Systems,* programa académico desarrollado por la artista, docente e investigadora Sonia L. Sheridan durante la década de los setenta, principalmente, y ubicado en el *Art Institute* de Chicago. En este caso, fue la fotocopiadora el medio fundamental con el que se desarrolló la experimentación artística. Los componentes básicos de esta máquina, así como las energías que posibilitaba (electrostática, magnética, calorífica, sonora, etc.), eran elementos extremadamente novedosos.

Los Sistemas Generativos alcanzaron el estatus académico de programa artístico a tiempo completo, añadiendo cursos sobre aire generativo, performances e informática. Su evolución fue continua hasta obtener una importante madurez que hizo de él un centro de educación artística enormemente dinámico y productivo. Tanto es así que, en un período muy corto de tiempo, el laboratorio se inundará de multitud de artistas de diversos lugares del planeta trabajando a pleno rendimiento en el programa. Según la propia Sheridan (1983), destacaron Craig Goldwyn, Warren Crain, John Dunn, Greg Gundlach, Philip Malkin, Stan Vandebeek, Aldo Tambellini, Les Levine, Joan y Nathan Lyons, o Marisa González, entre otros, los cuales promovieron, además, talleres y exposiciones de gran interés fuera de las fronteras norteamericanas.

El tercero de los centros pioneros destacables es el *Center for Advanced Visual Studies* (C.A.V.S.), fundado en 1967 por el artista húngaro y profesor del M.I.T. György Kepes, con el objetivo de construir un espacio basado en colaboraciones interdisciplinares, donde los artistas pudieran desarrollar proyectos con la participación de ingenieros y científicos. "La idea era crear un centro de vanguardia en arte y nuevas tecnologías que reuniera a gente muy dispar para explorar las posibilidades en este territorio, logrando un gran éxito al respecto" (Grubman, comunicación personal, 21 de septiembre de 2013).

Las tres principales líneas de actuación del C.A.V.S. fueron interdisciplinariedad (centro pionero en la colaboración entre artistas, científicos e ingenieros), uso de las nuevas tecnologías con fines creativos (centro pionero en proyectos en los que se emplearon tecnologías como el láser o la holografía, y en los que se comenzó a conformar el *light art* o el *biomedical art*, entre otras) y la producción artística en la esfera pública y el medioambiente.

György Kepes concibió el C.A.V.S. como un centro basado principalmente en la

[1] Los más de cuarenta proyectos desarrollados por los E.A.T. se encuentran recogidos en la plataforma *online Collection Inventories and Finding Aids,* un inventario de los materiales registrados en las colecciones especiales y archivos de departamentos institucionales, en el Instituto de Investigación Getty. También se pueden encontrar materiales de gran valor histórico-documental en los archivos *online* de la fundación canadiense *Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie*, que alberga importantes fondos, entre los que destaca el abundante material audiovisual recopilado en torno a E.A.T.

concesión de becas a artistas. Así, aparecerían figuras como Otto Piene –quien será posteriormente director del propio centro–, Stanley Van Der Beek, Wen-Ying Tsai, Don Foresta, Takis, Yvonne Rainer, Juan Downey, Christo, Maryanne Amacher, Hollis Frampton, Charlotte Moorman, Nancy Holt, Michael Snow, Allan Kaprow, Miralda, Juan Navarro Baldeweg, Muntadas, Peter Campus, Muriel Cooper y Nam June Paik. El mayor proyecto del C.A.V.S. fue *CenterBeam*, una escultura cinética, interactiva, instalada en Kassel, Alemania (1977) y el *National Mall* en Washington D.C. (1978). La historia del C.A.V.S. llega hasta 2010, año en el que es absorbido por el *Visual Arts Program* del M.I.T., quedando del centro tan solo una colección de imágenes y documentos reservados únicamente para la investigación.

2. El auge de los laboratorios de medios (1980-2000)

Con el importante auge del arte electrónico, el *media art* y el *net art,* las dos últimas décadas del siglo XX vinieron marcadas por un esplendor de relevancia en la conformación de centros y laboratorios a escala internacional dedicados a la experimentación artística con nuevas tecnologías, donde el artista, aún, obtenía financiamiento y apoyos considerables para el desarrollo de su producción.

Por un lado, se abrieron centros paradigmáticos –históricos hoy– con el aval de importantes corporaciones de las telecomunicaciones y de la producción de la imagen. El artista, a través de la creación de nuevos imaginarios, contribuyó especialmente al desarrollo de productos comerciales de impacto en la industria de la imagen y las nuevas tecnologías, ligados a la interactividad o a los video-juegos, principalmente. Es lo que Kusahara (2006) denominó *device art* o arte del dispositivo. Las empresas y marcas más importantes del momento, como fue el caso –entre otras– de Canon, Xerox, Sony, NTT o Siemens, abrieron laboratorios con el objetivo de chequear y testear sus productos antes de sacarlos al mercado. En estos laboratorios interdisciplinares se dieron intensas relaciones entre artistas internacionales e investigadores pertenecientes a la plantilla de las empresas. Aquí destacan *Canon Art Lab*[2] (Tokio, Japón), *NTT-InterCommunication Center*[3] (Tokio, Japón), Z.K.M. - *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (Karlsruhe, Alemania) y ARS Electronica (Linz, Austria).

[2] El Canon Art Lab fue responsable, entre otros, del desarrollo de la *óptica activa*, que la artista japonesa Seiko Mikami empleó en su proyecto de arte electrónico interactivo *Molecular Informatics* y que no fue implementado por la marca nipona en sus cámaras fotográficas como un dispositivo de alto rendimiento visual hasta ocho años después. Entre los artistas que realizaron proyectos en *ArtLab* destacan Ulrike Gabriel, con *Perceptual Arena*, la investigación *Knowbotic* con *IO_dencies*, *SoundCreatures* por Kouichirou Eto y, en los últimos años, *Polar* de Carsten Nicolai y Marko Peljhan.

[3] N.T.T.-I.C.C. posee una colección muy rica de arte interactivo, con una exposición permanente en amplios espacios. Por un lado, se encuentra la Colección ICC, con obras de Toshio Iwai, Seiko Mikami, Karl Sims, Heri Dono, Gregory Barsamian, Jeffrey Shaw, Bernd Lintermann, Leslie Stuck o Agnes Hegedus, entre otros. Por otro, la Colección especial dedicada al video arte, donde se pueden apreciar obras de artistas como Nam June Paik, KlausVon Bruch o BillViola.

La investigación desarrollada intramuros por un equipo de expertos en la materia, entre los que suele encontrarse un artista de excelencia que suma valor de cambio al proyecto en cuestión, es posteriormente exhibida ante el gran público para su consumo, algo que, bajo los presupuestos de las compañías, provee de recursos creativos para el desarrollo de sistemas, interfaces o dispositivos. Aprovechando tal producción, algunos de estos centros pudieron generar, progresivamente, importantes colecciones artísticas, lo que facilitó la apertura de salas museísticas de gran magnitud.

Por otra parte, observamos cómo el medialab de esta etapa también se caracterizó por el acrecentamiento del modelo de *tallerismo*. Si consideramos al medialab una consecuencia directa de la evolución del taller del artista, es debido a que el artista encuentra allí nuevos espacios donde, además de poder desplegar su creatividad, se le instruye en el uso y manejo de nuevas técnicas mediante la formación continua. Centros españoles como Arteleku (San Sebastián), M.I.D.E. (Cuenca), Medialab Madrid, LABoral (Gijón), Hangar (Barcelona) o M.E.C.A.D. (Sabadell), e internacionales como The Banff (Banff, Canadá), V2 (Róterdam, Holanda), o C.E.N.A.R.T. (Ciudad de México, México), son algunos ejemplos entre multitud de ellos. Todos estos centros cumplen con la línea de actuación habitual en estos casos, un sistema conjunto que agrupa formación, investigación y desarrollo, producción mediante oferta de residencias, colección, archivo y presentación (Alsina, 2007), y que nace al amparo, en la mayoría de los casos, de departamentos universitarios.

Si durante la etapa pionera del medialab encontramos a científicos e ingenieros trabajando a las órdenes de artistas, en este período destacan grupos interdisciplinares ligados a la academia y formados por becarios, investigadores, funcionarios, administrativos o técnicos, quienes ponen en marcha una cadena de recursos para que, a partir de un proyecto artístico, pueda generarse el completo entramado institucional ligado a la formación, la investigación, la colección y el archivo. Cabe señalar aquí que la fuerte dependencia de elevados presupuestos para mantener este modelo, ha provocado la reestructuración, incluso la desaparición, de algunos de estos centros.

3. El medialab actual (2000-2018)

Durante estas dos primeras décadas del siglo XXI, con la expansión y masificación del uso de internet y de las redes sociales, junto a otros factores de carácter económico y sociocultural (García Carrizo & Heredero, 2014), los centros sufren una transformación notable. Aquí, profesionales de distintas especialidades se dirigen hacia una producción colaborativa, cifrando sus objetivos en la redefinición del concepto de comunicación como método relacional entre diferentes prácticas e ideas en función del bienestar común (Reason & Bradbury, 1994). Es el modelo organizativo transdisciplinar el que se impone: un sistema complejo que relaciona a las disciplinas mediante el diálogo y la superación de sus propias disciplinas, aportando diferentes visiones acerca y en pos del objeto de estudio (Nicolescu, 1996).

Hablamos, entonces, de la transformación de los centros en espacios de diálogo, en ecosistemas creativos, simultáneamente dedicados a la reflexión y al debate, a la investigación y a la producción, a la formación y a la socialización (Ruiz Martín & Alcalá

Mellado, 2016) de proyectos que, en muchos casos, se desligan del arte permeando un marcado carácter social. Cabe destacar que un elevado porcentaje de estos laboratorios son impulsados por asociaciones culturales, agrupaciones ciudadanas y organismos públicos de barrios, municipios y/o comunidades, financiados a través de subvenciones provenientes de estos últimos. Esta realidad conlleva una proliferación en constante crecimiento de diversas prácticas venidas de disciplinas propias de las ciencias sociales, tales como la antropología, la sociología, el trabajo social o los estudios culturales, entre otras, que son comúnmente asumidas por las instituciones legitimadoras del arte (museos, galerías, academias, revistas, etc.), forzando al artista a ejercer labores de mediador, funcionario, animador o enfermero social (Trémeau, 2001).

Los centros pertenecientes al medialab actual se extienden a lo largo de una amplia red internacional cada vez con mayor peso e influencia, tanto física como virtualmente. Entre algunos de los estudiados, podemos citar a Medialab Prado (Madrid, España), Medialab UIO (Quito, Ecuador), Medialab MX (Ciudad de México, México), NYC Medialabb (New York, U.S.A.), o Constant Variable (Bruselas, Bélgica). Los campos y planes de acción de estos se encuentran en constante transformación, ampliando el concepto de laboratorio, convirtiéndose en continentes de multitud de formas y modos creativos, de lugares de debate, participativos[4], a modo de ateneos o cafés, donde prevalece el objetivo comunitario y donde se presupone una horizontalidad modélica, evitando las organizaciones jerárquicas. Aquí, el artista forma parte de un equipo complejo, trabaja en conjunto para un proyecto concreto con la transdisciplinariedad como modelo organizativo, la cual representa la forma en que el imperio comunicativo se expande en cuanto a las relaciones entre disciplinas hoy.

En el medialab actual, como norma general, no se le otorga un papel esencial a los espacios físicos dedicados a los artistas para la creación. En cambio, estos espacios, herederos directos del taller, se convierten en zonas amplias de intercambio de conocimientos, en espacios colectivizados de *co-working* –totalmente translúcidos–, donde incubar los proyectos. Funcionan más como un nodo, como catalizador y dinamizador de comunidades guiados por el asociacionismo y el colectivismo.

Las principales líneas estratégicas –denominadores comunes, en muchos casos– de los medialabs actuales son: *Jornadas de OpenLab* (de forma periódica, cualquier persona puede presentar sus propuestas e ideas, las cuales son debatidas por los demás asistentes y por el equipo del centro), *Proyectos del procomún* (recursos libres, derechos de autor, etc.), *Ciencia ciudadana y Smart Cities* (proyectos de colaboración e investigación con la idea de la implementación y desarrollo de ciudades inteligentes),

[4] La cultura participativa o *read & write culture* se ha ido imponiendo según avanzaba la influencia de la web y las redes sociales, hasta afectar a multitud de producciones culturales y procesos de intercambio de información. Esto no solo afecta a entornos digitales, sino que su influencia puede visibilizarse en el énfasis por las actividades colaborativas y participativas en el contexto del medialab. A este respecto, Hal Foster se pregunta si se trata de "una alternativa a las ocupaciones de las calles" (2017, p. 175).

Fabricación digital (aprendizaje del uso y manejo de nuevos medios con licencias abiertas de fabricación digital), *Espacios de formación* (seminarios, charlas o coloquios), etc. El global de los centros actuales confieren extrema relevancia a la participación de la comunidad en los procesos de producción cultural, entendiéndose como asunto colectivo y como reflejo y consecuencia de las arengas comunicacionales de la cultura digital.

Los proyectos artísticos desarrollados en este medialab se han visto reducidos notablemente, pues, en muchos de los casos, no se encuentra entre sus objetivos. Además, resulta destacable que en un alto porcentaje de los proyectos artísticos producidos en estos centros, los nombres de los autores hayan sido reemplazados por el del centro o el de la institución rectora.

CONCLUSIONES

El medialab, sucesor del taller tradicional del artista, a través de la colectivización, deviene espacio radicalmente transformado que asume prácticas venidas de la sociología y de las ciencias sociales, de la política, de la comunicación y del estrato económico y empresarial. La interdisciplinariedad deja paso al modelo organizativo transdisciplinar y las prácticas participativas se tornan indispensables en su contexto. Este parece ser uno de los problemas fundamentales para la práctica artística. Así, un elevado porcentaje de los proyectos desarrollados en el medialab actual no están relacionados con el arte. Por su parte, el artista ha sido absorbido por grupos diversos de trabajo cuyo propósito está ligado al trabajo educativo, social, comunicativo o empresarial. El artista, como hemos visto, forma parte de grandes equipos que tienen como fin el desarrollo de proyectos comunitarios, por lo que podemos afirmar que existe un desplazamiento del arte y del artista hacia labores sociales, algo que viene determinado por el discurso dominante de los espacios de poder. Una transformación sistémica que está provocando un nuevo consenso generalizado en torno al arte.

Entonces, el medialab actual ya no representa ese espacio dedicado a la práctica artística, como sí lo fueran los centros pioneros (1960-1980) y los que formaron parte del auge en la construcción de los mismos (1980-2000). Tal y como señala Badiou (2008, s/n), el arte contemporáneo no puede ser democrático, "si la democracia implica conformidad con la idea imperial de la libertad política". Plantear nuevos mundos o nuevas subjetividades no tiene relación alguna con ofrecer soluciones prácticas a los males de la humanidad en pos de la construcción de una sociedad idealmente consensuada. En este sentido, encontramos paradójico querer conjugar la creación imprevisible de lo nuevo con las soluciones prácticas que requieren las comunidades.

A menudo, se hace palpable la supuesta relación del medialab con el arte de vanguardia, pero, si consideramos lo que en este sentido propone Foster (2017), este ha de ser corrosivo y buscar "las fracturas ya existentes dentro del orden dado para presionar sobre ellas y activarlas" (p. 9). Así, el artista en el contexto del medialab y en su compleja tarea de la creación de lo nuevo (Portilla, 2015), no puede plantear la

creación artística como una forma de aportar soluciones prácticas para la transformación social, sino instaurando preguntas, cuestionando lo que se nos dice acerca de lo que es el mundo, reformulando nuestros presupuestos interpretativos, evitando con ello alimentar las estructuras, cada vez más diseminadas, de poder y de control (Ruiz Martín, 2018).

FUENTES REFERENCIALES

Alcalá, J. R. & Maisons, S. (2004). *Estudio/Propuesta para la creación de un Centro de Excelencia en Arte y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Fundación Telefónica.

Alsina, P. (2007). *Arte, Ciencia y Tecnología*. Barcelona: UOC.

Badiou, A. (2008). 15 tesis sobre arte contemporáneo, *Diaphanes*, nº 0, Zürich-Berlin. https://www.diaphanes.de/artikel/15-thesen-zur-zeitgenoessischen-kunst-1218

Brianza, A. (2016). Medialabs: Investigación-creación entre la colaboración y la transdisciplina. *Revista Perspectivas Metodológicas*, 2 (18), pp. 89-94. http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/1250/1081

Collados-Alcaide, A. (2015). Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad,* 27(1) 45-64. http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/43648

De Vicente, J. L. (2008). Pioneros del 'media lab'. Robert Rauschenberg, entre arte y tecnología, *El Cultural*, en http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=23282

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.

García Carrizo, J. & Heredero, O. (2015). Propuesta de un modelo genérico de análisis de la estructura de las narrativas transmedia, *Icono 14,* volumen (13), pp. 260-285. doi: 10.7195/ri14. v13i2.745 https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/745

Kusahara, M. (2006). Device Art: a new form of media art from a japanese perspective. *Intelligen agent*, 6 (2). http://www.intelligentagent.com/archive/Vol6_No2_pacific_rim_kusahara.htm

Lisboa, A. (2004). The artist, the creative process and the cultural mediation. UNESCO Project.

Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinarité. Manifeste.* Paris: Du Rocher.

Portilla, C. A. (2015). *L'artiste en tant que sujet politique*. Paris: Université Paris 8.

Reason, P. & Bradbury, H. (1994). *The SAGE Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice.* Londres: SAGE.

Ruiz Martín, J. M. (2018). Desobjetualización, automatismo y cibersociedad. Una práctica artística inevitable. En: J. M. Ruiz Martín (Coord.), *Arte, tecnología y sociedad.*

III Expo FAUCE. Quito, Ecuador: FAUCE Editorial, pp. 20-33.

Ruiz Martín, J. M. & Alcalá Mellado, J. R. (2016). Los cuatro ejes de la cultura participativa actual. De las plataformas virtuales al medialab, *Icono 14,* volumen (14), pp. 95-122. doi: 10.7195/ri14.v14i1.904
https://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/904

Sheridan, S. (1983). Generative Systems versus copy art: A clarification of terms and ideas, *Leonardo* (16), 2, pp. 103-108.
https://www.jstor.org/stable/1574794?seq=1#page_scan_tab_contents

Trémeau, T. (2001). L'artiste médiateur, *Artpress*, 22, pp. 52-57.
http://tristantremeau.blogspot.com/2010/10/lartiste-mediateur-archives-artpress.html

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11986

La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de las mujeres pioneras de la performance (México/España, 1926-36).

False Identity, an (in)visibility Strategy for Women Performance Pioneers (Mexico/Spain, 1926-36).

Mindek, Dubravka

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Molina-Alarcón, Miguel

Universitat Politècnica de València (España)

PALABRAS CLAVE

performatividad, creatividad, Conchita Jurado, Magda Donato, Luisa Carnés, Josefina Carabias.

RESUMEN.

En este trabajo se analiza el doble carácter paradójico de visibilidad e invisibilidad, así como de lo verdadero y lo falso, de que tuvieron que servirse toda una serie de mujeres de inicios del siglo XX en el ámbito español y mexicano, para mostrar las identidades ajenas a la vez que ocultar las propias – las de género y otras- y desvelar una realidad social contradictoria. Como objeto de estudio, miraremos sus acciones como posibles expresiones precursoras de la *performance*, una práctica artística que vendría muchos años después y que aquí encontramos sus indicios (aunque ellas no lo pretendieran) por el uso creativo que hicieron desde sus propios cuerpos. Estas mujeres realizaron una especie de observación participante encubierta, en términos antropológicos, en diferentes ámbitos de sus respectivas sociedades, lo que les permitió pasar desapercibidas, pero a la vez hacer visibles diferentes problemáticas e identidades sociales y de género. Las mujeres cuyos casos se analizarán son la

mexicana Concepción Jurado que se hizo pasar por un millonario español entre 1926-1931; y las periodistas españolas Magda Donato, Josefina Carabias y Luisa Carnés, que entre 1932-1936 se infiltraron con identidades falsas en instituciones de salud mental, cárceles, hoteles, peluquerías e inclusive adoptaron el rol de una mujer buscando trabajo, para visibilizar su lado invisible, denunciar sus condiciones sociales y laborales y señalar las construcciones y las inequidades de género en torno a ellos. Todo un arte de acción ¿por qué no?

KEY WORDS
performativity, creativity, Conchita Jurado, Magda Donato, Luisa Carnés, Josefina Carabias.

ABSTRACT

This work considers the double paradoxical character of visibility and invisibility, as well as true and false identities, that many women in early twentieth century Spain and Mexico, resorted to in order to simultaneously hide their own and represent others. Thus, false gender and other identities revealed a contradictory social reality. As a research question, we will explore their actions as possible precursory expressions of performance, an artistic practice that would appear many years later. We find a connection to these women's performing in the creative use they made of their own bodies (without doing so intentionally). They carried out a kind of covert participant observation, in anthropological terms, that allowed them to pass unnoticed at the same time as making visible diverse social and gender problems and identities. The women whose cases will be analyzed are the Mexican Concepción Jurado who, between 1926-1931, passed herself off as a Spanish millionaire; and Spanish journalists Magda Donato, Josefina Carabias and Luisa Carnés, who between 1932 and 1936, using false identities, infiltrated mental health institutions, prisons, hotels, hairdressers and even took on the role of women seeking jobs. This allowed them to bring to light the invisibility of the areas they infiltrated, denounce their social and labor conditions and point out the constructions of gender inequalities surrounding them. there is certainly art in their actions, why not?

Recibido: 15-06-2019
Aceptado: 26-09-2019

INTRODUCCIÓN

En este estudio indagaremos sobre algunas mujeres españolas y mexicanas que a principio de siglo XX adoptaban/actuaban identidades ajenas y se infiltraban en diferentes espacios/contextos para darles a conocer, cuestionar o denunciar algunas de sus características y eventualmente reivindicar los derechos humanos y la condición del género femenino. Las estudiaremos a través de las nociones del performance como perspectiva analítica, fijándonos a través de sus casos, "en la agencia humana y su performático flujo en la construcción de sí mismos y de eventos encausados a la denuncia y/o la resistencia social" (Johnson y Guzmán, 2015, p. 5), de una manera creativa singular. Las mujeres cuyos casos se analizan en el escrito son la mexicana Concepción Jurado (1864/5-1931), así como las españolas Magda Donato (1898-1966), Josefina Carabias (1908-1980) y Luisa Carnés (1905-1964).

METODOLOGÍA

Este trabajo se basa en el análisis del material documental que luego se enmarca en el contexto teórico conceptual de la performance social y artística. Se dice que el verbo *parfournir*, que se traduce como lograr, cumplir o ejercer completamente una acción, surge en Francia en la Edad Media y que los normandos lo introducen a Inglaterra en el siglo XI. Ahí se combina con la noción de "forma": *parfornir, performir, parformer y parfourmer* (Johnson, 2015). En el siglo XVI se correlaciona el *performer* con las representaciones teatrales y del verbo se deriva el sustantivo *performance*: la realización o exhibición de una obra artística. Sin embargo, la noción antigua del verbo, la de lograr o cumplir con algo a través de la realización de una acción, seguía operando. Pero en términos artístico-interpretativos el sustantivo inicialmente se asocia a las artes escénicas. Con la llegada del siglo XX, empiezan a emplearse ambos en diversos campos, tales como deportes, negocios, el sexo, la psicología, el arte, entre otros (Ferrando, 2009; Johnson, 2015).

En los años sesenta la palabra empieza a resonar fuertemente en el campo de las artes, surge entonces *Performance Art,* ligado a las "artes en vivo" (*Live Art),* a la vida cotidiana, arte de comportamiento, *happening*, arte de cuerpo, *Body Art*, "arte de acción" en su expresión en España. Se centra ya no tanto en la materialidad del soporte (pintura, escultura…) sino del sujeto (artista o público) y su acción. El cuerpo y su presencia física son elementos constitutivos de la obra artística. El artista hace arte con su cuerpo, comportamiento y actos. Según algunos autores, *performance* se refiere al "arte que consiste en una persona o grupo que realiza algo que no existe aparte de cuando se realiza" (Terrones, 2018, p. 44).

Para este texto, además del arte de la *performance*, nos interesa la relación de ella misma con las ciencias sociales, la *performance* como lente teórico metodológico. Para comprenderla, nos remitimos al trabajo de Erving Goffman, sociólogo que en los años

cincuenta del siglo XX aborda lo cotidiano como performativo o como dramas sociales. Sostiene que los humanos nos presentamos en diferentes contextos por medio de diferentes personas o máscaras, y actuamos roles correspondientes a cada máscara, siguiendo los guiones internalizados para relacionarnos o interactuar con diferentes públicos. Influyó en los estudiosos de las prácticas sociales como *performance*. Lo anterior, porque según Goffman (2017), jugamos papeles sociales como roles teatrales y al relacionarnos o interactuar con los demás, intentamos provocar en ellos una impresión, convencerles en nuestro rol.

Para Goffman (2017), la sociedad es una puesta en escena en la cual cualquier persona actúa frente a un público, adoptando expresiones que cree convenientes para generar impresiones de ese público. Estas expresiones pueden consistir en el lenguaje verbal, gestos y posturas corporales, en la indumentaria del individuo y también el lugar de la situación de interacción, lo que abarca espacios, muebles y decorados. Todo esto le lleva al autor citado a observar que el *self* –si mismo- no es una posesión del actor, sino el producto de la interacción dramática entre él, que trata de convencer, y la audiencia que le cree o no; es una representación.

Décadas más tarde, inspirada en el trabajo de Goffman entre otros, Judith Butler (1990) hablará de las expresiones de identidades, sobre todo la de género, en términos de la representación/*performance* también. Dirá que género es una *performance* porque se actúa, porque asumimos un rol y lo representamos más o menos continuamente, al margen de cuerpos biológicamente masculinos o femeninos. Sostendrá, como bien lo resume Giddens y Sutton (2014, p. 358), que no importa quién eres sino qué haces; que no hace falta tener el sexo masculino para asumir el rol del hombre y viceversa. Y lo más importante, de convencer en el mismo.

Butler hablaba de la performatividad (de género y otras identidades) como la repetición de normas, guiones y códigos sociales y culturales. La define como "una repetición estilizada de actos que debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente" (Butler, 1998, p. 297); caminamos y hablamos de manera que parecemos ser un hombre o una mujer, actuamos como si este ser hombre o mujer fuera una realidad, algo verdadero acerca de nosotros. A ella le interesa la performatividad de género como posibilidad de resignificar el ser hombre o mujer con miras a una mayor igualdad ente ellos. A nosotros nos interesa la performatividad creativa de nuestros personajes en la transgresión de sus identidades.

El sociólogo Jeffrey Alexander (2017), influenciado igual que Butler por Goffman, se interesa por la performatividad de las acciones del político, quien debe convencernos en su papel. Este autor también subraya que para ello se sirve de la ropa y de los gestos físicos y verbales, entre otros, con lo cual hace también *performance*. Alexander enfatiza la importancia de ser convincente: cita a Levi Strauss (Alexander 2017, p. 74) quien sostuvo que no se llegaba a ser un gran chamán porque curaba a la gente, sino que el chamán cura a la gente porque había llegado a ser un gran chamán. Los chamanes ciertamente son maestros de la *performance* social por excelencia. Son una prueba fehaciente de que el éxito de la *performance* depende de las habilidades

dramáticas de los actores. A continuación, veremos que muchas de las características mencionadas por los teóricos citados, se manifiestan en la puesta en escena de los personajes que nos incumben.

DESARROLLO

1. Conchita Jurado, el arte de hacer visibles los límites de la avaricia y la corrupción.

El primer personaje de nuestro interés es Concepción Jurado. Nació en el año 1864/65 y murió en 1931, a la edad de 67 años, en la Ciudad de México. Creó el personaje de Don Carlos Balmori, un ficticio millonario español, inmigrado a México, cuya máxima diversión parece haber sido la de tentar y burlarse de los mexicanos de la época, ofreciéndoles dinero, gloria y favores, a cambio de un contra-don ridículo, absurdo y en ocasiones hasta inmoral. Su trato frecuentemente era humillante y despectivo.

Tentaba a los citadinos con ingenio y creatividad entre los años 1926-1931, actuando de la siguiente manera: llegaba a un lugar predeterminado como alguien importante, en un coche prestado, de lujo, ataviado con su gabardina, sombrero, guantes, gruesos anteojos y el imprescindible fistol con un falso diamante prendado de su corbata, símbolos de su hombría del magnate. Entraba en los salones cuando los demás ya estaban ahí, dicen que pateaba el piso, hacía ademanes bruscos, lanzaba “coños” a diestra y siniestra y ofendía con desparpajo a los presentes, empezando por el anfitrión. Luego enfocaba toda su atención a su “víctima en turno”.

Figura 1. Conchita Jurado disfrazada de Don Carlos Balmori (con sombrero) en una *balmoreada,* México DF., c. 1926-1931 (Fuente: Cervantes Morales, 1969).

Entablaba conversación con él o ella y pronto le ofrecía una suculenta donación, el trabajo de su vida o el negocio del milenio, mientras hacía comentarios despectivos sobre el nivel de vida que aparentaba, los animales que poseía o el empleo con el que se ganaba la vida: «le pagaré bien para que ya no viva en una casucha», dicen que decía. O le prometía regalar «animales de verdad» (Cervantes Morales, 1969, p. 237) y trabajos de mayor prestigio. Como ya se ha mencionado, pedía al sujeto que a cambio hiciera algo ridículo, denigrante o absurdo. Exploraba los límites de avaricia y corrupción de los mexicanos de la posrevolución, preguntándose qué serían capaces de hacer por interés y un fajo de billetes. Suponía que todo. Los actos descritos pasaron a la historia como "balmoreadas" y los sujetos engañados con sus atractivas y generosas falsas ofertas como "puerquitos" (Delhumeau, 1938, p. 9).

¿Qué era lo que hacía Conchita y sus cómplices?, se preguntaba su amigo y confidente Eduardo Delhumeau (1938, p. 36). Se contestaba que ella no era una actriz de teatro y las *balmoreadas* no eran tampoco teatro, afirmó, porque ahí [en el teatro] se sabe que todo es mentira, mientras que las "víctimas" de las *balmoreadas* creían que era realidad lo que acontecía. Aunque se planeaba cada broma, en el sentido de que se elegía premeditadamente el sujeto a ser *balmoreado*, el tema en torno al que lo sería así como los demás personajes –falsos- necesarios para que el acto resultara convincente, nunca se sabía anticipadamente, el desenlace de la misma, en el sentido de la reacción de la persona o las personas objeto de la burla. Hay aspectos en las acciones de Conchita Jurado relacionados con el arte de la *performance*, como el trabajo con su propio cuerpo como materia creativa que se acerca a lo que dice Josette Féral: "el *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela" (Alcázar, 2014, p. 87). Aún más, Conchita ha transcendido su identidad de género y de clase social.

En complicidad con su audiencia Concepción Jurado, mujer, construyó a Carlos Balmori, varón. Un varón originario de España, rico y arrogante, racista y clasista hacia los mexicanos. Le hizo como su opuesto y le añadió unos cuantos símbolos de hombría de ayer y hoy: la voz varonil, sombrero, enormes bigotes, reloj, gafas, un diamante falso y coches de lujo. Y convenció de tal manera que cuando falleció, le lloraban también a su otra identidad creada por ella.

2. Josefina Carabias, adoptar otras identidades para vivir en carne propia las duras condiciones laborales.

Josefina Carabias es otro ejemplo de la posibilidad de puesta en escena de las diferentes "máscaras" y de la construcción, así como de la fuerza performativa de las diferentes identidades.

Estuvo a la vanguardia del periodismo español de su época por hacer periodismo infiltrado o de inmersión, lo que significa que se adentraba en el medio social de su interés como una más entre las y los afectados/implicados y sin que los demás supieran que era periodista. Esto le permitía experimentar en carne propia los contextos, problemas y fenómenos sociales diversos y después narrarlos en primera persona y de una forma subjetiva, ya que era a la vez "sujeto y objeto de sus reportajes" (Angulo Egea, 2017, p. 119).

Entre sus diferentes actos, Carabias fue a buscar marido –para una amiga- a una agencia que prestaba este tipo de servicios, trabajó como camarera en un hotel y también se colocó de aprendiz de peluquera.

Al andarle buscando marido a la supuesta amiga se topó con una joven, una tal Juanita, que encontró a través de la agencia de colocaciones su fuente de ingresos, con el nombre ficticio de "Antinea". Ella misma le contó que un día en que se encontraba desesperada por falta de trabajo, se le ocurrió poner un anuncio que decía así:

«Joven huérfana, bonita, amistaríase con persona decente fines matrimoniales». Recibió veinte cartas. Ningún ofrecimiento le pareció conveniente; pero de aquellas veinte cartas, diez venían con sellos para la contestación. Tres pesetas ganó Juanita de aquella manera tan sencilla, y esto le permitió volver a poner otro anuncio un poco distinto y con el siguiente estrambote: «Escribid enviando sello para la contestación». El éxito fue rotundo, y desde entonces Juanita pone a diario su anuncio, dándole diferentes formas, pero siempre con la coletilla final. Y unos días con otros, se saca alrededor de siete pesetas. Y es lo que ella dice: —Con lo malo que está todo, no es poca suerte haber encontrado esta manera de vivir… (Carabias, 1935, septiembre 11).

En el hotel, adonde le aceptaron como camarera a Carabias, debido a la recomendación de un distinguido señor cuyos hijos supuestamente había cuidado, vivió en carne propia las duras condiciones de trabajo: describió el cansancio que les causaba tanto subir y bajar las escaleras, el sueño que se apoderaba de ellas mientras hacían guardia nocturna, la envidia que les daba imaginarse a los huéspedes en las camas blandas, los tobillos adoloridos que sentían al final de cada jornada y la paga que no era más que la propina. Como dijo su hija, la también periodista Carmen Rico-Godoy, en el prólogo de una obra de su madre: "La habilidad y el talento de Josefina consistieron en colocar detrás de la aparente amenidad una carga crítica y un afán denunciador de injusticias o torpezas. Nunca se callaba lo que pensaba que tenía la obligación de decir" (Carabias, 1989, p. 19).

Lo interesante es que la propia Carabias en sus crónicas dice que cuando adoptaba una nueva identidad, se levantaba el telón de una nueva comedia que su público cautivo se creía. A tal grado que cuando su colega fotógrafo fue al hotel donde trabajaba a realizar la foto del reportaje para sus crónicas, las demás compañeras notaron que le retrataba mucho a ella y se lo recriminaron:

El fotógrafo tiró una placa, dos, tres... A la cuarta, una compañera llamada María se dirigió a mí airadísima:

—Tú ya te has retratado bastante. Ahora nos toca a nosotras.

La señorita gobernanta también me llamó la atención.

—Pues no eres tú poco presumida...

Otra compañera me dijo:

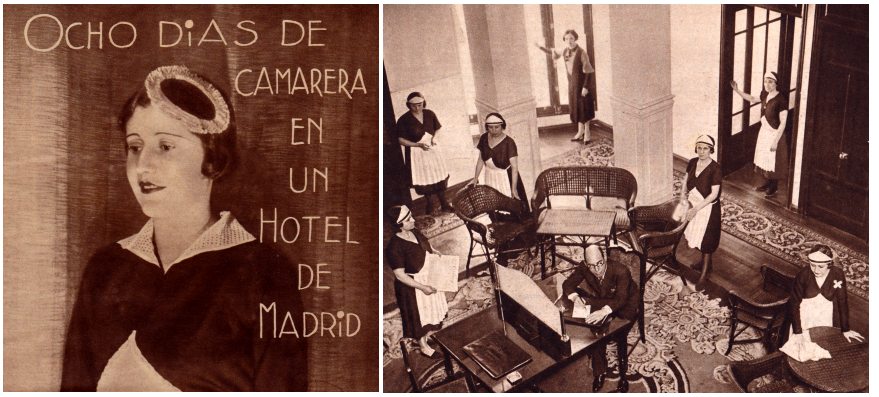
—«Pa» mí que tú le has «gustao» al retratista. No hace más que enfocarte a ti en toda la mañana...

Entre el revuelo producido por la visita del fotógrafo, oí a dos que cuchicheaban en el pasillo:

—Esa nueva es una fresca. Yo la he visto guiñó el ojo al fotógrafo.

—Y yo la he sorprendido haciéndole señas.

—Las hay de cuidado. (Carabias, 1934, abril 29).



Figuras 2 y 3. Josefina Carabias (X) infiltrada como camarera de hotel en 1934. Fotografías: Cortés (Fuente: Carabias, 1934 abril 22 y 8).

3. Magda Donato, visibilizar "desde dentro" lo invisible "desde fuera".

Magda Donato fue una periodista, dramaturga, narradora y actriz . Progresista y feminista, se salió del estereotipo femenino español de las primeras décadas del siglo XX. Interpretó, en la escena de la vida real, a una viuda hambrienta y una modista enardecida, para adentrarse en los comedores sociales y en la cárcel de mujeres, conocerlos de primera mano y "buscar la verdad a través de la simulación" (Donato en Montero Alonso, 1932, mayo 29). Llamó a sus crónicas: *reportajes vividos.*

En los lugares e instituciones que llegó a habitar pasó hambre, frío, asco, vivió toda una gama de sensaciones y desolaciones; convivió con otras mujeres de la misma condición, observó, escuchó y básicamente experimentó en su propio cuerpo todo lo que no hubiera podido averiguar mediante una simple entrevista. Igual que Carabias, lo hacía en función de la denuncia social, para llamar la atención sobre las condiciones de vida en una cárcel, en un siquiátrico o en un albergue de mendigas.

Figura 4. Magda Donato (cubre un niño en brazos) en la cola de un albergue de mendigas de Madrid (Fuente: Donato, 1935, diciembre 20).

En el siquiátrico pasó un mes en 1932. El reportaje correspondiente se inicia con la narración del diálogo que tuvo con un médico amigo a quien trató de convencer de que le expidiera un certificado de enfermedad mental:

Doctor amigo: yo quisiera ser recluida en un manicomio.

—¿Acaso está usted loca?

—No, señor; vamos, no creo.

—Entonces está usted loca, quiero decir que se necesita estar loca para querer ingresar en un manicomio sin estar loca. (Donato, 1932, abril 3).

Y mientras el médico trata de convencerle de que desista de su idea y mejor entreviste a los siquiatras que se ofrecía a presentarle, ella argumenta que quería realizar su reportaje "desde dentro" y que para ello necesitaba convivir con las internas y observarlas libremente a toda hora. Al no permitírselo, decidió ingresar en otro siquiátrico de incógnito como demente, llegando a experimentar las sensaciones duras de una enferma mental más. Al mes, considera que había cumplido con su misión y decide salir del hospital contándole la verdad al director. El director le reconoce su valentía:

—Llevo aquí diez y nueve años, es decir, que estoy bastante acostumbrado a todo esto. Pues bien, eso que usted ha hecho, eso de ingresar como demente y someterse a la disciplina de los dementes, eso no tendría *yo* valor para hacerlo (Donato, 1932, abril 14).

Posteriormente buscó la manera de entrar en una cárcel. Para ello asumió la identidad de María León García, modista, y con una amiga escenificaron un pleito. La amiga demandó a la supuesta María León por agredirle físicamente y ella lo admite, alegando que la primera no quiso pagarle un vestido que le había encargado. Le encarcelaron. La cárcel le da asco. Desde la primera noche descubre chinches en su almohada, se acuesta sin sábanas y sin desvestirse, lucha contra el sueño que le vence. Afirma que por las mañanas pasaba hambre. En una parte de la primera crónica de la cárcel dice ella misma que acentuó su caracterización de la presa, lo que tal vez sea más visible, en las cartas que escribe bajo la supervisión de la maestra de la cárcel, llenas de faltas premeditadas de ortografía y sintaxis (Donato, 1933, julio 6).

***Figura 5*.** Magda Donato (primera por la izquierda) fotografiada en el comedor de la cárcel de mujeres (Fuente: Donato, 1933, julio 5)

En sus reflexiones finales admite que no puede contestar fehacientemente si se pasa mal o no en la cárcel, pero que ella lo pasó "definitivamente mal, muy mal, francamente mal" (Donato, 1933, julio 11). Al enterarse de lo sucedido, un juez quiso enviarle de nuevo a la cárcel por dos años, a lo que Donato respondió con una carta abierta al mismo, en la que pedía un poco de benevolencia de su parte ya que "Sí, este grave delito del nombre falso, que tantos cometen para evadir la acción de la Justicia, para evitar que los metan en la cárcel, lo he cometido yo para que me metieran en ella" (Donato, 1933, junio 30).

4. Luisa Carnés, hacer visibles diferentes dinámicas laborales de la mujer obrera.

A diferencia de las otras mujeres españolas mencionadas, Luisa Carnés era novelista y no periodista, pero igual que ellas, se inspiraba en sus escritos de las experiencias que adquiría sumergiéndose en los diferentes mundos bajo identidades falsas. Una de ellas corresponde al empleo de vendedora en un salón de modista donde había que hacer de todo, desde quitar el polvo de los muebles, hasta ayudar en el taller de costura. De hecho, describe lo que sucedió un día en el taller, mientras se cosía un traje de novia y a ella le pidieron que ayudara:

—Mira; aquí todas somos una. ¿Sabes sobrehilar? Anda, ayuda. Es el traje de una novia. Esto te traerá suerte. La que cose el vestido de novia se casa antes del año. Y si metes una pestaña en el dobladillo, es infalible. Ya te avisaremos para que metas una cuando esté el dobladillo hecho. […] *Y* mientras ríen, charlan y canturrean, sus manos revolotean sobre la costura (Carnés, 1935, diciembre 20).

Figura 6. Luisa Carnés (vestida a cuadros) de modista en un taller de costura (Fuente: Carnés, 1935, diciembre 20).

A Carnés le interesaba la situación de la mujer obrera, sus condiciones de trabajo y su invisibilidad, por eso termina el reportaje sobre el taller con una reflexión sobre ellas:

Son tejedoras de maravillas, que nunca lucirán. Como cocineras que condimentasen platos exquisitos para banquete ajeno. Pero ríen siempre. Son las modistillas de Madrid, cantadas en el teatro y en el libro, admirables e inmutables a través de los años (Carnés, 1935, diciembre 20).

CONCLUSIONES.

Las cuatro mujeres referidas realizaban algún tipo de actos creativos para evidenciar y denunciar diferentes aspectos de sus respectivas sociedades de la época: la avaricia y la corrupción de la alta sociedad mexicana, las malas condiciones de vida de diferentes instituciones españolas (siquiátricos, cárceles…), las dificultades de las mujeres obreras y de las clases sociales desfavorecidas. Para esto utilizaban las instituciones, los símbolos de estatus, sus cuerpos, indumentaria, gestos y discursos, con lo que adoptaban máscaras convenientes y convincentes. Podemos afirmar que se

aproximaban en sus actos al arte de la *performance* antes de que ésta existiera como tal, a la vez que trascendían e invisibilizaban sus propias identidades de mujeres o, en su caso, mujeres periodistas, para hacer visibles a otras mujeres que pasaban desapercibidas. Una estrategia, entre creativa y social, que de otra manera no hubiera tenido la misma visibilidad y repercusión.

REFERENCIAS

Alcázar, J. (2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Alexander, J. (2017). *Poder y performance.* Madrid: Centro de investigaciones sociales.

Angulo Egea, M. (2017). *Inmersiones. Crónica de viaje y periodismo encubierto.* Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Debate Feminista,* año 9, vol. 18, 1998, pp. 296-314.

Carabias, J. (1934, abril 8). Ocho días de camarera en un hotel de Madrid I. Cómo me hice chica de servir. En *Crónica.* Año VI, nº 230.

Carabias, J. (1934, abril 22). Ocho días de camarera en un hotel de Madrid III. Una noche de guardia. En *Crónica.* Año VI, nº 232.

Carabias, J. (1934, abril 29). Ocho días de camarera, en un hotel de Madrid IV. ¡Qué malos son los hombres! En *Crónica.* Año VI, nº 233.

Carabias, J. (1935, septiembre 11). Anuncios matrimoniales. Las cincuenta cartas de amor que recibió «Antinea». En *Mundo gráfico*.

Carabias, J. (1989). *Los alemanes en Francia vistos por una española.* Madrid: Castalia.

Carnés, L. (1935, diciembre 20). Yo soy modista en Madrid… En *Estampa* nº 415.

Cervantes Morales, L. (1969). *Memorias de don Carlos Balmori. Escritas por su secretario particular.* México: Costa Amic Editor.

Delhaumeau, E. (1938). *«Don Carlos Balmori» (su extraordinaria vida y hazañas)*. México: Omega.

Donato, M. (1933, junio 30). Carta abierta al señor juez municipal del distrito de la Latina. En *Ahora* nº 794.

Donato, M. (1933, julio 5). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. Comiendo el rancho. En *Ahora* nº 798.

Donato, M. (1933, julio 7). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. En clase, el encierro. En *Ahora* nº 800.

Donato, M. (1933, julio 11). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. La que se marcha a Alcalá. En *Ahora* nº 803.

Donato, M. (1934, marzo 4). Los lugares donde comen los que no tienen que comer. En *Ahora,* nº 1.006.

Donato,M. (1935, diciembre 20). Como se vive en un albergue de mendigas IV. En *Ahora*, nº 1555.

Donato,M. (1935, diciembre 21). Como se vive en un albergue de mendigas V y último. En *Ahora*, nº 1556.

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali S.L.

Giddens, A. y Sutton, Philip (2014). *Sociología.* Madrid: Alianza Editorial.

Goffman, E. (2017). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires/Madrid: Amorrortu editores.

Johnson, A.W. (2015). De raíces y rizomas: el devenir del *performance*. En *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios.* No. 6-7, pp. 8-14.

Johnson, A.W y Guzmán, A. (2015). Deslizantes quiebres e itinerarios del *performance:* a manera de introducción. En *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios.* No. 6-7, pp. 4-7.

Montero Alonso, J. (1932, mayo 29). Magda Donato, actriz, periodista y creadora de cuentos vividos. Los reportajes vividos, la novela no empezada y el miedo de ser feliz. En *Crónica* nº 133.

Terrones, Á. (2018). *La planificación gráfica en la performance artística contemporánea. Definición, notas sobre la propia obra y estudio de casos en Europa y Québec* (Tesis doctoral no publicada). Valencia: Universitat Politècnica de València.

REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.11960

Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción.

Ecofeminisms in artistic practice. The body as a symbol and territory of action.

Soto Sánchez, Pilar

Universidad de Jaén, mpsoto@ujaen.es

PALABRAS CLAVE
Ecofeminismo, prácticas artísticas, cuerpo, territorio, ecología, género.

RESUMEN.

El presente artículo expone el ecofeminismo como una corriente necesaria para la transformación hacia sociedades sostenibles, un modelo activo que unido a las prácticas artísticas se convierte en una herramienta capaz de visibilizar las raíces de la crisis socioambiental y proporcionar claves imprescindibles para la toma de conciencia. De forma breve se muestra cómo algunas propuestas artísticas basadas en los principios del ecofeminismo utilizan el cuerpo como símbolo, como territorio a explorar y como material común con el que visibilizar y denunciar la estructura defectuosa sobre la que se ha construido una sociedad patriarcal, capitalista y antropocéntrica. Ellas utilizan el cuerpo como instrumento con el que redefinir los discursos de poder y reivindicar su identidad, autonomía y libertad. Desde su práctica artística pretenden revertir sobre el imaginario y la conciencia y a su vez proponen alternativas de acción para la transformación. Las artistas que se presentan en este artículo trabajan desde el pensamiento crítico, poético y político para atacar directamente al imaginario colectivo. Desde el arte nos hacen reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la relación entre la humanidad y la naturaleza en términos de respeto, feminismo y ecología.

KEY WORDS
Ecofeminism, artistic practices, body, territory, ecology, gender.

ABSTRACT
This article exposes ecofeminism as a necessary current for the transformation of sustainable societies. An active model that unites artistic practices becomes a tool capable of visualizing the roots of the socio-environmental crisis and providing the keys to awareness. Briefly shows how the characteristics of the companies are shown based on the principles of ecofeminism, the body is used as a symbol, as a territory to explore and as a common material with the visibility and denounce the imbalance panorama. It uses the body as an instrument with which to redefine the discourses of power and claim their identity, autonomy and freedom. From their artistic practice they try to revert on the imaginary and the conscience and, at the same time, on the alternatives of action for the transformation. The artists presented in this article, from critical, poetic and political thought, to the direct attack on the collective imagination. From the art it makes us reflect on the past, the present and the future of the relationship between humanity and nature in terms of respect, feminism and ecology.

Recibido: 09-06-2019
Aceptado: 26-09-2019

INTRODUCCIÓN

La similitud entre la situación de dominación de la naturaleza con la situación de dominación la mujer en la sociedad es un tema cada vez más tratado desde las prácticas artísticas. Actualmente el término ecofeminismo se ha colado en panorama del arte para etiquetar a aquellas artistas que trabajan denunciando y visibilizando las injusticias ambientales y de género. Ahora podemos encontrar una diversidad cada vez más numerosa de artistas que han trascendido con su obra la asociación tradicional de corte esencialista que relaciona a la mujer con la naturaleza para indagar y explorar las interconexiones existentes entre las cuestiones e identidades de género y los debates sobre problemáticas medioambientales, ecología y sostenibilidad.

Asumiendo el valor añadido que florece de la unión entre ecología y género, este artículo propone que la diversidad de las praxis ecofeminista activada desde el panorama de las prácticas artísticas se convierte en una estrategia poderosa capaz de visibilizar lo que por lo general ha invisibilizado la cultura hegemónica. El ecofeminismo en el arte utiliza metodologías que nos hacen cuestionarnos el sistema en el que vivimos y a su vez activan modos alternativos de cambio. La práctica artística ecofeminista supone una herramienta de lucha y visibilización, pero también un instrumento para ecoalfabetizarnos haciéndonos comprender la complejidad de la vida y nuestra naturaleza sistémica, mostrándonos la realidad ecodependiente con el planeta y visibilizando nuestra condición interdependiente con las personas y el resto de la humanidad.

Entre las diferentes estrategias artísticas ecofeministas de las que se ocupa el presente discurso el método es común: utilizar el arte como instrumento capaz de crear acciones/situaciones/objetos/reflexiones para hacernos pensar, empatizar, abrir los ojos y mirar desde otra perspectiva con el fin de ayudarnos a transformar tanto nuestras acciones como el imaginario construido e impuesto por una sociedad defectuosa basada en lógicas de dominio y jerarquía. Descubrimos que en esta lucha de visibilización el cuerpo es un material esencial para la creación. Para ellas el cuerpo es entendido como símbolo, como un territorio cargado de representaciones, como soporte desde el que reivindicar y visibilizar, es un material de creación, un instrumento para la construcción y la destrucción, en definitiva un vehículo para la libertad de expresión.

DESARROLLO

1. Breves apuntes sobre el ecofeminismo.

A pesar de estar en auge y parecer un vocablo actual, el término ecofeminismo fue acuñado por primera vez por Francoise D'Eaubounne en 1974 en un artículo donde la autora relacionaba los derechos sexuales y de reproducción de la mujer con los límites

biofísicos del planeta, la sobrepoblación y la sociedad consumista. Una noción que se ha ido debilitando en los desarrollos ecofeministas posteriores a causa de la infección de la lógica patriarcal que se ha mantenido en ciertos movimientos ecologistas. Por ello no deberíamos hablar de un ecofeminismo como unidad, sino como diferentes variantes de movimientos feministas que establecen en sus fundamentos conexiones estrechas con la biosfera (Perales, 2010). Desde la necesidad de esclarecer tal diversidad y desactivar estereotipos Alicia Puleo (2015) expone que la causa de las diferencias internas de una lucha común feminista y ecologista recae sobre lo que ella explica como los cinco obstáculos que hay que superar: "mujeres invisibles, emancipación en diferido, Ilustración olvidada, multiculturalismo beato y viejo hombre nuevo" (pp. 387-405). Esto nos deja una clara línea de acción: cualquier lucha ecofeminista que queramos perseguir debe defender un ecofeminismo crítico capaz de promover la libre determinación sobre el propio cuerpo, un cuerpo deconstruido desde la ruptura de los roles impuestos por el patriarcado capitalista y antropocéntrico. Es desde esta concepción del cuerpo como símbolo y territorio de denuncia desde la que se construye el presente discurso.

El ecofeminismo es una corriente de pensamiento pero sobre todo es una práctica política y un movimiento social activista que surge de la unión de dos fuerzas contestatarias. En ambos movimientos se reconocen raíces y causas comunes bajo el sometimiento de las mujeres en los sistemas patriarcales y en la dominación de la naturaleza en nuestro modelo occidental capitalista. Este movimiento critica la estructura defectuosa de nuestra sociedad, cuestionando la mala interpretación de la realidad desde la perspectiva reduccionista de la cultura hegemónica que nos maneja, la cual nos hace distraer nuestra atención hacia una visión no holística del funcionamiento del mundo y sus sistemas, simplificando la complejidad e invisibilizando los vínculos que conforman la vida. Desde esta perspectiva entendemos que "[…]el ecofeminismo puede ayudar a configurar una mirada diferente que dé luz a aspectos invisibles y subvalorados, pero insoslayables si se quiere iniciar una transición que evite un más que probable colapso" (Herrero, 2015, p. 278).

En su encuentro, ecologismo y feminismo son capaces de analizar de forma integral la crisis sistémica y multifactorial en la que estamos sumergidos. Estos movimientos son considerados fundamentales en el S.XXI por su poder transformador, un potencial capaz de cambiar nuestra mirada para redefinir la realidad (Riechman, 2015; Herrero, 2013 y Puleo, 2010). Ambas corrientes se nutren y complementan, formando una unión que resulta necesaria para construir un paradigma alternativo al modelo actual.

Las diferentes propuestas y perspectivas del tándem ecologismo-feminismo han generado estudios que exploran sus enfoques para decodificar la diversidad de conexiones mujer-naturaleza que surgen dentro del ecofeminismo, especialmente se han revisado en profundidad los enfoques de Karen Warren (2003), Yayo Herrero (2015) y Alicia Puleo (2015) y las diferentes conexiones mujer-naturaleza en la Tesis Doctoral *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes del género, la política y la naturaleza* (Soto Sánchez, P., 2017). Aunque en esta ocasión el objetivo

no será visibilizar la heterogeneidad del movimiento resulta conveniente dejar apuntado que las sinergias entre feminismo y ecologismo están englobadas en dos grandes posturas divergentes, las que se acercan a una visión esencialista y las que se decantan por el constructivismo.

Pero, más allá de la terminología y la teoría, lo que está claro es que necesitamos ponernos manos a la obra con la complicada tarea de deconstruir para volver a construir un imaginario colectivo que sostenga modelos sociales y culturales equilibrados, justos, respetuosos y sostenibles. Una labor complicada pero necesaria que activa diferentes modos de hacer y que evidentemente también ha tenido y tiene sus reflejos en el ámbito del que nos ocuparemos en este discurso, el de las prácticas artísticas.

2. Encuentros ecofeministas para la transformación.

La cuestión está sobre la mesa y que en la actualidad podemos encontrar con frecuencia, debates, encuentros y exposiciones dedicadas a explorar las relaciones e intersecciones que afloran entre el arte contemporáneo, la ecología y las cuestiones de género. A este respecto podemos nombrar la exposición *Territorios que importan. Género, Arte y Ecología* inaugurada en octubre de 2018 en el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas en Huesca, España. Una muestra dedicada a explorar las relaciones entre ecología y feminismo desde el prisma del arte. Bajo la curatoría de Patricia Mayayo se muestran una centena de obras realizadas desde los años sesenta hasta la actualidad, las cuales divididas en nueve ámbitos abordan temas como la superación de las dualidades, la relación entre espiritualidad, género y naturaleza, la economía de los cuidados, la sostenibilidad, la ecología *queer* o la representación del cuerpo sexuado en el entorno natural. (Artishokck, 2018)

Paralelamente a la exposición y bajo el mismo título se celebró el Congreso Internacional *Territorios que importan. Género, Arte y Ecología* el cual se dividió en dos jornadas una celebrada en Madrid y otra en Huesca, jornadas abiertas al público y protagonizadas por artistas, académicos y profesores universitarios, que en diferentes mesas redondas abordaron asuntos como los vínculos entre el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo y sus intersecciones con la ecología.

Por otro lado en septiembre de ese mismo año se celebra la tercera edición del Foro de Arte Relacional que bajo el título de *Ecofeminismos* dedica su encuentro a reflexionar y proponer la práctica artística ecofeminista como un nuevo modelo rupturista capaz de dinamitar las fronteras que definen la cultura, la educación y la política actuales promoviendo un compromiso con la preservación de la biosfera, la igualdad y la sostenibilidad. Las artistas Verónica Perales y Diana Larrea entre otras expertas invitadas, fueron las encargadas en dinamizar este tercer encuentro artístico interdisciplinar de actividades, diálogos participativos, teoría e investigación artística. (FAR 03, 2018)

Cabe destacar el proyecto *Ecologismos femeninos a través del arte contemporáneo*, una propuesta de Verónica Álvarez, artista y directora del Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental ValdelArte. Proyecto seleccionado y premiado para la Bienal de Mujeres en las Artes Visuales 2018 desde el cual organiza una serie de encuentros artísticos y dinámicas que combinan, la teoría ecofeminista en el arte contemporáneo a través de debates y la práctica artística con talleres para la experimentación artística. Una serie de encuentros para transmitir el conocimiento feminista y ecológico a través de la acción y experimentación artística. (ValdelArte, 2018)

Estos son algunos encuentros que han sucedido en el panorama nacional durante el 2018 y que abordan el ecofeminismo desde el arte contemporáneo. Actualmente se ha convertido en una temática y práctica en auge que se expande posiblemente por dos razones de peso: la fuerza con la que ha vuelto a resurgir la lucha feminista por la igualdad y la urgente necesidad de abordar soluciones para las problemáticas del cambio climático, ambas luchas se han unido con el fin de construir una sociedad y un futuro sostenibles. Pero debemos recordar que la labor ecofeminista vinculada al arte tiene una larga trayectoria quizás no demasiado visibilizada, y es que desde los años sesenta el ecofeminismo tuvo sus reflejos en el panorama artístico.

3. Prácticas artísticas ecofeministas. El cuerpo como símbolo y territorio de acción.

Muchas han sido las mujeres que han trabajado desde la praxis artística para visibilizar la innegable y profunda relación que existe entre la crisis socioambiental y los procesos de dominación colonial, patriarcal y antropocéntrica. Las artistas que se presentan a continuación han trabajado desde una perspectiva feminista para visibilizar los discursos, representaciones y significados que sitúan a la naturaleza y a la mujer en un estado vulnerable, pero lo hacen desde la muestra de fuerza e identidad de la mujer y la naturaleza para, desde la creación de rituales y acciones con su propio cuerpo, romper con el imaginario construido que a lo largo de la historia las ha mantenido en una posición subordinada e invisible.

Generalmente las performances o rituales realizados por muchas artistas feministas en la década de los sesenta eran realizados en lugares remotos vinculados históricamente a religiones matriarcales (Kastner, J. y Wallis, B. 2005, pp. 35-36). Recordemos las imágenes y performances creadas por Mary Beth Edelson, la cual desde el arte trabajó con los arquetipos de diosas y guerreras, combinándolos con símbolos mitológicos y rituales espirituales. Un enfoque con el que pretendió crear una imagen nueva y poderosa de la mujer y de la vida con el fin de cambiar el imaginario colectivo con el que se la sociedad patriarcal había identificado y degradado a las mujeres. Reivindicó el género femenino basándose en el culto a la naturaleza y a las divinidades de la tierra, por lo que creó sus propias diosas de la naturaleza a través de rituales y *collages.*

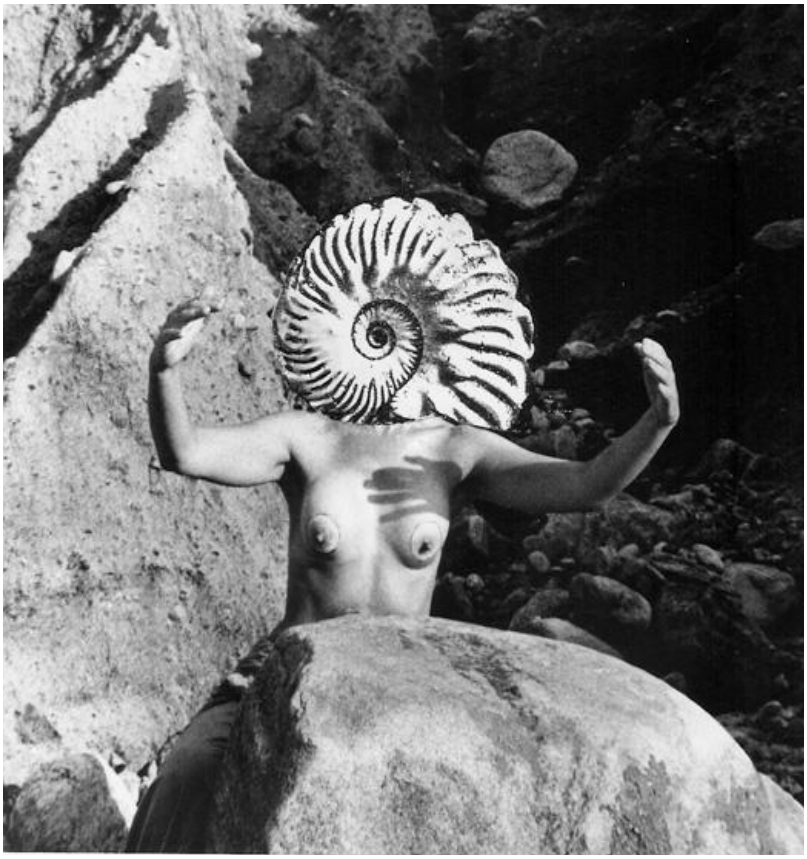


Figura 1. *Goddess Head,* Mary Beth Edelson, 1975. Fuente: https://www.moma.org/collection/works/134564

Con el fotomontaje de *Goddess Head,* (1975) Edelson presenta su cuerpo como una deidad híbrida entre mujer y naturaleza fósil en una posición corporal receptiva, de proclamación y de resistencia. Edelson se presenta entre las rocas de un paraje natural pero con la cabeza sustituida por la imagen de una caracola fosilizada, una espiral de piedra procedente del mar como símbolo del vínculo de la mujer como madre de todas las criaturas (Dekel, 2013, p.54). Encontramos también el caso del performance-ritual de Edelson, *See for Yourself: Pilgrimageto a Neolithic Cave* (1977), realizado en la cueva neolítica de Grapceva, Yugoslavia. La artista viajó en búsqueda de parajes y emplazamientos con cargas ancestrales y primitivas en las que realizó rituales privados, donde meditaba, pronunciaba cánticos, creaba círculos de fuego, mandalas y usaba su cuerpo para subrayar el carácter universal del mundo femenino que estaba siendo implorado (Kastner, J. y Wallis, B., 2005: 35).

En el panorama artístico que comenzó sobre la década de los sesenta a trabajar desde la perspectiva de género con cuestiones inherentes a la tierra, la naturaleza y el paisaje por lo general lo hacen para denunciar las agresiones que la cultura dominante y postindustrial ejerce sobre la naturaleza y la mujer. Diversos estudios hasta la actualidad han indagado en estas cuestiones (Ortner, 1972; Lippard,1983; Raquejo, 2005 y Dekel, 2013). De este modo, encontramos propuestas artísticas generadas desde la inspiración de genealogías mitológicas, de matricarcado y divinidades prehistóricas, propuestas que utilizan esa visión para alterar y transformar el imaginario colectivo. Las artistas vinculadas a este tipo de prácticas utilizan el potencial simbólico de los arquetipos femeninos como herramienta y el ritual como método de conexión entre los físico, lo espiritual y la consciencia.

Figura 2. *Árbol de la Vida,* Ana Mendieta, 1976. Fuente: https://atlasiv.com/2014/10/10/ars-disyecta/

Una de las artistas pioneras en utilizar el cuerpo y su unión con la naturaleza para la lucha ecofeminista fue Ana Mendieta, la cual exploró su identidad y sus raíces a través de su cuerpo y la interacción de este con la naturaleza, desde sus circunstancias personales elaboró discursos de género y de unión primitiva con la Madre Tierra. Realizó acciones con las que exploraba temas relacionados con el tabú y la transgresión social, centrándose en muchas ocasiones en el motivo del sacrificio y el crimen en torno al cuerpo de la mujer. Al igual que Mary Beth Edelson, Mendieta en muchas ocasiones elige emplazamientos con memoria primitiva y ancestral para llevar a cabo sus propuestas. Realiza una serie de acciones-performances con las que establece una especie de simbiosis mística con la naturaleza, reforzando su intención de fundirse con la ella para volver a los orígenes. Como es el caso de *Árbol de la Vida* (1976), donde la artista recubre su cuerpo desnudo con lodo como material primario y natural para mimetizarse con el tronco de un árbol.

La relación física y espiritual que Mendieta mantuvo con la naturaleza y su deseo por fundirse con ésta, también se puede observar en *Siluetas* (1973-1980) una serie de acciones donde la artista se mimetiza en el paisaje, bien dejando su huella tras el peso de su cuerpo, marcando su silueta sobre el terreno o recreándola manipulando los

materiales del lugar. Estas creaciones se sumaban a rituales en forma de performance donde la manipulación de los cuatro elementos de la naturaleza son tratados para llevar a cabo su acción transcendental de fusión con la naturaleza a través del arte y la transformación de la materia.

Lo que nos interesa de la obra de Mendieta es la condición antropológica de su trabajo que, bajo una dimensión histórico-política, nos hace retornar a los orígenes desde el imaginario que nos ofrece a través de sus creaciones. Es esencial en algunas de sus manifestaciones artísticas el conectar desde el arte con una cultura ancestral cercana a la energía universal que nos recuerda ser parte de la naturaleza.

La fusión del cuerpo con la materia nos lleva directamente a recordar las acciones realizadas a finales de los años setenta por la artista Fina Miralles. Con las series de acciones *Translacions* (1973-1974) y *Relacions* (1974-1975) la artista estableció un diálogo íntimo, respetuoso y relacional con la naturaleza, utilizando materiales orgánicos donde lo importante para ella era el proceso creativo experimental más que el objeto final (Larrea, 2019).

Figura 3. *Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja,* Fina Miralles, 1975. Fuente: http://mujeresmirandomujeres.com/diana-larrea-multidisciplinares-escultoras-tal-dia-como-hoy/

En la obra *Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* perteneciente a la serie *Relacions* (1975), la artista se va recubriendo de hierba y paja hasta mimetizarse con el entorno, en un juego entre lo visible y lo invisibilizado la artista pone en diálogo la dicotomía entre lo natural y lo artificial.

La conexión simbólica con los arquetipos femeninos ha sido trabajada por la artista Lucía Loren a través de su obra *Madre sal* (2008) donde el cuerpo una vez más se convierte en símbolo. En *Madre sal* la artista talla en roca de sal unos pechos de mujer que introduce en el paisaje para nutrir al ganado. La pieza es parte de un proceso cíclico de enriquecimiento permanente del ecosistema donde se emplaza, puesto que una vez que los animales se han nutrido de los minerales aportados por la sal, los procesos digestivos la transformarán en materia orgánica para después devolverla a la tierra. La obra *Madre Sal* de Lucía Loren formó parte de la convocatoria *El Busto es Mío*, realizada por Roberto Pajares en el Parque de Esculturas de Lomos de Oro, La Rioja en 2008. Posteriormente *Madre Sal* formó parte de la exposición colectiva *Mater* (2008) realizada por la Universidad de Jaén, la cual reunió a artistas mujeres de diversas nacionalidades para hablar del hito de la maternidad desde diferentes perspectivas. Diez años después en 2018 la obra forma parte de la exposición *Territorios que importan. Género, Arte y Ecología* del CDAN, Huesca.

Figura 4. *Madre Sal,* Lucia Loren, 2008. Fuente: http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/madre-sal

En una línea de compromiso con el territorio y sus habitantes, y a su vez, como elogio a la vida y a la mujer, encontramos el proyecto *La semilla blanca* (2012) de la artista Verónica Ruth Frías. *La semilla blanca* (2012) de Verónica Ruth Frías, es un proyecto realizado en Sierra Centro de Arte en Santa Ana la Real para el Proyecto Ruta FMALE (2012), Huelva. Una iniciativa de creación de un ruta de intervenciones en el entorno natural de Sierra Centro de Arte realizadas por mujeres artistas internacionales, con y sobre las mujeres de la Sierra de Huelva.

La semilla blanca consistió en la realización de una serie de talleres de creación organizados por la artista para las mujeres habitantes de las zonas de la Sierra de Santa Ana la Real, Huelva. Cada una de las mujeres del taller, en la primera fase de creación, modeló en barro blanco su "propia" semilla, para posteriormente introducir en su interior un deseo o sueño personal. Un proceso de creación colectivo que culminó en una acción grupal : las mujeres portadoras de sus semillas caminaron hasta un lugar del paraje natural de la Sierra para dejar sus semillas como ofrenda sobre una cantera de barro de la zona "La Barrera"(Ruth Frías, V. 2012). Una acción simbólica que evoca un regreso de la materia a su origen, las semillas cargadas de conciencia se convierten en símbolos de un compromiso con la tierra y la vida.

Figura 5. *La semilla blanca,* Verónica Ruth Frías, 2012. Fuente: http://cargocollective.com/veronicaruthfrias/La-semilla-blanca

Una de las artistas pioneras en utilizar el material como símbolo y el ritual de iniciación para la toma de conciencia fue Agnes Denes con su obra *Rice/Tree/Burial*. La pieza consistió en una serie de acciones simbólicas de carácter ritual realizadas entre 1968 y 1979 con las que la propia artista anunciaba su compromiso ecológico con las concepciones medioambientales y humanas. Plantó arroz como símbolo de vida y rito de iniciación, encadenó árboles en un bosque como símbolo de la decadencia del pensamiento humano frente a la naturaleza y tras escribir una poesía la enterró para simbolizar los poderes intelectuales y del pensamiento abstracto. Este ritual fue realizado de forma privada, pero en 1977 volvió a ejecutarlo a gran escala en ArtPark, en Lewiston, New York. Para la artista estos tres actos simbólicos constituyen una triangulación de transición para la transformación, un acto que tal y como ella proclama marcó el comienzo de su participación en la creación de una *filosofía visual*. La filosofía visual a la que se refiere Denes consiste en la búsqueda de la esencia como forma de comunicación, encuentra metodologías para comunicar a través de procesos visuales y analogías entre los campos divergentes y los procesos de pensamiento. (Denes, A, 1967-79)

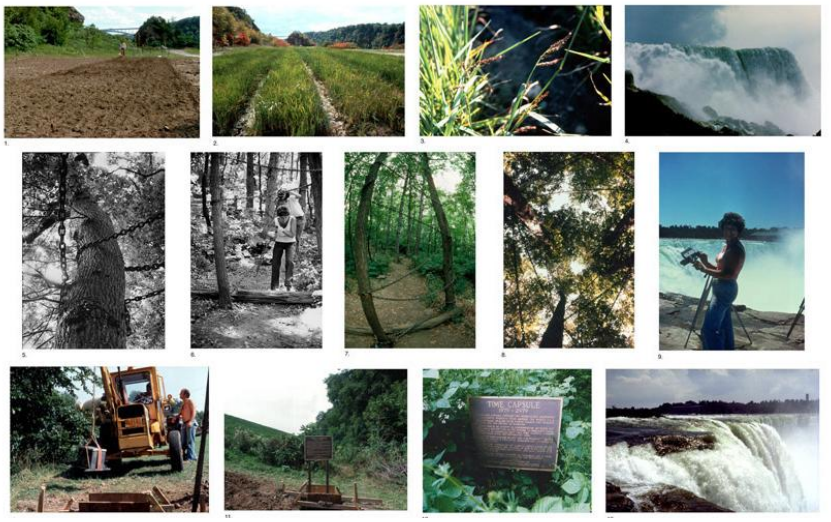


Figura 6. *Rice/Tree/Burial*, Agnes Denes, 1968-1979. Fuente: http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html

La comunicación a través de procesos visuales es una estrategia común en muchas de las obras que desde una conciencia ecológica y una lucha feminista han querido visibilizar, denunciar y reestablecer el equilibrio. Artistas como Betty Beaumont trabaja en ese sentido, desde los años sesenta hasta la actualidad su obra está marcada por preocupaciones sociales y ecológicas. Con uno de sus primeros trabajos *Steam Cleaning the Santa Bárbara Shore in California* (1969) realiza un documental con el que registra el proceso de limpieza de uno de los mayores desastres ecológicos producidos en California por un derrame de petróleo en el Océano Pacífico. Desde una actitud *ecoartivista* (Perales, 2010), su trabajo ha ido fluyendo entre la denuncia y la reconstrucción ecológica *site-specific* de los lugares donde interviene con sus obras, como es el caso de su proyecto *Ocean Land Mark* (1978-80) con el que sumergió bloques de cenizas de carbón reciclado en el fondo del mar para recrear un hábitat artificial para la vida marina. El hábitat ha hecho posible el desarrollo de peces y vegetales en una zona del fondo oceánico que antes carecía de vida (K.Grande, 2005).

Desde otra perspectiva, pero también a través del cuidado de la vida como labor y como de denuncia, recordamos a la artista Mierle Laderman Ukeles la cual ha trabajado desde los años sesenta para establecer desde la práctica artística una nueva relación con nuestro entorno desde la toma de conciencia de nuestras realidades inmediatas generalmente invisibilizadas. Ukeles, en 1969 escribió *Maintenance Art,* un manifiesto de carácter ecofeminista desde el cual denuncia y visibilizaba la importancia de las tareas de mantenimiento, sustento y cuidados necesarios para la vida que tradicionalmente son realizadas por mujeres. Entre 1973 y 1976 la artista realiza trece performances bajo el título *Maintenance Art Event* con las que llevaba a cabo tareas de limpieza y mantenimiento de calles, espacios públicos y museos (Kastner, J. y Wallis, B., 2005: 152).

Figura 7. *Maintenance Art Event XI* Mierle Laderman Ukeles, 1974. Fuente: http://www.essexstreet.biz/exhibition/5

A propósito de prácticas artísticas de denuncia a problemáticas socioambientales, corrupción económica, política y contaminación medioambiental encontramos la obra de la artista guatemalteca Regina José Galindo. A través de sus performances ha denunciado la cruda realidad de sumisión de muchas mujeres y, en parte de sus creaciones ha conectado esta realidad con los maltratos a la Tierra. Al igual que otras artistas mencionadas anteriormente, Galindo utiliza su cuerpo como material central de trabajo desde el que elaborar diferentes discursos que critican la situación actual.

En 2013 presenta su performance *Tierra* con la que pretende simbólicamente mostrar el genocidio y ecocidio que ocurrió durante 36 años a causa de la Guerra Civil de Guatemala. Con la intención de quedarse con las tierras de los indígenas, los soldados pusieron en práctica lo que se denominó "tierra arrasada", acción que consistía en destruir todo aquello que les sirviese a los indígenas para sobrevivir: cosechas, campos, bosques, animales y casas, hasta llegar a excavar fosas comunes donde después los indígenas serían enterrados tras una cruel matanza (Galindo, 2013) . En su performance Galindo permanece inmóvil y desnuda mientras una excavadora realiza a su alrededor un profundo foso para recordar la crueldad que vivió su pueblo. En este caso la meta es la denuncia de lo ocurrido, la visibilización de la vulnerabilidad del cuerpo y la tierra y la denuncia de las relaciones de poder dirigidas por intereses económicos y políticos que se ejercen constantemente en paralelo sobre el territorio y la vida.

Figura 7. *Tierra,* Regina José Galindo, 2013. Fuente: http://www.reginajosegalindo.com/tierra/

CONCLUSIONES

Es indispensable indagar en el engranaje que nos mueve hasta encontrar qué es lo que no funciona bien, cómo hemos llegado a este estado y cómo podríamos cambiarlo. Esto supone cambiar la perspectiva desde donde observamos, abrir los ojos y razonar sobre lo que ocurre. Para cambiar el rumbo y evitar el casi seguro colapso que derivará de la actual crisis sociambiental, debemos trabajar de forma transdisciplinar en la eliminación de las desigualdades que han sido creadas desde la cultura hegemónica patriarcal. Una cultura que ha dado la espalda a la naturaleza y que ha construido un imaginario plagado de rupturas, dominación y jerarquías, capaz de invisibilizar nuestra condición humana ecodependiente e interdependiente. En el presente estudio hemos mostrado brevemente que el ecofeminismo nos muestra las claves para el cambio de mirada y la toma de conciencia necesarias para activar la transformación hacia una sociedad sostenible, y que éste unido a las prácticas artísticas se convierte en un modo proporcionar ciertas claves imprescindibles para visualizar las problemáticas y activar el cambio.

Las consecuencias de las problemáticas socioambientales generadas por la desconexión del individuo con la naturaleza, en un tiempo donde cada vez con más voracidad ésta es tratada como un material y un recurso a explotar por la civilización, se convierten en la inspiración de muchas mujeres artistas que trabajan desde la práctica artística con su cuerpo para visibilizar, denunciar los paralelismos de dominio de una sociedad patriarcal, capitalista y antropocéntrica ejercidos sobre las mujeres y la naturaleza. La construcción social, la imposición de roles y la naturaleza biológica de la mujer hace que la conciencia femenina esté especialmente vinculada al propio cuerpo, por ello estas artistas normalmente utilizan su cuerpo como material de creación, territorio a explorar y como herramienta política y poética con la cual conectarse con la naturaleza para reivindicar su identidad, autonomía y libertad. Hemos visto como ellas en muchos casos configuran ritos particulares con los que comenzar la transformación hacia una conciencia feminista y ecológica que base sus pilares en la disolución de la jerarquía, en la lucha por la igualdad tras la ruptura de la imposición de roles y en el respeto de todos los seres vivos y sus ecosistemas.

FUENTES REFERENCIALES

Artishock, (2018) "Territorios que importan. Género, arte y ecología", en *Artishock Revista de Arte Contemporáneo* [En línea] Recuperado el 12 Marzo 2019 de: http://artishockrevista.com/2018/11/27/genero-arte-y-ecologia/?fbclid=IwAR0Y5EI3MCM7wV97vF1QBoeb6b-whGzdA6d2H9L_vZgpzcE9y5x8ueeVv7Q

Dekel, T. (2013) *Gendered: Art and Feminist Theory.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Denes, A. (1967-69) *Rice/Tree/Burial with Time Capsule*. Works: Agnes Denes Studio. Recuperado el 15 Marzo de 2019 de: http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html

Galindo, R. J. (2013): *Tierra.* Regina José Galindo [En línea] Recuperado el 15 de Marzo 2019 de: http://www.reginajosegalindo.com/tierra/

FAR 03, (2018): *Ecofeminismos*. FAR 03: Foro de Arte Relacional. Recuperado el 15 Enero de 2019 de: http://www.foroarterelacional.com/far-03/

Herrero, Y. (2015): "Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo" en *Boletín de recursos de información*, Centro de Documentación Hegoa, [En línea] nº43, 2015: Recuperado 15 el Marzo 2019 de: http://boletin.hegoa.ehu.es/mail/37

Kastner, J. y Wallis, B.,(2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon.

K. Grande, J. (2005) *Diálogos Arte-Naturaleza.* Madrid: Fundación César Manrique.

Larrea, D. (2019) *Diana Larrea, Multidisciplinares y escultoras* en Tal día como hoy, en Mujeres mirando a mujeres, Recuperado el 7 de Junio 2019 de: http://mujeresmirandomujeres.com/diana-larrea-multidisciplinares-escultoras-tal-dia-como-hoy/

Lippard, L. (1983) *Overlay. Contemporary Art and Prehistory.* Nueva York: Pantheon Books

Ortner, S. (1972) "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" en *Feminist Studies,* Vol. 1, nº2, 1972, pp. 5-31

Perales, V. (2010) "Práctica artística y ecofeminismo" en *Revista creatividad y sociedad.* Núm. 15, pp. 1-22

Puleo, A. (2005): "Los dualismos opresivos y la educación ambiental" en *Isegoría*, vol. 32, 2005, pp. 201-204.

Puleo, A. (2015): "El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el Ecologismo, el Ecosocialismo y el Decrecimiento" en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar,* Puleo A. (ed.), Plaza y Valdés, 2015, pp. 387- 405.

Raquejo, T. (1998) *Land Art*. Madrid: Nerea

Riechmann, J. (2015): *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos.* Madrid: La Catarata

Ruth Frías, V. (2012): *La Semilla Blanca.* Proyecto Ruta fmale: Sierra Centro de Arte. Recuperado el 15 Marzo 2019 de: http://sierracentrodearte.com/index.php/intervenciones/29-la-semilla-blanca

Soto Sánchez, P. (2017): *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes del género, la política y la naturaleza*. (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, Granada. Recuperado el 15 Marzo 2019 de: http://digibug.ugr.es/handle/10481/47837

ValdelArte, (2018): *Ecologismos femeninos a través del arte contemporáneo.* ValdelArte: Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental. Recuperado el 15 de Marzo 2019 de: http://valdelarte.com/ecologismos-femeninos-a-traves-del-arte-contemporaneo/

Warren, K. (2003): *Filosofías Ecofeministas.* Barcelona: Icaria

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.12029

'Memorias de un periodista musical' (una novela gráfica).

'Memories of a music journalist' (a graphic novel).

Pérez García, Juan Carlos

Universidad de Málaga, jcperez@uma.es

PALABRAS CLAVE

Cómic, novela gráfica, dibujo, memoria gráfica, ensayo gráfico

RESUMEN

Memorias de un periodista musical es una novela gráfica que realizo con Santi Carrillo, periodista musical y director de *Rockdelux*. Las memorias tienden a la evocación abstracta de recuerdos, sensaciones y emociones; por eso, su texto literario me ha planteado una serie de desafíos formales a la hora de transformarlo en una narración en imágenes, particularmente en pasajes ensayísticos y de memoria sobre su infancia o la muerte temprana de su padre. La obra, aún en proceso, se estructura en capítulos asociados a canciones concretas que forman parte de su biografía y memoria.

El cómic tradicional ha sido durante la mayor parte de su historia una forma / medio enfocado a la acción concreta y *externa*: la comedia de *slapstick*, ya desde sus comienzos como medio de masas a finales del siglo XIX, y la ficción de aventuras (exóticas, ciencia ficción, superheroicas, etc.) han nutrido la mayoría del cómic del siglo XX, juvenil. No ha sido hasta décadas recientes cuando un cómic artístico para adultos, la llamada novela gráfica, ha abordado otras temáticas: la memoria, la historia, la biografía, lo ensayístico; en resumen, la *realidad*. Estas nuevas temáticas exigen la elaboración de *nuevos recursos formales* para representar el mundo *interior* de ideas, emociones y sensaciones. En *Memorias de un periodista musical* he acudido al uso de diseños alegóricos, metáforas visuales y la combinación de diversos lenguajes

(contrastes entre dibujo y fotografía) y estilos representacionales (de la caricatura al realismo).

KEY WORDS

Comics, graphic novel, drawing, graphic memoir, graphic essay

ABSTRACT

Memories of a music journalist is a graphic novel that I am making with Santi Carrillo, music journalist and director of Spanish magazine *Rockdelux*. A memoir tends to the abstract evocation of memories, sensations and emotions —that is why Carrillo's literary text has raised a series of formal challenges in order to transform his text into a narrative in images, particulary in some essay chapters and in his memories about his childhood or the early death of his father. Still in the making, the work is structured in chapters associated with songs that are part of his biography and memory.

For the most part of its history, the traditional comics have been a form / medium focused on *external* action: the slapstick, since its beginnings as a mass medium at the end of the XIX century, and the adventure fiction (exotic adventures, science fiction, superheroes, etc.) have nurtured most of the comics of the twentieth century. Only in recent decades an artistic comic for adults, the so-called graphic novel, has addressed other issues: memory, history, biography, essays—in short, *reality*. These new topics require the development of *new formal tools* to represent the *inner* world of ideas, feelings and sensations. In *Memories of a music journalist* I am using some allegorical designs, visual metaphors and the combination of different kind of representational languages (i.e., contrasts between drawing and photography) and styles (from caricature to realism).

Recibido: 29-06-2019
Aceptado: 26-09-2019

INTRODUCCIÓN

Memorias de un periodista musical es una novela gráfica, un trabajo en proceso que realizo con Santi Carrillo, periodista musical y director de *Rockdelux*. Es un proyecto que le propuse a Carrillo para llevar sus recuerdos y opiniones a un cómic que yo dibujaría. Su primera respuesta fue negativa porque, me dijo, no sabía cómo escribir un guión de cómic. "Mejor", le contesté. Así él escribiría de manera *clásica*, en texto literario, dejándome libertad para convertirlo en una *narración visual* en viñetas en la que desplegar el potencial expresivo del cómic a través de las múltiples permutaciones entre palabras, dibujos y diseño que permite.

1. Ironía autorreflexiva

Los inicios del proyecto no fueron fáciles: cuando se lo propuse, Santi Carrillo no quería hacerlo. Nunca se había planteado publicar unas memorias, y tenía reparos de exponer su intimidad. Le convencí por no tratarse de memorias "convencionales", literarias, sino dibujadas en forma de cómic, que situarían la obra en otro plano conceptual. Para las primeras páginas recreé esas conversaciones preliminares, un prólogo en viñetas para sugerir el planteamiento de la obra de manera humorística. También para introducirnos en la narración, lo que supone exponer el marco representativo: lo que el lector va a leer está basado en hechos ocurridos, sí, pero se trata de una *re-presentación* de los mismos. Un recurso de obras como *Maus* (1980-1991), de ART SPIEGELMAN —el *non plus ultra* de la autoconsciencia y la ironía autorreflexiva en los cómics (Hatfield, 2005, 139)—, los documentales ensayísticos de AGNÈS VARDA o películas de autoficción como *Caro diario* (1993), de NANNI MORETTI. La introducción del autor en el relato genera dos marcos narrativos —la memoria recreada y el previo, la realización del propio cómic— y permite jugar con puestas en abismo que pueden incluir, a lo Spiegelman, un metarrelato autobiográfico del proceso creativo. Para dicho prólogo en viñetas opté por una caricatura abocetada; el discurso se articuló a través de una conversación que recreaba las que habíamos tenido, intercalada con metáforas visuales. Usé irónicamente algún globo de pensamiento, un recurso muy original del cómic, hoy en desuso por la influencia de Alan Moore o Frank Miller, que desarrollaron el monólogo interior en cartuchos de texto, una *stream of consciousness* que los lleva a un plano más *interno* (Pérez, 2013). El tradicional globo de pensamiento permite en cambio una exposición *directa* de las reflexiones del personaje.

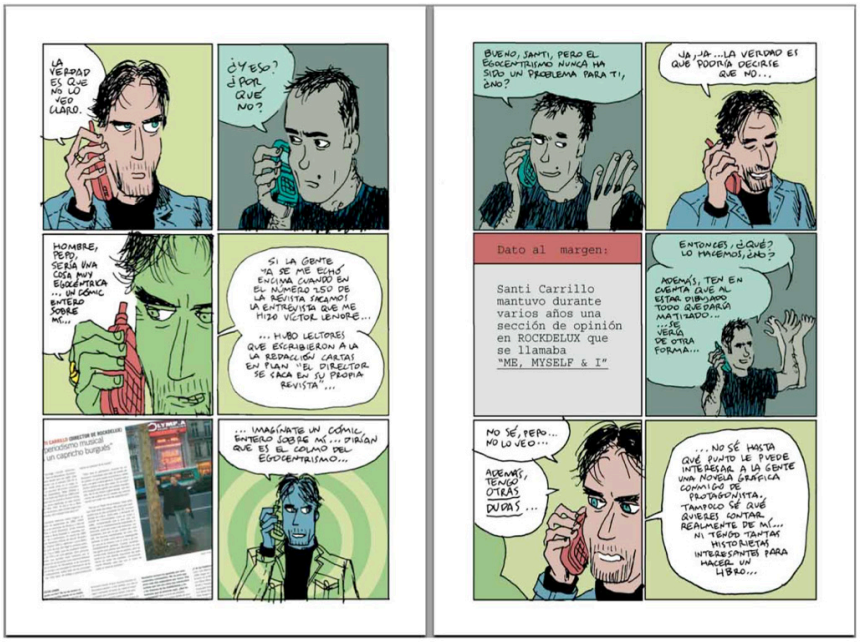


Figura 1. *Santi Carrillo y Pepo Pérez, Memorias de un periodista musical, páginas 8 y 9. Tinta y color digital, inédita. Archivo digital para imprenta, 43 x 30 cm.*

2. Palabras e imágenes

El libro se estructura en capítulos titulados como canciones que Carrillo asocia a sus recuerdos y biografía. Las memorias tienden a la evocación de sensaciones y emociones, y este caso no ha sido excepción. Sin embargo, el cómic tradicional ha sido una forma / medio enfocado a la acción *externa*: el *slapstick* (ya en sus inicios como medio de masas a finales del siglo XIX) y la ficción de *aventuras* (exóticas, superheroicas, etc.) han nutrido la mayoría del cómic del siglo XX, juvenil. Hasta décadas recientes un cómic artístico para adultos, la novela gráfica, no ha abordado otras temáticas: la memoria, la historia, la biografía, lo ensayístico; en definitiva, la *realidad*. Dichas temáticas exigen *nuevos recursos formales* para representar el mundo *interior* de ideas, emociones y sensaciones.

El texto de Carrillo ha seguido derroteros abstractos, planteando desafíos formales para transformarlo en una narración en imágenes, especialmente en pasajes ensayísticos y de memoria sobre su infancia o la muerte temprana de su padre. Para ellos he acudido a alegorías y metáforas visuales, en el diseño y viñetas, o al contraste entre lenguajes (entre dibujo y fotografía) y registros representacionales (caricatura /realismo). En ocasiones el instante pide una representación realista, con el consiguiente efecto de distanciamiento: el dibujo realista en la secuencia de cómic es paradójico porque crea una distancia de extrañamiento y mitifica lo representado, resulta *irreal* (Medley, 2010). También hay apropiación de imágenes (portadas de discos, fotografías, viñetas de otros cómics) y reproducción de documentos que *certifican* el origen real de lo narrado.

El cómic *no* es *ilustración* puesto que el texto cede el protagonismo narrativo a las imágenes, encuadradas por el diseño y las viñetas. Un principio que define al cómic es la "solidaridad icónica" entre imágenes separadas pero interdependientes, relacionadas semántica y plásticamente por su coexistencia en presencia (Groensteen, 2007, 17). Los cómics tienden a basarse en la primacía de códigos visuales, donde el texto pierde el valor significativo que tiene en la obra literaria (Marco, 2007, 19). No solo porque liga su significado a las imágenes y esa relación lo cambia; también porque se integra *visualmente* en el dibujo mediante la rotulación manual, las onomatopeyas o las metáforas visuales. Así, quizá *resolvería* la tradicional dialéctica entre escritura e imágenes, integrando en un mismo lenguaje artístico el pensamiento abstracto y *racional* asociado históricamente a la escritura y el pensamiento *sensorial / mágico* ligado a las imágenes (Tomás, 2005, 20-21). El diseño de página es fundamental pues encauza la narración visual, generando el tono o voz narrativa. El ritmo de lectura puede controlarse mediante el diseño, cambiando el tamaño relativo de las viñetas, con su distribución a lo largo de la (doble) página (Varillas, 2009, 225). En el cómic, *el espacio es tiempo*: cuando leemos captamos el tiempo "espacialmente, puesto que, en

el mundo del cómic, el tiempo y el espacio son una misma cosa" (McCloud, 2005, 100).[1]

3. La vida ordinaria es un asunto bastante complejo

Para la investigación de referentes he (re)leído numerosos cómics de memoria y autoficción. No hay tanto trabajo en ese campo desde el primer cómic autobiográfico, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972), de JUSTIN GREEN, miembro del movimiento del *comix underground* de los sesenta y setenta. Green, que llevó a las viñetas sus recuerdos sobre un trastorno obsesivo-compulsivo relacionado con su educación religiosa, inspiraría a historietistas de su generación para realizar cómics sobre la memoria, como Art Spiegelman, futuro autor de *Maus* (García, 2010, 154-156). Otro pionero del cómic autobiográfico es el guionista HARVEY PEKAR quien, bajo la influencia de los tebeos underground de Robert Crumb, escribió desde 1976 hasta 2008 *American Splendor*. Bajo ese título irónico la serie narraba de forma desdramatizada sucesos vulgares de una vida vulgar, la suya. Así, hubo de desarrollar recursos narrativos junto con numerosos dibujantes, como Crumb o Joe Sacco, en una época en la que el cómic había tratado escasamente ese tipo de temáticas. Igualmente notable es la adaptación al cine de *American Splendor* (2003, SHARI SPRINGER BERMAN y ROBERT PULCINI), un artefacto metalingüístico que combina lenguajes *antagónicos* para reflexionar sobre la representación de lo vivido: la dramatización (con el actor Paul Giamatti como Pekar), el documental y el cine de animación. "Ordinary life is pretty complex stuff" era el lema de Pekar y de la película.

Otro maestro del cómic autobiográfico es EDDIE CAMPBELL. Pionero de la novela gráfica, ha explorado recursos formales alejados del cómic de influencia cinematográfica, hegemónico desde los cuarenta hasta finales del siglo XX. Lo cotidiano es el centro narrativo de su *Alec* (1981-2005), un recuento poético y tragicómico de las vivencias del autor durante tres décadas, inspirado en la literatura de Marcel Proust y Henry Miller. Su crisis sobre el tema autobiográfico produjo *The Fate of the Artist* (2006), un ejercicio de autoficción y puesta en abismo. Su *desmontaje* empieza en la cubierta, un autorretrato descompuesto, prosigue en el interior con diversos formatos (tiras de prensa, texto ilustrado, fotonovela, etc.) y termina en la contracubierta, el envés del "lienzo".

Un referente clave es DAVID MAZZUCCHELLI, quien dibujó en 1994 una adaptación al cómic de la novela de Paul Auster *City of Glass*, de cuyo guión y planificación se encargó PAUL KARASIK, con diseños alegóricos y metáforas visuales para adaptar los pasajes más introspectivos. La ficción realista basada en un tiempo pausado y preciso, construido con el diseño de página y la repetición del plano de encuadre, es el terreno de CHRIS WARE, que ha recuperado recursos en desuso de las *comic-strips* de principios del siglo XX para aplicarlos a obras monumentales que exceden el marco de los formatos

[1] Gubern también indicó que "las estructuras temporales de montaje están indisolublemente ligadas a las estructuras espaciales" (1972, 170).

clásicos de edición: su *Building Stories* (2012) es una "novela gráfica" singular, una caja que contiene publicaciones de distinto formato que el lector puede leer en el orden que prefiera. Por su lado, *My Favorite Thing is Monsters* (2017), de EMIL FERRIS, es un auténtico laboratorio en el que la autora, ilustradora pero no historietista de profesión, tira por la borda cualquier "regla del oficio" y se lanza a dibujar en un cuaderno de bocetos. En él desarrolla de modo orgánico su gran novela americana, una densa *Bildungsroman* articulada como *thriller* detectivesco, parcialmente inspirada en su preadolescencia en un barrio marginal en el Chicago de 1967. Ferris usa viñetas o no según la escena, demostrando que un cómic no tiene que seguir determinadas convenciones, y cambia de estilo según el tema: del realismo detallado de *cross-hatching* con bolígrafo BIC al boceto caricaturesco; del dibujo muy elaborado al garabato tachado, o el *error* como camino a explorar.

4. Memoria traumática y representación indirecta

Cuando Spiegelman abordó el Holocausto en *Maus* (un modelo para Ferris), su principal problema fue el de la representación: cómo trasladar a la imagen-texto del cómic el relato oral de su padre, un judío polaco que sobrevivió a la *Shoah*, desde los guetos urbanos a Auschwitz. Spiegelman era consciente del riesgo de trivialización —el "Holo-kitsch" que se reprochó a docudramas como *Holocaust* (1978)— en una época en la que el tema había sido escasamente representado en los medios de masas y seguía vigente la (malinterpretada) afirmación de Adorno sobre la barbarie de la poesía después de Auschwitz. Spiegelman usó un dibujo conceptual con alto grado de simbolismo, inspirado en los estereotipos racistas de la propaganda nazi y en la tradición gráfica de *funny animals*, que representaba a los personajes como animalitos antropomórficos: judíos como ratones, nazis como gatos, etc. Con esa metáfora visual "racista" había resuelto la paradoja de aludir a la deshumanización, mecanismo básico que antecede a la tortura o exterminio de seres humanos, y cuestionar al mismo tiempo su inadecuación y artificio.

La vía simbólica y alusiva de *Maus,* una representación *indirecta*, ha inspirado otras memorias traumáticas en cómic. *Un largo silencio* (1997) es una peculiar novela gráfica con el testimonio de FRANCISCO GALLARDO sobre sus avatares en la Guerra Civil española; su hijo MIGUEL GALLARDO *ilumina* el texto con dibujos e historietas caricaturescas con numerosas metáforas visuales. *Persépolis* (2000-2003), de MARJANE SATRAPI, es una memoria de juventud que evoca el turbulento Irán de la revolución islámica y la Guerra Irán-Irak, inspirada tanto en *Maus* como en la representación alegórica de *L'Ascension du Haut Mal* (1994-2003), una memoria familiar del francés DAVID B. La artista visual LAMIA ZIADÉ se enfrentó a sus recuerdos infantiles sobre las atrocidades de la Guerra del Líbano construyendo maquetas de papel, como lo haría un niño, en la instalación *La Bataille des Hôtels* (2008), o con texto ilustrado en el libro *Bye Bye Babilonia. Beirut (1975-1979)* (2010). En este último los dibujos son toscos e "infantiles"; las figuras, aisladas e inacabadas: imágenes congeladas y espectrales, como los recuerdos. Zadié asocia la "euforia" de tortura y mutilaciones a los objetos de consumo y a los locales

comerciales del Beirut preguerra: bajo el orden civilizado de los intercambios económicos civiles, palpitaba el caos hobbesiano.

En todas estas obras constatamos que la representación simbólica, no realista, incita al lector a imaginar, a *ver*, más allá de las viñetas. Para *conocer* hay que *imaginar.* "Comprender significa comprender con la imaginación" (Puelles, 2011, 179). La comprensión es *activa.* "Para recordar hay que imaginar" (Didi-Huberman, 2004, 55). Los modos de representación más *simbólicos e indirectos* parecen, pues, más adecuados para *activar la comprensión y la memoria*.

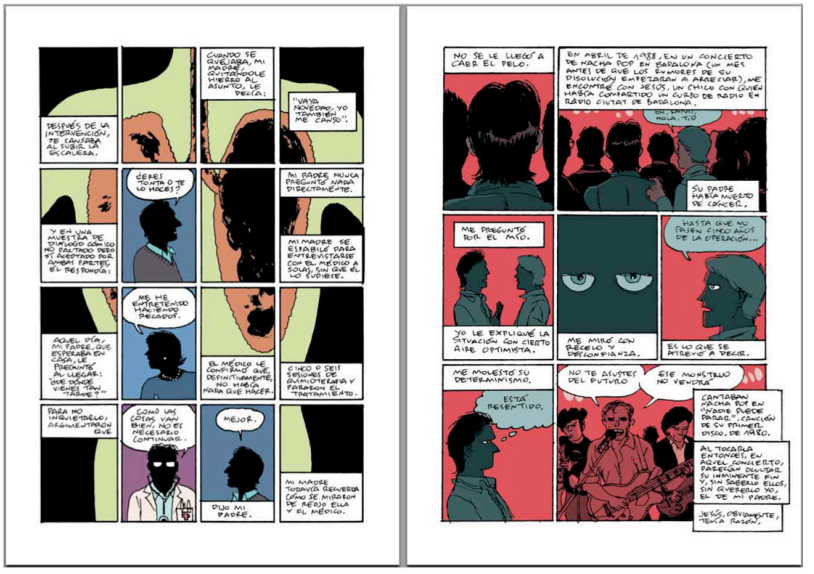


Figura 2. *Santi Carrillo y Pepo Pérez, Memorias de un periodista musical, páginas 36 y 37. Tinta y color digital, inédita. Archivo digital para imprenta, 43 x 30 cm.*

5. Periodismo, biografía y (otra vez) memoria en cómic

Desde *Maus* existe un número creciente de obras de *no ficción*: autobiografía y memoria, historia, documental, reportaje. V.gr., los cómics periodísticos del pionero Joe Sacco, modelo seguido por autores como JORGE CARRIÓN y SAGAR (*Barcelona. Los vagabundos de la chatarra,* 2015). Aunque existen precedentes menos conocidos, debido quizá al eurocentrismo: el mexicano RIUS ya experimentó con la yuxtaposición de lenguajes gráficos para sus historietas políticas de corte documental y ensayístico en la serie *Los Agachados* (1968-1977). Pero si hablamos de reportaje en viñetas debemos examinar *Le photographe* (2003-2006), de DIDIER LEFÈVRE, EMMANUEL GUIBERT y FRÉDÉRIC LEMERCIER. Una confrontación entre memoria y documento, autoficción y realidad, autobiografía y biografía; construida a partir de las fotos y recuerdos de Lefèvre sobre su expedición con Médicos Sin Fronteras en el Afganistán invadido por los soviéticos de 1986. Su testimonio sobre el viaje y los desastres de la guerra de los que fue testigo son reconstruidos en presente y en primera persona en las viñetas de Guibert, pero entre ellas se interpolan las fotografías de Lefèvre, la huella indicial y "objetiva" de que todo aquello *sucedió*. La secuencia simultánea del cómic *invierte* los términos de iconicidad habitual: las fotografías (en b/n), contrapuestas a los dibujos "subjetivos" e "imaginarios" de Guibert (a color, una *ligne claire* realista: un "*Tintín* para adultos"), aparecen más míticas, cuestionando la "verdad" fotográfica frente a la "mentira" dibujística. GUIBERT es el responsable de otros cómics basados en los recuerdos de su amigo estadounidense Alan Ingram Cope (1925-1999): *La guerra de Alan* (2000-2008), *La infancia de Alan* (2012) y *Martha & Alan* (2016). Guibert despliega sofisticados recursos formales para poner en página emociones y recuerdos. Así, en *Martha & Alan* acude a dobles páginas en la frontera entre el cómic tradicional y el libro ilustrado, y aplica colores fantasmagóricos con la textura sensorial de la memoria.

6. Ensayos visuales y memorias pictóricas "muy de cómic"

Hay otros recursos valiosos en el cine de no ficción cuya traslación al cómic exige soluciones por *equivalencia*: el *pensamiento visual* de HARUN FAROCKI; los modos oblicuos de abordar la memoria sobre las matanzas de civiles palestinos en Sabra y Chatila (1982) en el cine animado de *Vals con Bashir* (2008, ARI FOLMAN); los documentales ensayísticos que el cineasta camboyano RITHY PAHN ha dedicado al genocidio cometido por los Jemeres Rojos entre 1975 y 1979, al que logró sobrevivir (toda su familia murió). En *L'image manquante* (2013), Pahn contrapone filmaciones de archivo, propaganda de los Jemeres Rojos, con el testimonio de lo que *él vio* (al modo testimonial del Goya de *Los desastres de la guerra*) durante su infancia. Como de ese genocidio no hay imágenes, igual que los nazis se preocuparon de que no las hubiera sobre el Holocausto, Pahn realiza el *reenactment* con maquetas y muñecos de barro: imágenes congeladas de la memoria.

La influencia del cómic en la pintura de WILHELM SASNAL es inspiradora, en particular en su memoria familiar sobre el Holocausto. Sasnal eligió una representación *en segundo*

grado para abo rdarlo, confesando así implícitamente que pertenece a una generación que solo lo conoce a través de representaciones: una *postmemoria* (Hirsch, 2001, 10).[2] Sasnal, polaco nacido en 1972, quería aludir al controvertido papel de sus compatriotas durante el genocidio en Polonia, pero también a la deportación de algunos de sus familiares (su bisabuela murió en Auschwitz). En su serie pictórica *Maus* (2001) se apropia de viñetas de Spiegelman en la tradición pop. *Maus* se había publicado tardíamente en Polonia, en 2001, no sin controversia porque en su representación de *funny animals* los polacos no judíos aparecían como *cerdos*. Ese año Sasnal realiza su serie de cuadros *Maus*, donde juega con la "presencia de una ausencia" (Virilio, 1988, 24) porque copia viñetas de *Maus* pero sin pintar textos ni personajes, enfatizando los inquietantes escenarios de la *Endlösung* (barracones de campos de concentración), reducidos a patrones abstractos. Su estilización de la línea parece una cita irónica al pop art original. Si Lichtenstein copió viñetas del cómic comercial de ficción romántica, en color, Sasnal copia viñetas en b/n de una novela gráfica de no ficción y tema dramático. En otra serie de lienzos, Sasnal se inspira en la atmósfera grave del filme homónimo de Claude Lanzmann y en la prosa de Tadeusz Borowski, deportado a Auschwitz y Dachau. Así, en *Shoah (Forest)* (2003) pinta figuras diminutas bajo un gran remolino de brochazos verdes, un signo siniestro del bosque donde fueron enterrados tantos judíos.

CONCLUSIONES

En el trabajo gráfico de *Memorias de un periodista musical* se trata, pues, de incorporar lenguajes plásticos ajenos a la tradición dominante del cómic, desarrollando una forma experimental de múltiples texturas que combina el dibujo (caricaturesco y realista) con el collage y la fotografía. El contraste entre fotografía y dibujo, aún poco explorado, implica el choque entre el (aparente) index o huella de la realidad de la fotografía, el "Esto ha sido" (Barthes, 2006, 91), y la invención que implica el dibujo. A modo de conclusión, veamos el proceso de la cubierta, para la que se partió de una fotografía de recuerdo de Santi Carrillo. La imagen era interesante por su carácter *antiartístico* o "postfotográfico" (Fontcuberta, 2016), pero también por su pregnancia. Resumía el concepto principal: presentaba a su protagonista mirando a cámara, un periodista musical conocido en España, en un contexto netamente musical, un concierto del legendario Brian Wilson en el Olympia de París. Sin embargo, esto no sería un libro convencional, como podía aparentar esa primera cubierta, sino un cómic. Por eso decidí dibujar la figura de Santi con un estilo gráfico sintético, de colores planos, para contrastar con la textura de "detalle infinito" del fondo fotográfico. Ya teníamos portada. El escenario fotográfico aporta el índex de la realidad, porque lo que se cuenta está basado en hechos sucedidos. *"Esto ha sido"*. El dibujo, sin embargo, es *creación*. *Invención*, como la memoria.

[2] "An intersubjective transgenerational space of remembrance, linked specifically to cultural or collective trauma", defined through "an identification with the victim or witness of trauma, modulated by the unbridgeable distance that separates the participant from the one born after".

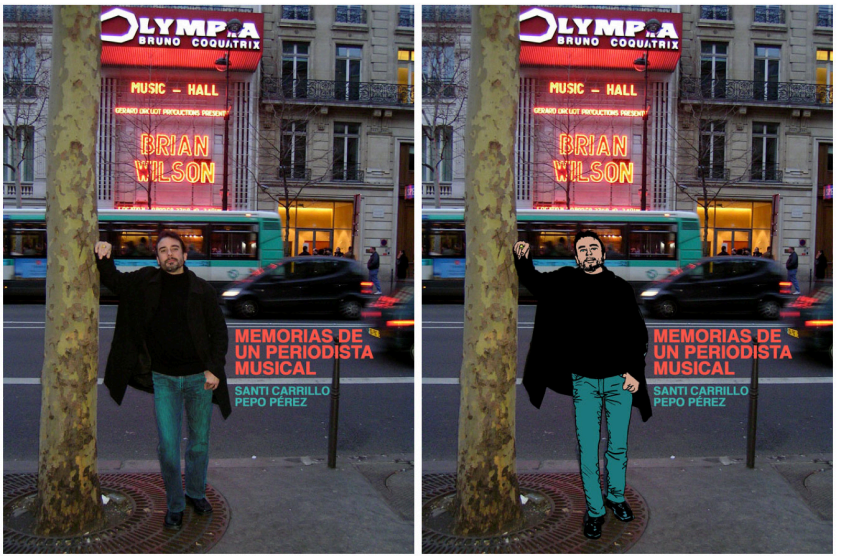


Figura 3. *Pepo Pérez, Memorias de un periodista musical, proceso creativo para la cubierta. Collage, tinta y color digital, inédita. Archivo digital para imprenta, 15 cm. x 21,5 cm c/u. Fotografía base de María José Prieto Puga.*

FUENTES REFERENCIALES

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.

Beaty, B. (2012). *Comic Vs. Art.* Toronto: University Press of Toronto.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo.* Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Espasa.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Barcelona: Galaxia Gutemberg.

García, S. (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Trad. inglesa de Bart Beaty y Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.

Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Hirsch, M. (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, 14-1, pp. 5-38.

Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Edicions 62.

Marco, J. (2007). "Prólogo", en Moix, T. *Historia social del cómic.* Barcelona: Bruguera.

McCloud, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Trad. Enrique S. Abulí. Bilbao: Astiberri.

Medley, S. (2010). "Discerning Pictures: How We Look At and Understand Images in Comics", *Studies in Comics* 1-1, pp. 53-70.

Pahn, R. y Bataille, C. (2013). *La eliminación*. Trad. Joan Riambau. Barcelona, Anagrama.

Pérez, P. (2013). "El discurso interior en los cómics de Frank Miller", *Ítaca* vol. 1, nº 3, pp. 97-147.

Tomás, F. (2005). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo).* Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 20-21.

Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición.* Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama.

ANIAV REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

| Año 2019 | septiembre | Nº. 5
https://doi.org/10.4995/aniav.2019.12235

Relaciones entre prácticas artísticas, espacio social, visibilidad y gestión de la complejidad.

Relationships between Art Practices, Social Space, Visibility and Management of Complexity.

Parramon Arimany, Ramon

Universitat de Barcelona, rparramon@ub.edu

PALABRAS CLAVE
Arte sistémico, productivismo, arte y espacio social, gestión de la complejidad, visibilidad-invisibilidad

RESUMEN
Las prácticas artísticas que se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización, a la creación colectiva y a la concepción de la obra-como-proceso, pierden presencia y notoriedad en un contexto marcado por la hipervisibilidad y la inmediatez. Ante la necesidad de hacer inteligible la complejidad social, en un contexto de sobrexposición, el arte puede ser una forma de acción que contribuya a visibilizar aspectos de la realidad e incidir en ella. Pero si el arte no consigue regenerar y diversificar sus mecanismos de producción, puede quedar excluido de esta labor socializadora. La producción artística, entendida desde una perspectiva sistémica, puede afrontar la gestión de la complejidad como esencia, a la vez que conectarse a otros ámbitos, disciplinas o formas de ver-entender el mundo, que comparten el objetivo de descifrar e investigar para trazar futuros posibles, y contribuir a los procesos de emancipación colectiva.
En este artículo se plantea la necesidad de redefinir las funciones que asume el arte contemporáneo en relación con los contextos sociales en los que se articula. Tomando como referencia el "productivismo" de los años 20 y las teorías del "arte sistémico" de finales de lo años 60, se ponen en relación con la producción artística contemporánea que activa experiencias que plantean una conexión con determinados espacios sociales, y lo afronta desde la gestión de la complejidad.

KEY WORDS
Systemic art, productivism, art and social space, complexity management, visibility-invisibility

ABSTRACT
Artistic practices characterised by a tendency to dematerialisation, collective creation and a conception of work-as-process, lose presence and visibility in a context marked by hypervisibility and immediacy. Given the need to make social complexity intelligible, art, within a context of overexposure, may represent a form of action which helps in visualising and in influencing aspects of reality. But if art does not manage to regenerate and diversify its mechanisms of production, it might find itself excluded from this socialising task. Artistic production, understood from a systemic perspective, may confront the management of complexity as an essence, while connecting to other areas, disciplines or ways of seeing/understanding the world which share the goal of deciphering and investigating in order to trace out possible futures, and to contribute to processes of collective emancipation.

This article raises the need to redefine the contemporary art functions in relation to the social contexts in which it is articulated. Taking as reference the "productivism" avant-garde of the 20s and the theories of "systemic art" at the end of the 60s, they are related to some contemporary artistic production; those that activates experiences, make connections with specific social spaces and works from the management of complexity.

Recibido: 20-08-2019
Aceptado: 23-09-2019

INTRODUCCIÓN

En el contexto actual algunas de las prácticas artísticas se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización y a la concepción de la obra-como-proceso, actitud que contribuye a mitigar su presencia y notoriedad en un contexto marcado por la hipervisibilidad, la inmediatez, y también por la hiperinformación. Estos elementos, más que comunicar, contribuyen a hacer un mundo más confuso "la hiperinformación y la hipercomunicación no inyecta ninguna luz en la oscuridad" (Byung-Chul Han, 2013, p. 80).

Una de las funciones que tradicionalmente ha cubierto el arte está asociada a la idea de visibilizar la percepción del mundo, e introducir un ámbito de experimentación y análisis crítico en relación con el espacio social. En estos momentos aparecen nuevos actores en la gestión de las políticas culturales que, influenciados por las estrategias neoliberales, plantean unas programaciones derivadas de las necesidades del mercado, interesados en incrementar los públicos, convirtiendo las actividades culturales en espacios de entretenimiento y espectáculo mediante el fomento del turismo cultural, el generar actividades sucintas a demanda o su inserción en el sector de las industrias culturales. La ideología de mercado[1] instaurada en las instituciones públicas, plantea un cambio importante en la relación entre las políticas culturales y una parte de la producción artística, básicamente aquellas que no están inmersas en una estructura de mercado, y que trabajan desde un planteamiento "socializador", "intermediador", o "activador" de cosas insertas en lo social.

Desde la perspectiva de la producción, el arte se inscribe en un ecosistema propio compuesto por ámbitos ocasionalmente interconectados, que en nuestro contexto detectamos básicamente tres. Uno de ellos es el mercado del arte, enraizado en una economía pre-fordista, que consiste en la venta de productos "exclusivos" a clientes "exclusivos", elaborados por sujetos productores, que funciona como marca. Otro es el modelo promovido por la acción de los poderes públicos, con el objetivo de impulsar la democratización, difusión y creación cultural. Un planteamiento en el que las instituciones públicas dotan a la cultura de presupuesto y un papel vinculante en la tarea de contribuir a modernización social. Un tercer modelo de carácter híbrido y experimental, estaría caracterizado por el ensamblaje de estrategias productivas diversas, desde la autogestión, la incursión en economías colaborativas, la creación conectada a espacios intersticiales entre el artístico y el social, o la mezcla de todo ello con financiación pública. Desde esta tercera vía se exploran aspectos que ponen en relación la funcionalidad del arte, con otras formas de entender la producción artística,

[1] Se utiliza la definición "ideología de mercado basada en la libertad individual y un gobierno limitado que relaciona la libertad humana a las acciones que de forma racional se toman para beneficio propio en el marco de un mercado competitivo" (Stedman Jones, D., 2012, p. 14 citado por Domingo, A., 2018).

que pueden contribuir a tener una mayor visibilidad y presencia en el ámbito de lo social.

Ante la opción de hacer inteligible la complejidad social, en un contexto de sobrexposición, el arte puede ser una forma de acción que contribuya a visibilizar la realidad e incidir en ella. Pero si el arte no consigue regenerar y pluralizar sus mecanismos de producción, puede quedar excluido de esta labor socializadora. La producción artística, entendida desde una perspectiva sistémica, puede afrontar la gestión de la complejidad como esencia, a la vez que conectarse a otros ámbitos, disciplinas o formas de ver-entender el mundo, que comparten el objetivo de investigar, descifrar y comunicar para trazar futuros posibles.

METODOLOGÍA

Esta texto se ha redactado a partir de una metodología de investigación fundamentada en el cruce de diferentes referentes bibliográficos, relacionados con el tema planteado. Cabe decir que la temática es fruto de una experimentación previa, trazada a partir de la implicación personal en desplegar una práctica artística fundamentada en plataformas de producción vinculadas a contextos específicos, a una voluntad de insertarse o construir espacios sociales y una preocupación por dar visibilidad a estas formas de producción. Este tipo de trabajo de naturaleza sistémica, por el hecho de que pone en relación distintos elementos inicialmente inconexos, trata de buscar en este y otros textos, una forma de teorizar o dar sentido a una forma de entender la investigación artística fundamentada en lo experimental y experiencial.

1. DESDE LAS FUNCIONES Y DISFUNCIONES DEL ARTE

Algunas de las habituales preguntas que debe encajar el arte están relacionadas con su presencia, en la manera en cómo se relaciona con el contexto y las funciones que desempeña. Con preguntas como ¿qué es? ¿qué sentido tiene? o ¿para qué sirve?, se cuestiona su apariencia, su razón de ser o su utilidad. Preguntas que a la vez apelan al profundo distanciamiento existente entre las prácticas artísticas contemporáneas y las relaciones de producción, reproducción y distribución. En el actual contexto de mercado y desde la lógica neoliberal, la producción material o inmaterial es fruto de una demanda relacionada con algún tipo de carencia (o necesidad) identificable, sea subjetiva o social, un flujo comercial que se activa a partir de las estrategias de comunicación que tratan de fusionar de manera eficaz necesidad y deseo, una difusión publicitaria que contribuye a seducir y estimular el deseo subjetivo de consumo, y una hipercompetitividad entre productores para poder sobrevivir. La clásica regla de la producción que se ciñe a la oferta y la demanda, nunca ha tenido mucho sentido en la producción artística. Sus formas de producción no responden al valor de uso, pero si al valor de cambio, al valor simbólico o el valor especulativo, que se construye a partir de una compleja trama de intermediarios, coleccionistas, museos, ferias de arte y bienales. Pero sumado a esto y en otro orden de cosas, otro de los valores de la producción artística es su tangencialidad, su capacidad para insertarse en el territorio

incómodo de la crítica, de lo alternativo, de lo experimental y de lo inconcreto. Y esto es lo que no encaja en el espacio neoliberal, a no ser que sea un valor de mercado. Mientras que el arte en el pasado era celebrado por sus efectos catárticos, su religiosidad, su pedagogía moral o solidaridad revolucionaria, el arte contemporáneo recibe el mandato de ser crítico (Squibb, 2017, p.23). La producción del discurso crítico ha constituido una de las materias primas más fructíferas en la producción artística contemporánea, distribuida y consumida en el circuito internacional, aún cuando este discurso cuestione reiteradamente cada una de las partes que alimentan el sistema globalizado del arte.

Esta proliferación de la crítica institucional ha contribuido a la desmaterialización de la obra y a la incorporación de los espacios del arte como una formalización visible de una materia invisible. La producción de acontecimientos estéticos es una de las características del arte contemporáneo, que no pueden ni deben presentarse como obras tradicionales de arte (Groys, 2016). Mientras el arte tradicional produce objetos de arte, el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte. Es en este sentido que los museos e instituciones concebidas desde una visión tradicional del arte no pueden cubrir las necesidades de algunas de las formas de creación artística contemporánea, en especial aquellas que se articulan desde la construcción colectiva, la incorporación participativa de otros agentes involucrados, o aquellas formas más complejas que ensamblan distintas prácticas procesuales. La proliferación de trabajos fundamentados en la participación y colaboración plantean nuevos problemas en relación a su puesta en escena y su consecuente visibilidad. En este sentido Hal Foster habla de una “promiscuidad de colaboraciones” en un texto donde problematiza los conceptos de participación y colaboración en el arte contemporáneo, por el hecho de que se genera una “promiscuidad de instalaciones” que son las que pueden verse en las múltiples bienales (Foster, 2006, p. 190-195). A su juicio, estas instalaciones aglutinan gran cantidad de textos, vídeos, objetos, ocasionando un efecto más caótico que comunicativo. El arte que se produce en estas circunstancias plantea, en muchos casos, problemas de visibilidad y comunicación en los tradicionales espacios de representación. En este tipo de trabajos adquieren importancia elementos como las discusiones, los encuentros, las vivencias, los acuerdos, etc., todos ellos parte imprescindible del proceso de socialización creativa, constituyendo en muchos casos la propia obra.

Estos procesos no son fácilmente traducibles en los límites del espacio expositivo, y esto genera una tensión crítica en las instituciones artísticas, aún fundamentadas en el formato más clásico de exhibición. Para resolver estos problemas de accesibilidad, “hay que volver fluida la forma de la obra” (Groys, B., 2016, p.21), refiriéndose con ello al hecho de multiplicar los formatos de producción, distribución y socialización. Los proyectos basados en procesos colaborativos y participativos no pueden analizarse desde la lógica de la habitual puesta en escena. Forman parte de un territorio de transversalidad que activa nuevas prácticas culturales, las cuales podrán incidir de manera activa en el contexto social. Estas formas de producción artística que desbordan la lógica del objeto atemporal del arte, encuentran en el concepto “modernidad líquida” (Bauman, Z., 2000), una buena interpretación acerca de un tipo

de prácticas de carácter temporal, vinculadas a contextos y circunstancias específicas, desmaterializadas, de autorías difusas, de composición híbrida y generadas en una red globalizada. El adjetivo "líquido" refleja los efectos de la globalización, el turismo, las migraciones, el nomadismo, la comunicación global, el mercado sin fronteras, la flexibilidad laboral. A pesar de que la condición "líquida" se adapta bien a este tipo de prácticas artísticas, Bauman parece no entender que también el arte es fruto de las circunstancias de estos tiempos que tan bien ha descrito: "las obras de arte no son 'útiles', 'funcionales'; no sirven para asegurar la supervivencia del individuo. Su inmortalidad radica en que se alejan del metabolismo de la vida" (Bauman, Z. 2007, p.17). De manera divergente a esta consideración del arte, aquí nos posicionamos y ponemos el foco hacia un tipo de prácticas que buscan conectarse con la vida, que abordan la complejidad de lo social y afrontan el problema de la visibilidad en un enmarañado contexto de hipervisibilidad y de comunicación fugaz. Nos preocupa como multiplicar las funcionalidades de las prácticas artísticas, así como comunicarlas y ponerlas de manifiesto.

Uno de los argumentos para justificar el grado de visibilidad y utilidad social que tiene el arte es recurrir a la idea de el arte como herramienta. Herramienta para ayudar a las personas a comprender aspectos de la vida y de su condición humana, herramienta de mediación en contextos sociales desfavorecidos, herramienta educativa, herramienta que puede ayudar a mejora la calidad de vida de las personas, herramienta para facilitar la cohesión social, herramienta que otorga una carga simbólica a un determinado contexto, herramienta de comunicación, de propaganda, de innovación, de visibilidad, de participación, de acción directa, herramienta que incentiva el espíritu crítico o el goce estético. Su utilidad se multiplica y la funcionalidad se diversifica. El arte como herramienta de mediación e interconexión con otros elementos, va más allá de ser fruto de una práctica subjetiva, para ser parte articuladora en una articulación sistémica. La práctica artística como herramienta y en un contexto de creación colectiva, no ejerce una única función, la utilidad se genera en relación con el sujeto, la comunidad, la situación concreta, los objetivos que se persiguen o los agentes que participan en la acción creativa. Esta idea de utilidad social o fusión del arte con la vida cotidiana, o compromiso con el contexto social, ha formado parte de la problemática abordada por alguna vanguardia artística de principios del siglo XX, y des de finales de los años 60 aparece de forma problematizada y recurrente hasta la actualidad.

Uno de los ejemplos próximos que retoma esta línea discursiva es el proyecto-plataforma-archivo Arte Útil, impulsado inicialmente por Tania Bruguera, y convertido en una asociación internacional que cuenta con la implicación de distintas instituciones artísticas[2]. El concepto Arte Útil, persigue la idea de difundir el criterio de promover la

2 "The Asociación de Arte Útil is part of an ongoing collaboration between Tania Bruguera, Grizedale Arts, Van Abbemuseum, Liverpool John Moores University and the Internationale confederation of European museums, Tate Liverpool, Ikon Gallery Birmingham and MIMA as part of the 5 year project 'The Uses of Art: The Legacies of 1848 and 1989'. The Asociación de Arte Útil is co-directed by Tania Bruguera and Alistair Hudson (Whitworth and Manchester Art Galleries) in partnership with the Van Abbemuseum and FRAC Poitou-Charentes". Ver http://www.arte-util.org. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

producción artística, así como ser un archivo actualizado del arte que tiene una utilidad en el contexto social. Conjuntamente con el colectivo Democracia recogían en al publicación Nolens Volens 5 algunos aspectos y ejemplos de este planteamiento para remarcar la potencialidad del "arte útil", crear nuevas vías de relación entre arte y sociedad, construyendo alianzas con movimientos que aspiran a ser transformadores. También para tratar sus contradicciones, “como la instrumentalización a las que este tipo de proyectos pueden verse sometidos cuando se convierten en sucedáneos de verdaderos cambios sociales"[3].

Figura 1. *Arte útil, Nolens Volens n.5, 2011. Portada y fragmento de la publicación.*

En el contexto contemporáneo de sobreexposición, las prácticas artísticas que se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización, a la concepción de la obra-como-proceso y a la configuración de procesos colectivos, plantean alternativas a las condiciones fundamentadas en la producción subjetiva del arte, así como buscan otras formas para materializarse. En este sentido, desde el sistema económico que rige la distribución y comercialización del arte, este tipo de prácticas se generan en el marco de las instituciones públicas o programas independientes, que habitualmente financian la producción, mediante proyectos, encargos, comisariados o residencias artísticas; y sus resultados se hacen visibles en exposiciones temporales, publicaciones, eventos o manifestaciones puntuales. Aunque el mercado del arte puede incorporar cualquiera de estos trabajos (y en muchos caso así ocurre), su espíritu se forja en una lógica

3 Bruguera, T.; Democracia (2011). Arte Útil (en línea)

distinta a la de aquellos trabajos pensados para ser coleccionados y archivados, estos otros se fundamentan no tanto en el producto como en su función social. Las instituciones culturales en nuestro contexto, han seguido un planteamiento de tradición *malrauxista*[4], en el que dotan a la cultura un papel vinculante y una partida económica en la tarea de contribuir a modernización social y cultural del estado. Esta idea de democratizar la cultura e implicarse en la transformación social, ha configurado un espacio de posibilidad creativa y de ensayo de otras formas de crear vinculadas al espacio social. Aunque en el contexto contemporáneo donde la acción política institucionalizada sigue una trayectoria de liberalización, privatización y transferencia de poder a otros espacios de poder que se rigen por la economía de mercado; la cultura como agente político de transformación social, es un planteamiento que afronta aspectos de fragilidad y de dudosa continuidad.

2. DESDE EL PRODUCTIVISMO

Para ampliar el campo de visión en relación a la producción artística contemporánea que persigue una voluntad de implicarse en lo social y lo político, vamos a hacer referencia a uno de los movimientos de la vanguardia ruso soviética como es el productivismo[5]. Encontramos en él una exploración de la politicidad del arte en el deseo de abrazar procesos de transformación social profundos (Expósito, M. 2007). El productivismo, supuso una propuesta inserta en un proceso social disruptivo, que introducía un replanteamiento y una lucha contra la autonomía y subjetividad de la práctica artística, contra cualquier tipo de estilización de épocas pasadas, contra todo tipo de ornamentación o embellecimiento de las formas, con la voluntad de integrar el arte al servicio de la mejora de la producción, poniendo la práctica artística al servicio de la colectividad, en el contexto de una sociedad socializada. El productivismo fue una corriente teórica social, más que estética, sobre la producción artística. A pesar de ello, las relaciones entre forma y contenido fueron una de las preocupaciones tratadas por su máximo exponente teórico, Borís Aravátov. Mientras que los formalistas pretendían estetizar la utopía, el productivismo se consideraba como la utopía materializada. El

4 André Malraux fue ministro de cultura de Francia entre 1958 y 1969, y promovió la defensa y difusión de la cultura como uno de los pilares del estado, así como la creación de numerosas instituciones culturales de todo tipo. Aquí destacaríamos las "Maison de la culture", por el objetivo de dotar de infraestructuras de producción y difusión en numerosas ciudades del país. Es en este sentido que se utiliza el concepto "tradición malrauxista", para incidir en el papel primordial del estado a la hora de dotar a la cultura de recursos y a la vez de una utilidad colectiva, entendido como potencial emancipador y modernizador de la sociedad. A Malraux se le atribuye la invención de una política cultural de estado.

5 El Productivismo fue una de las vanguardias ruso soviéticas vinculadas al Constructivismo, que tuvo como teórico a Borís Aravátov, quien recogió las principales ideas en artículos como Arte y producción (1926). Según este autor, después de la revolución que dio pie a la Unión Soviética, un grupo de artistas y teóricos conocidos por el nombre de LEF: Lievi front iskusstva (Frente de Izquierdas para las Artes), asumieron el desarrollo del programa de arte productivista. En 1920, Alexander Rodchenko y Várvara Stepánova publicaron el Manifiesto Productivista.

productivismo ponía el interés en la cultura material entendida desde la conexión entre producción y consumo, en una nueva sociedad sin lucha de clases, donde se instauraba una alternativa a la lógica capitalista -donde la clase trabajadora produce y las clases altas o burguesas consumen-. El interés del productivismo pasaba por conectar producción, distribución y consumo en el seno de la vida cotidiana, construyendo ideología y, desde la práctica colectiva poder transformar la esfera social. Constituyó una forma de entender el arte integrado en la producción. Esto le otorgaba una razón de ser y una conexión con el concepto de utilidad desde una perspectiva social altamente politizada. En este sentido otro de sus deseos era desconectar el arte de la producción puramente formal para conectarla a la creación intelectual, y colaborar con otros colectivos para mejorar la producción social (en aparatos estatales de propaganda o de cultura física, con asociaciones de periodistas, de lingüistas, con ingenieros, en las industrias o en las fábricas). Se planteaba que la funcionalidad técnico-social debía ser reconocida como la única ley y el único criterio de la actividad artística, en tanto que generadora de formas, donde el fetichismo de los procedimientos, las formas y la funciones estéticas de los materiales debían ser abolidos (Aravátov, B. 1926: 109). El proyecto productivista trabajó para la colectivización del arte, para desprenderse de su formato tradicional y dotarlo de una nueva configuración, sumergiéndolo en el proceso de construcción colectiva de una utopía social. Expresiones como: **"**¡Abajo el arte, viva la técnica!", "¡Abajo el arte, que solo enmascara la impotencia de la humanidad!" o **"**¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!", son algunas de las consignas del manifiesto productivista de Rodchenko y Stepánova (1922); suficientemente claras para entender la propuesta de disolver el arte en un proceso de vida colectivo.

Figura 2. *Worker's Club, Exposición Internacional de las Artes Modernas Decorativas e Industriales, Paris, 1925, fotografiado por Alexander Rodchenko para documentación. Recuperado 19 de junio de 2019, de http://kunstmuseum.li/*

Figura 3. *Varvara Stepanova, 1928, diseño de vestuario. Recuperado 19 de junio de 2019 de https://arthistoryproject.com*

Para Rancière las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad. En la revolución rusa, arte y producción se identificaron; el culto del arte suponía una revalorización de las capacidades ligadas a la idea misma de trabajo, provenían de una misma repartición de lo sensible, fabricaban objetos a la vez que daban visibilidad (Rancière, J. 2014). El productivismo fue un experimento fallido en la época, de la misma manera que se puso al servicio del aparato político, y trabajó para contribuir a que la creatividad y el arte penetraran y se naturalizaran como forma de vida, como ingeniería social o transformación de vida cotidiana; el stalinismo lo fagocitó y lo incorporó al sistema, devolviendo al arte la estética perdida en forma de realismo socialista.

Desde un planteamiento contemporáneo, y en relación al tipo de prácticas colaborativas que nos referimos, el productivismo nos aporta referencias históricas, marco teórico y experiencias concretas, para afrontar esta relación productiva entre lo social y lo político .

3. DESDE EL ARTE SISTÉMICO

El escultor y crítico de arte Jack Burnham, planteó que el arte puede ser concebido y analizado como un sistema (1968). La complejidad de componentes que configuran un sistema en el arte, desde el punto de vista del artista como creador y productor, puede contener personas, ideas, mensajes, condiciones atmosféricas, fuentes de energía, acciones educativas, mediaciones etc. La coherencia del sistema puede ser alterada en el tiempo o en el espacio, y su comportamiento determinado por las condiciones externas o los mecanismos de control (Burnham, 1968). Otro tema que introdujo es la visión de lo nuevo. Mientras que en muchos casos se plantea que la innovación es fruto de la creatividad artística (pensamiento heredero de la tradición de a autonomía del arte), él plantea que la innovación está envuelta por las condiciones sociales y temporales, que son las que acaban valorando y condicionando la percepción de lo nuevo: "La innovación de las artes plásticas desde 1960, se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura – superestructura del sistema social del capitalismo tardío" (Ibíd. p.14). De todas formas, advierte que esta inserción de las artes con el sistema social no debe impedir el análisis específico de sus lenguajes en el marco de una autonomía relativa.

Entender la práctica artística como una articulación sistémica constituye un planteamiento interesante desde una perspectiva contemporánea, ya que nos abre opciones de expandir y desbordar las funciones de las prácticas artísticas en ecosistemas concretos. Pero también cómo estas prácticas se ven influidas y afectadas por los distintos elementos que forman parte del ecosistema. La perspectiva de Burnham plantea un antecedente importante desde donde concreta y argumenta por qué algunos de los trabajos que se realizaron a finales de la década de los 60 respondían a esta idea que él intuye, recoge y configura. Constituye un antecedente a la hora de entender la producción artística fundamentada en la gestión de la complejidad. Una idea que es posiblemente más potente que las distintas formalizaciones que pretendieron justificarla.

La idea de interdependencia en los distintos elementos que forman parte de un sistema abierto, desarrollada por el biólogo Betalanffy en los años 30, en su teoría general de los sistemas, junto con el incipiente mundo de la programación computacional, con la gestión de datos complejos, que abría una perspectiva futura de utopía cibernética, influyeron tanto a Burnham como Hans Hacke, en su producción teórica-práctica, de los fructíferos finales años 60.

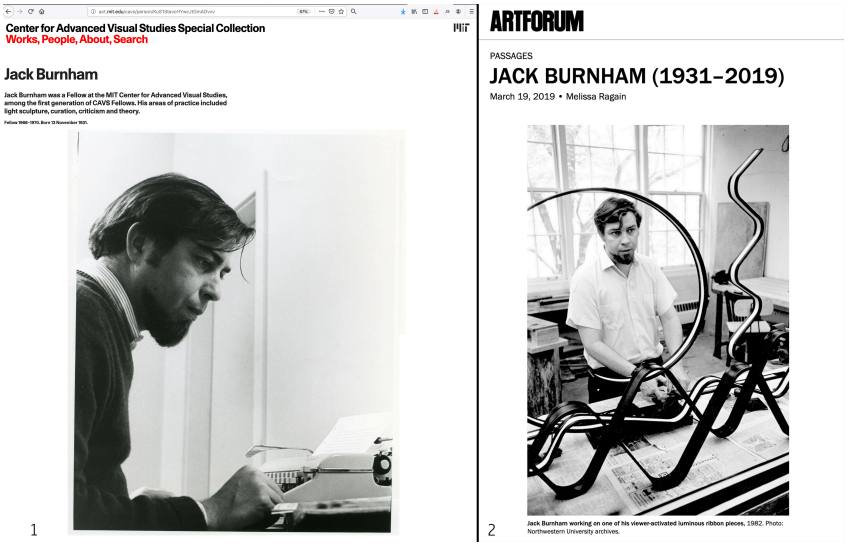


Figura 4. *Jack Burnham publicó en septiembre de 1968 Systems Esthetics en Artforum, el primer ensayo completo en lo que denominó post-formalismo, y en el que analiza la transición de un arte fundamentado en el objeto, a un arte fundamentado en los sistemas. Fue becario de la primera generación del MIT Center for Advanced Visual Studies, entre 1968-69. Imagen recuperada 19 de junio de 2019, de http://act.mit.edu/cavs/person/KuSTdtevcHYwcJtGmADvvv*

Figura 5. *Burnham murió en febrero de 2019 a la edad de 87 años, dejando un legado inspirador para un contexto de transición cultural al que deseamos contribuir. La imagen ilustra el Artículo de Melissa Ragain para Artforum[6]. Imagen recuperada 19 de junio de 2019, de https://www.artforum.com/passages/melissa-ragain-on-jack-burnham-78935*

El concepto de sistema abierto ha sido tratado también por Sennett, en relación a la ciudad. La posibilidad de poder experimentar introduciendo las anomalías, lo desconocido, lo impredecible, constituye una forma mucho más rica a la hora de descubrir, de innovar e incluso habitar el espacio urbano. Trabajar con lo ambiguo, lo

[6] Ragain es editora de la compilación de artículos y entrevistas de Burnham, con un prólogo de Hans Haacke. Ragain, M. (2015). Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964-2004. Cambrigge: The MIT Press

contradictorio, lo complejo, enriquece la experiencia. “La matemática Melaine Mitchell ha descrito concisamente un sistema abierto como –aquel en el que grandes redes de componentes sin control central y sencillas reglas operativas dan origen a un comportamiento colectivo complejo, un sofisticado procesamiento complejo de la información y una adaptación mediante aprendizaje o evolución-“ (Sennett, 2019, p14).

La gestión de la complejidad como una estrategia de producción artística para enriquecer las experiencias y los procesos que se despliegan en configuraciones colectivas, podría ser el enunciado de una manera de entender y afrontar el arte que afecta y se deja afectar por el contexto. O un tipo de producción estética, de carácter transversal, que surge del contexto para transformarlo.

4. DESDE LO CONTEMPORÁNEO PARA CONCLUIR

Hemos utilizado como referentes dos momentos históricos del pasado siglo, que nos sirven de contraste, nos aportan ideas y experiencias concretas, para afrontar la práctica artística desde la contemporaneidad. Aunque el momento es otro, encontramos ciertas relaciones conceptuales, cuando lo que buscamos son nuevos mecanismos y estrategias de producción, para afrontar la complejidad contemporánea y contribuir a aportar otras visiones frente a problemáticas, temáticas o situaciones existentes. Es en este sentido que hemos apelado a la funcionalidad del arte, o por decirlo de otra manera a la capacidad activadora que tiene el arte. Ineficaz para resolver problemas concretos, eficiente en plantear cuestiones que fuerzan otras formas de ver y mostrar otras vías para encontrar posibles soluciones.

Desde el título se planteaba la relación contradictoria existente entre arte, espacio social y la gestión de la complejidad. El arte tiene que ver con el pensamiento, pero esto no impide que se formule a través de acciones y cosas. Cuando planteamos que estas cosas se pueden configurar como parte articuladora de lo social, estamos refiriéndonos a un tipo de producción artística que se conecta temporal, espacial o políticamente a la compleja trama de lo social. Tanto el “productivismo” como el “arte sistémico”, constituyen dos antecedentes que han trabajado desde dentro del arte para darle un nuevo sentido, a partir de reconectarlo en múltiples dimensiones definidas desde lo cultural, lo social y lo político.

Pero ¿cómo traducimos estos planteamientos al contexto actual? En un contexto de hipervisibilidad, de hipercomunicación, de hipercultura (Byung-Chul Han, 2018) son pertinentes estas palabras de Alain Badiou, porque nos abre la perspectiva hacia un tipo de prácticas artísticas que deberían plantear un posicionamiento más propositivo que el formato habitual que se plantea desde la crítica institucional: “Estamos inmersos en una situación artística absolutamente confusa e incierta, porque se trata de un período de intervalo en el que las potencias del arte deberán ser reconstruidas según una modalidad infinitamente más afirmativa, infinitamente más ligada a los procesos reales, a las propuestas de la política” (2013, p.106).

La complejidad puede ser sinónimo de confusión y de incomprensión, pero atenderla, trabajar en ella, requiere implicación política para incidir en lo social. Y el arte es (debería

ser) una forma de conexión, articulación y visibilización de esta complejidad. De hecho las prácticas artísticas que pretenden gestionar la complejidad no deberían reproducir esta complejidad, más bien actuar y formalizarse desde la simplicidad. Hay que desplegar procesos de análisis, investigación, traducción y acción, incorporarando otros agentes, otras miradas. Aún sin nombrar ejemplos contemporáneos concretos, las prácticas artísticas a las que nos referimos articulan procesos, estimulan formatos participativos y/o colaborativos, están interesadas en la interdisciplinariedad y activan estrategias de comunicación para conectar con nuevos públicos, o para buscar la implicación de la ciudadanía con el fin de abrirse, socializarse y multiplicar su interacción. Son elementos, todos ellos, que pueden formar parte de una voluntad de reconectar la práctica artística con determinados espacios de lo social, definir funciones y estrategias de utilidad social y buscar otras formas de producción, presencia y visibilidad. Visibilizar no siempre se refiere a poner imágenes a los elementos que participan de un entorno complejo, supone también hacerlos presentes, relevantes o pertinentes. Poner en relación estos elementos que forman parte de lo social, es también una forma de dar visibilidad a las prácticas artísticas que las llevan a cabo, aunque de forma habitual esta complejidad social excluye, y hace irrelevante la práctica del arte. Una tradición construida desde un posicionamiento de excentricidad, de desconexión de los procesos reales, de su propia de producción prefordista o de su estructura de mercado fundamentado en el elitismo y la exclusividad.

Del productivismo resaltamos su interés por conectar producción, distribución y consumo en el seno de la vida cotidiana. También su pretensión de transformar la esfera social desde la práctica colectiva. Este componente que vincula pensamiento y acción, constituye un planteamiento recuperable y conectable con algunos posicionamientos contemporáneos.

Cuando hablamos de prácticas artísticas colaborativas o participativas, se hace referencia a un ecosistema complejo, en el que el arte unas veces actúa de motor y se extralimita de sus dominios de legitimidad; y otras es vector de una noción de transversalidad, en el que actores y recursos propios del campo artístico se conectan con proyectos y experimentos que no se resuelven en el interior de dicho ámbito, sino que se expanden a otros lugares[7]. Es en este sentido que se quiere hacer referencia a un tipo de prácticas que, por el hecho de gestionar la complejidad tanto de sus componentes como de sus interacciones con lo que no le es propio, por la posibilidad de abrirse e incorporar lo inesperado, por trasladar lo subjetivo en un contexto lo colectivo, por su hibridación entre lo crítico y lo propositivo, por la posibilidad de incorporar muchos otros objetivos aún no detectados ni explorados, las denominamos prácticas artísticas fundamentadas en una perspectiva sistémica. Unas prácticas artísticas sistémicas, que lo primero que ponen en crisis es el instaurado y redundante sistema del arte.

Esta otra forma de entender la producción artística, debe contribuir a tener una mayor

7 Sobre el tema de la noción de transversalidad y la propuesta de una tercera fase de la crítica institucional, en la que se pretende superar el bucle sobre el que la crítica institucional previa, que se encierra en si misma, optando por una institucionalización de la crítica institucional; ver HOLMES, Brian (2007).

visibilidad en el ámbito social. No solo para tener mayor presencia, sino también para incorporarse en la misión de analizarlo, cuestionarlo y transformarlo.

FUENTES REFERENCIALES

Arvátov, B. (2018). *Arte y producción*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Arvatov, B., Kiaer, C. (1997). *Everyday Life and the Culture of the Thing* (Toward the Formulation of the Question) in October, 102 (81), p. 119-128

Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity.

Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?.* Madrid: Ediciones sequitur.

Bertalanffy, L. von, (1969). *General System Theory*. New York: George Braziller

Birulés, F.; Lorena Fuster, A. (2014). *Hannah Arendt. Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura.* Barcelona: Trotta

Byung-Chul, H. (2013*). La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Byung-Chul, H. (2018). *Hiperculturalidad.* Barcelona: Herder.

Burnham, J. (1968). *System Esthetics.* En Artforum magazine, Vol. 7, n.1, pp 30-35. New York: Artforum.

Burnham, J., Haacke, H. (2015). *Esthétique des systèmes.* Dijon: Les presses du réel.

Expósito, M. (Ed.) (2010). *Nuevos productivismos.* Barcelona: MACBA – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Holmes, Brian (2008). *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. En VVAA. *Producción cultural y prácticas instituyetes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.

Domingo, A. (2018). *Demografía zombi*. Barcelona: Icaria

Foster, H. (2006). Chat Rooms//2004. En BISHOP, Claire (ed.). *Participation* (p. 190-195). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Parramon, R. (2012). *Prácticas artísticas, zonas intermedias y utilidad social*. En AA.VV. Música para camaleones. El black álbum de la sostenibilidad cultural. Barcelona, Ed.

Trànsit Projectes.

Parramon, R. (2018). *Estètiques de la col·laboració. Intermediacions entre les acciones col·lectives, las participatives i les col·laboratives en les pràctiques artístiques sistèmiques.* En Aramburu, N. (Dir.). D'anada i tornada. Projectes i practiques col·laboratives des del museu i a través de l'art. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Shanken, E. (Ed.) (2015). *Systems.* London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Squibb, S. (2017). *Introducción: sobre el modo artístico de producción*. En Rosler, M. Clase cultural. Arte y gentrificación. Buenos Aires: Caja Negra.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zalambani, M. (2018). *Borís Arvátov. Teórico del productivismo ruso.* En Arvátov, B. Arte y producción (pp.7-40). Madrid: Ediciones Asimétricas.

Referencias en línea:

Baltà, J. (2016). El ejemplo francés. Cómo protege Francia la cultura. http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/recursos_descargas/aaf6581d1ac124fb62b20b8e2c046e85.pdf. Recuperado el16 de enero de 2019.

Mazú, T. (2017). Constructivismo. El arte de producir. http://www.socialismo-o-barbarie.org/?p=10551. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

Kiaer, C. (2009). ¡A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es. Recuperado el 10 de febrero de 2019.

Bruguera, T.; Democracia (2011). Arte útil. http://www.democracia.com.es/comisariado/arte-util--useful-art/. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

http://www.arte-util.org. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

Ragain, M. (2019). Jack Burnham (1931-2019). Artforum. https://www.artforum.com/passages/melissa-ragain-on-jack-burnham-78935. Recuperado el 30 de junio de 2019.

Rodchenko, A.; Stepánova, V. (1922). Manifiesto productivista. http://tecnne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-productivista. Recuperado el 10 de febrero de 2019.