



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Guiones instalados:

El videomapping artesanal como estrategia de producción tridimensional en obras referentes a La Habana y a México.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LUIS GARCIGA ROMAY

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDEZ
«FAD»

SINODALES:
MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA
«FAD»

DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
«FAD»

DR. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ
«FAD»

DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA
«FAD»

Ciudad de México. Febrero de 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	----- 3
CAPÍTULO 1. SUJETO SOCIAL Y EXPERIENCIA EN LA HABANA Y MÉXICO: TRES IDEAS RECIENTES.	-----11
1.1. Tipos de sujeto y tipos de experiencia en las ideas de Bauman, Nancy y García Canclini.	-----11
1.1.1. Sujeto y experiencia en relación a la idea de liquidez de Zygmunt Bauman.	-----13
1.1.2. Sujeto y experiencia en correspondencia con la noción de inoperancia en Jean-Luc Nancy.	-----23
1.1.3. Sujeto y experiencia acorde a la definición de sociedad sin relato de Néstor García Canclini.	-----26
1.2. La Habana y México: Crónicas personales desde la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.	-----34
CAPÍTULO 2. ESCULTURA, INSTALACIÓN Y GUIÓN: RECURSOS MODIFICADOS EN PRESENCIA DE LIQUIDEZ, INOPERANCIA Y FALTA DE RELATO.	-----42
2.1 La escultura y la instalación. Préstamos desde una perspectiva histórica.	-----42
2.1.1 El espacio durante las vanguardias europeas.	-----44
2.1.2 La escultura metamórfica y el espacio integrado.	-----47
2.1.3 Unos objetos muy particulares.	-----50
2.1.4 La monumentalidad actualizada.	-----53
2.1.5 Pasear y recorrer. Las obras y los espectadores.	-----56
2.1.6 La tierra: una superficie recorrible.	-----59
2.1.7 Composición: palabra mayor que monumento.	-----62

2.1.8 ¿Espaciar es instalar?	-----64
2.1.9 El jardín: un modelo espacial.	-----67
2.1.10 Formas y espacios. Arquitectura y escultura en relación.	-----68
2.1.11 Maquetas y escenarios: aportes al espacio en la escultura.	-----72
2.2. La instalación artística y el espectador emancipado.	-----76
2.2.1. Cuatro tipos de sujeto y de experiencia en la instalación artística.	-----76
2.2.2. Más allá de la participación y la interacción bajo los influjos de la liquidez, la inoperancia y la falta de relato. Lo obviado por Claire Bishop.	-----83
2.3. Guion filmico y guion teatral: dos aliados en la tridimensionalidad.	-----85
2.3.1. Filme y teatro en lo instalativo: sitio geométrico del actor-sujeto y la acción-experiencia.	-----85
2.3.2. Recursos expresivos del guion filmico original. Serguei Eisenstein.	-----91
2.3.3. Recursos expresivos del guion en el teatro postdramático según Hans-Thiers Lehmann.	-----95
CAPÍTULO 3. EL ARTE COMO DOCUMENTO Y EL "ACORDEÓN" COMO RECURSO NEMOTÉCNICO.	-----110
3.1. El arte como documento: una cuestión de información.	-----110
3.2 El archivo como lugar común en las relaciones del arte con la memoria.	-----111
3.3 La folcsonomía, una forma de división de lo sensible en condiciones de liquidez, ausencia de relato e inoperancia.	-----117
3.4. El "acordeón" como modelo de recurso nemotécnico en la cultura y en obras artísticas contextuales.	-----129
CAPÍTULO 4. GUIONES INSTALADOS: LOS VIDEOMAPPINGS ARTESANALES Y SUS RECURSOS EXPRESIVOS.	-----136

4.1 Las nuevas formas de mapeo en el arte contemporáneo.	-----136
4.2 El videomapping artesanal en relación a la evolución de las formas de mapeo.	-----145
4.3 Fusión y composición de recursos para guiones instalados.	-----146
4.4 Ejemplos de obras realizadas referenciales a La Habana y México: entre la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.	-----167
4.4.1 A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla.	-----168
4.4.2 Casi 100 pensamientos clave (Una composición de esquina).	-----172
4.4.3 Neto, bruto, muerto. Acordeón sobre la caída del peso mexicano en 2015 – 2016.	-----179
4.4.4 Fúgate, muérete, llora, ríe. (Acordeón sobre dos acontecimientos carcelarios en México).	-----182
CONCLUSIONES	-----188
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	-----190
REFERENCIAS ELECTRÓNICAS	-----197

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca encontrar respuesta a una pregunta. ¿Qué recursos expresivos permite crear una estrategia de producción de obras tridimensionales que usando el videomapping artesanal como recurso técnico artístico evidencie condiciones socioculturales y políticas de nuestras sociedades actuales tanto en México como en La Habana?

El videomapping permite incidir sobre los volúmenes y el espacio del lugar en donde se lleva a cabo. Su ocurrencia en un lapso de tiempo genera una sensación narrativa más o menos definida a través de elementos como la luz, imágenes en movimiento, el sonido y los soportes matéricos sobre los que estos se desenvuelven: arquitectura, objetos escultóricos y materiales diversos. Este procedimiento es una novedad tecnológica, que surge en un marco de condiciones sociales cambiantes de los últimos años tanto en países capitalistas como socialistas. Aunque se usa como recurso artístico, resulta de interés afinar sus capacidades semánticas para que entre otras virtudes específicas aluda a las situaciones sociopolíticas y culturales en las cuales el mismo ha aparecido.

A pesar que el diseño y la comunicación social están empleando el videomapping como recurso válido en actividades afines a estas áreas del saber; llevar a cabo desde la investigación-creación artística un encuadre teórico y una implementación práctica en obras enriquece su arsenal expresivo dentro y fuera de los márgenes de lo artístico como práctica cultural. Aprovechar en este sentido el legado disponible de, en primer lugar, la escultura y, en segundo, de la instalación resulta en este sentido fundamental. Debido a la ocurrencia temporal de este tipo específico de mapeo busco reforzar el arsenal expresivo con elementos compositivos provenientes del cine y el teatro.

Resultará fértil analizar teóricamente sobre qué aspectos por separado de la escultura, la instalación, el cine y el teatro se puede incidir, para luego aplicar estos simultáneamente en obras tridimensionales audiovisuales específicas. A esta conjugación de recursos expresivos que tienen dos núcleos de antecedentes, uno centrado en la materialidad-espacialidad y otro en la temporalidad-narratividad; es decir que beben de la escultura y la instalación por un lado y del cine y el teatro por el otro, lo nombramos: guion instalado.

Para una aplicación en obras contextuales resulta adecuado añadir otra cuestión: qué características tiene el sujeto contemporáneo actual y a qué tipo de experiencia está sometido.

Para esto seguiré ideas sobre lo social que provienen de otros campos como la sociología, la antropología y la crítica cultural. Identificar elementos traducibles al guion y a la instalación en comentarios alrededor de lo social como son las ideas de comunidad inoperante de Jean Luc-Nancy (2000), la ausencia de relato propuesta por Néstor García Canclini (2011) y la condición de liquidez desarrollada por Zygmunt Bauman (2015) para finalmente aplicarlos en videomappings artesanales de escala no monumental es otro de los rubros del problema al que atenderemos.

Detectar a través de mi vivencia directa y mediada en las ciudades donde alterno mi existencia rasgos manifiestos en diferentes grados de los enfoques de García Canclini, Bauman y Nancy implica hallar en casos locales modos exactos, aproximados o difusos de estas perspectivas.

Una obra de arte puede devenir en información al ser documento susceptible de ser sondeado en busca de rasgos distintivos de los contextos culturales, sociales, económicos y políticos en los que ella es producida. Como recurso nemotécnico una pieza artística puede habitar varios modelos. Umberto Eco ha defendido la lista (Eco 2010), Boris Groys maneja la idea de contraseña (Groys 2013), Claudia Rossinni habita el ente matemático tupla (Quaranta 2012); pero quizás el archivo sea el más recurrido desde que Benjamin Buchloh nombró al Atlas de Gerhard Richter (Foster 1999) como archivo anómico. En mi caso he venido defendiendo desde el 2005 la noción de "acordeón" en obras personales ya sean de carácter participativo-relacional o videográfico. En esta investigación y obras que propongo atenderé la prestancia del "acordeón", ese trozo de papel que utilizan los estudiantes en los exámenes como sustituto total y parcial de la memoria personal para poder responder las preguntas a través de las cuales son evaluados y calificados.

La visibilización masiva de la técnica del videomapping, también llamada *mapping*, *site specific projections* o *urban screens*, en los países latinoamericanos tuvo su auge alrededor de 2010 durante las conmemoraciones de los bicentenarios de las independencias de varios países de nuestro continente. Son prácticas llevadas a cabo en espacios urbanos, asociadas a espectáculos de entretenimiento con funciones comerciales y/o conmemorativas. En un artículo escrito junto a la Dra. Loreto Alonso con la intención de señalar características positivas y deficiencias de estas prácticas espectaculares en el contexto latinoamericano,

destacamos las capacidades de estos medios para producir un espacio que como plantea Henri Lefebvre (1984) desborda lo físico y lo inmutable; llamando la atención sobre su condición narrativa y teatral, así como los vínculos que establece entre memoria y actualización. Como prácticas expandidas e híbridas posee aspectos muy propios, pero es el resultado de la confluencia de medios técnicos, géneros artísticos y funciones simbólicas (Alonso 2013).

A partir de estas inquietudes teóricas he estado produciendo obras que emplean el videomapping al margen del carácter monumental según lo entiende Alois Riegl (2008). Las piezas que ejecuté para MUCA Roma durante una exposición personal en 2013 o para Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, en 2014, o para la Residencia de Iberoamericanos FONCA/AECID en el Centro de las Artes de San Agustín Etlá, Oaxaca, en 2014; evadían el uso del videomapping que habita sobre un soporte bidimensional, generalmente una fachada exterior, y cuyo proceso de ejecución se desarrolla a través de softwares específicos en vivo. Esto sobre todo explorando posibilidades expresivas que no se emplean en los más frecuentes videomappings.

En mi caso, las piezas difieren en varios sentidos de los videomappings más usuales en el diseño y la comunicación social. Las obras se instalan en el espacio interior de galerías y museos, defienden la condición escultórica, tridimensional, material, su escala tiende a ser ergonómica, emplea como protagonista a objetos escultóricos, se lleva a cabo artesanalmente y ocurre en diferido; no a través de un ordenador conectado sino empleando los recursos básicos de una videoinstalación. Estas piezas se referían a expansiones de la dimensión geométrica del espacio. El lugar y el territorio que estando fuera de ellas invaden su ambiente lo hacen a través de referencias contextuales que se presentan al espectador en su condición de asistente o de participante, activado pero limitado. La prometida emancipación del espectador deseada por Jacques Rancière (2010) no atraviesa mi propuesta.

En mis obras, las limitaciones prácticamente absolutas en las que se sitúa el espectador presente; en estos entornos habitados por objetos dispuestos escultóricamente y extraídos de la cotidianidad de las calles de Ciudad México o de La Habana y que son visibilizados en el espacio a través de modificaciones de luz proveniente de un proyector; son de participación y de interacción. Sin embargo, tanto el teatro del siglo XX sobre todo el nombrado, por Hans-

Thiers Lehmann, posdramático (Lehmann 2013); como la instalación artística, han ido en busca de ambos presupuestos. La ponderación de las capacidades de interrelacionarse mediadamente usando artefactos digitales o de forma presencial directa y proactiva ha sido la intención de la expansión que en la última década del XX y la primera del XXI ha llevado a cabo la instalación desde las artes visuales y el teatro.

Los enfoques llevados a cabo por Claire Bishop hacia el arte instalativo aseguran que las tipologías de la instalación artística se dan en correspondencia con modos de encuadrar al sujeto y a la experiencia desde disciplinas como la psicología y la sociología (Bishop 2005) . Destaca cuatro grandes momentos de esta historia tipológica, rematando precisamente en la activación que ocurre en el sujeto político desde el prisma conceptual de pensadores pertenecientes a la crítica postestructuralista de la democracia como Chantal Mouffe y Ernesto Laclau. Bajo esta óptica, las expansiones que ocurren en las instalaciones de la última década del siglo XX y primera del XXI están vinculadas a modos de entender al sujeto social y a la experiencia de este, pero a mi juicio debemos ampliar las ideas de sujeto político y de sus experiencias según otros pensadores.

Para Coulter-Smith, lo que hay que atender en la ampliación de recursos que cronológicamente a llevado a cabo la instalación no es a los aspectos espaciales sino narrativos, "(...) y esta es una de las más fundamentales contribuciones de la instalación contemporánea. Y esta es una contribución que conecta la instalación narrativa con el videoarte y el cine y el media art ". (Coulter-Smith 2006: 68). Por eso mi énfasis en establecer modificaciones expresivas a través del guion filmico y posdramático.

A partir de prácticas colaborativas y relacionales que he llevado a cabo en mi obra, fundamentalmente en el período 2003-2010 me interesé por un desplazamiento hacia formas de narración audiovisual y de la defensa de un arte que proporcione datos en tanto documento de una época. Cuando, en La Habana para defender ciertas prácticas artísticas que veníamos realizando un grupo de artistas, escribí *Bifocales para un tuerto. Transgénesis y necesidad en parte del audiovisual cubano actual* (Gárciga 2009), me centré en la importancia de generar obras que operaran documentos filiándome a las ideas de Boris Groys (2008) al respecto, pero aplicadas a un contexto de producción "off-line" como el cubano. Exploré por aquel entonces la idea que tiene Nicolás Bourriaud (2006) sobre la sociedad de figurantes como ente gestado

en los años 90 a partir de nuevas condiciones donde el vínculo social se ha roto, y a la vez como la proposición teórica de una variante evolutiva de lo que anteriormente se consideró sociedad del espectáculo. La condición pasiva del receptor deviene, en la esfera de una actuación social cotidiana, en un ser político que se torna actor de relleno, un figurante; alguien que deambula realizando acciones sin implicaciones ni consecuencias en los acontecimientos en los que está inmerso. Su participación y su interacción está limitada mientras que la intersubjetividad como marco de las individualidades: resquebrajada.

Para Bourriaud la labor del artista es entonces, bajo esas condiciones, restituir el lazo perdido; restablecer los vínculos dañados. Las insatisfacciones de Claire Bishop con los ejemplos poco elocuentes de Bourriaud plantea a la participación del espectador un propósito, el de evidenciar las contradicciones y los antagonismos en el propio tejido social, subrayando una vez más a la participación y a la operatividad como expectativas funcionales de una obra de arte contextual, en donde la ubicación de tal obra y su duración deviene al pensar de Bishop, modo óptimo de instalación artística. El logro de la participación ciudadana en una sociedad que aspira a la condición democrática es la misma aspiración de Rancière en la emancipación del espectador o en Bishop cuando propone esa misma participación antagónica como solución al arte instalativo o al participativo de corte relacional.

Como ya expresamos anteriormente los videomappings poseen condiciones de teatralidad y narratividad. La propia Bishop ha destacado el carácter teatral y fílmico de la instalación mientras que su condición narrativa en expansión la menciona, como ya hemos visto, Coulter-Smith. En otra dirección el teatro posdramático ha enfatizado la disolución del texto literario que estructuraba al teatro en etapas anteriores, avanzando a usos más abstractos de los recursos dramáticos. Estos usos hacen de la experiencia del espectador teatral algo más cercanos a lo que Bertolt Brecht destacaba como imprescindible para un posicionamiento crítico desde la recepción, algo que nombró "extrañamiento" y que es una fórmula válida como asegura Coulter-Smith para oponerse al carácter inmersivo y desproblematizador de otros tipos de instalaciones. Si el guion que partía del teatro se amplió con la llegada del cine y la teorización de Serguei Eisenstein, la idea de narración audiovisual y escénica se amplifica con las teorizaciones de Hans-Thiers Lehman sobre las prácticas posdramáticas que arrojan implicaciones a la práctica instalativa.

Si la participación del público ha estado en el meollo de obras cada más "realistas" e incluyentes de un público-ciudadano o comunitario. Puedo referirme a otros enfoques ya realizados sobre la fisiología de lo social que son los puntos de partida de la investigación que aquí me atañe. Zygmunt Bauman habla de una sociedad líquida, Néstor García Canclini la titula sin relato, mientras que Jean Luc Nancy reduce más sus posibilidades dinámicas al nombrarla inoperante.

La incidencia en la luz como condición metafórica y elemento expresivo en obras tridimensionales fue consolidada como punto de partida para las piezas que aquí propongo a partir del libro que traduje para su edición digital e impresa *Sobre la instalación total* (Kabakov, 2014). En este libro se dedica un capítulo íntegro al tema de las consideraciones expresivas de la luz en las instalaciones. El pionero en tales investigaciones es Alexander Scriabin con su obra *Prometheus. Poem of Fire. Op. 60* de 1910, la cual fue reconstruida en 2010 por Anna Gawboy como parte de su Doctorado en la Universidad de Yale y que quedó condensado en un artículo de la *Sociedad de Teoría Musical* (Gawboy 2012). Las esculturas blandas con rostros de personajes proyectados de Tony Oursler o las esculturas abstractas que proyectan sombras figurativas llevadas a cabo por Tim Noble and Sue Webster también han sido antecedentes de mis preocupaciones y producciones. Respecto a la síntesis en el uso de los recursos de la luz y el videomapping señalo al joven artista español Juan Zamora con su obra *A dead pigeon with alive shadow* (2012). En el sentido más espacial y de puesta en escena instalativa compleja con carácter lúdico: *No drones* (2011-2013) de Louise Lawler.

Esta brecha temporal de un siglo usando la luz, las proyecciones y más recientemente el videomapping puede ser cubierta con otros precedentes. En 1967 Willoughby Sharp escribió el texto curatorial *LUMINISM: Notes toward and understanding Light Art*, la exposición fue realizada en un día y se tituló *LUMINISM* (Sharp 1967). Destaco como antecedentes las obras escultóricas *Línea* describiendo un cono (1973) de Anthony McCall, *Magic Lantern* (1987) de Susan Hiller; así como buena parte de la obra de los paradigmáticos James Turrell y Dan Flavin.

Un texto que ha servido como provocación para llevar a cabo el presente trabajo es el artículo *La imagen instalada* (Larrañaga 2011) donde se destaca el modo en que las imágenes no sólo son ellas en si misma, sino que aumentan su alcance semántico cuando se ubican en

escenarios culturales específicos y están mediadas por dispositivos. La condición de instalado igualado a lo puesto en escena es una idea que defiende Larrañaga, o como el plantea: "*La instalación es la condición contingente en que el dispositivo imaginario se confronta con el espectador. Indica, por lo tanto, las condiciones de legibilidad (...)*".

Finalmente, la prestancia de la instalación como género en el siglo XXI es defendida por Boris Groys (2009), ubicándola de cara al espacio que genera dentro del espacio museístico que a su vez está enclavado en una maraña administrada desde las políticas culturales; a la vez que menciona sus virtudes para restituir el aura de la obra, para dotar de materialidad y permanencia lo que es a priori inmaterial y efímero.

Para hallar recursos expresivos en los videomappings que apelaran a tipos de sujetos y experiencias que no fueran las habituales para enfrentar una instalación partí de establecer características que describían Zygmunt Bauman, Jean-Luc Nancy y Néstor García Canclini cuando se refieren a las sociedades actuales como líquidas, inoperantes y carentes de relato. Estas características las ejemplifico con una cronología de sucesos socioeconómicos y políticoculturales acontecidos en Cuba y en México en la última década. A partir de elementos expresivos mencionados por varios autores para referirse a la escultura, la instalación, el cine y el teatro escogí aquellos que mejor se adecuaban mejor a la liquidez, la inoperancia y la falta de relato como marco donde los sujetos viven experiencia de vida o recepción de obras de arte.

Debido a la referencialidad de las obras a los contextos mexicanos y cubanos y al interés por entender al arte como un facilitador de recursos nemotécnicos presentamos las posibilidades de entender al arte como documento y como frente al archivo o a la folcsonomía, nuestra opción es por el uso del "acordeón" como modelo.

Una vez que defina como el videomapping es un caso particular de un interés más general en las prácticas artísticas contemporáneas respecto al mapa y al mapear nuestro modo particular de usar el videomapping artesanal ocupa un lugar aventajado respecto a la evolución de las formas de mapeo.

A modo de condensación de la investigación encuentro un conjunto de recursos compuestos resultado de la fusión de aspectos provenientes de la escultura, la instalación, el cine y el

teatro. Seguidamente estos recursos se emplean en 4 obras realizadas en referencia a sucesos específicos que acontecieron en La Habana y en Ciudad de México.

CAPÍTULO 1.

SUJETO SOCIAL Y EXPERIENCIA EN LA HABANA Y MÉXICO: TRES IDEAS RECIENTES.

Las obras que hemos llevado a cabo durante el proceso de investigación producción se acotan en una región geopolítica particular: las ciudades de México y de La Habana, enlazadas no solo por su cercanía geográfica sino por la condición temporal o epocal en las que hemos vivido a ambas. El presente histórico y social de ambas es recorrido por mi condición de doble residente en ellas; camino que es en definitiva una itinerancia alternada entre dos urbes con sus diferencias y semejanzas. Las piezas van a posibilitar un acercamiento a situaciones vividas, encarnadas e interpretadas por mi propio cuerpo social.

El interés expresivo desde el arte de poner en común con un público o grupo de espectadores estas vivencias requiere de una serie de recursos artísticos que contribuyan a la expresividad y comunicatividad de las obras; recursos que en nuestro caso se incorporan provenientes de diferentes áreas como la escultura, la instalación, el teatro o el cine pero en correspondencia con la naturaleza de las particularidades que más han afectado desde una mirada subjetivada propia del autor, el marco sociopolítico y cultural de estos sitios.

Mi manera de entender a La Habana y a México se apoya en considerar a ambos contextos como líquidos, inoperantes y carentes de relato. La liquidez, la inoperancia y la falta de relato son ideas que se han desarrollado desde los años 90 y hasta nuestros días en relación a una cultura y una sociedad que por globalizadas se expresan como generalidades localizadas.

1.1. Tipos de sujeto y tipos de experiencia en las ideas de Bauman, Nancy y García Canclini.

El encuadre de las macrocondiciones en las que he vivido entre La Habana y Ciudad de México se van a servir del acompañamiento de tres autores contemporáneos que analizan una época que va desde los inicios de la década de los 90s del siglo XX hasta el presente. Estas condiciones epocales enmarcan sucesos macropolíticos importantes en materia de relaciones internacionales, por lo que en cierta medida van a desbordar las restricciones nacionales.

Ejemplo de lo anterior son la firma del Tratado de Libre Comercio de México con Estados Unidos y Canadá a finales de 1992, puesto en vigor a comienzos de 1994 y la Caída del Muro

de Berlín a finales de 1989 que impactó en la vida cubana a partir de agosto de 1990 con el inicio del llamado Período Especial. Ambos sucesos cambian las coordenadas geopolíticas tanto de Cuba como de México.

Los autores seleccionados no mencionan directamente estos dos eventos sino que describen, de manera general y metafóricamente, la época presente que nuestras obras realizadas singularizarán a través de cuestiones y acontecimientos locales muy particulares, aparentemente lejanos a estos dos cataclismos socioeconómicos mundiales; pero en definitiva, dada las propias particularidades de la época, vinculados globalmente. Estos teóricos de la cultura y la sociedad triangularán desde una perspectiva no demasiado esperanzadora esas regularidades que no solo se dan en Cuba y México sino en un mundo que al estar interconectado a través medios de transporte, telecomunicaciones y flujo financiero internacional se da una dependencia, deseada o no, entre todos los países, exhibiendo esa globalidad deforme que, sirva la reduncia, la globalización ha traído.

La selección de estos nombres, intelectuales vivos o muy recientemente fallecidos: Néstor García Canclini (1939-), Zygmunt Bauman (1925-2017) y Jean-Luc Nancy (1940-) responde no solo a preferencias personales sino a una triangulación que inmiscuya diferentes miradas de lo social, de su sujetos y de la experiencias en la que se relacionan. Canclini, un argentino residente en México con un foco importante de su obra en la región latinoamericana; Bauman un polaco inicialmente comprometido con todo el proceso socialista pero finalmente expulsado a Israel que se debate con las condiciones del socialismo real y sus fallos particulares; y Nancy, francés inscrito en el pensamiento europeo que se cuestiona la prestancia o no de la idea de comunidad en relación al capitalismo.

En cada uno de los casos veremos los aportes de estos teóricos de cara a la descripción de nuestras sociedades actuales más allá de las especificidades micro o macroregionales, de país o ciudad; pero que serán de gran utilidad para acercarnos a los ejemplos específicos contextuales que desde las piezas hemos abordados.

Nos tomaremos la licencia de poner en negritas aquellos términos y frases que en la realización de obras pueden ser aprovechables debido a su fuerte potencial metafórico, poético y evocador.

1.1.1. Sujeto y experiencia en relación a la idea de liquidez de Zygmunt Bauman.

La idea fundamental de Zygmunt Bauman sobre la época actual es la de liquidez. Él considera que las condiciones en las que se está dando la modernidad en el presente ha cambiado casi radicalmente respecto a su origen. Bajo lo que nombra modernidad líquida el sujeto y la experiencia también se tornan líquidos, desapareciendo las **rigideces**, las **resistencias**, las **estabilidades**.

En la descripción de los sólidos, es posible ignorar completamente el tiempo; en la descripción de los fluidos, se cometería un error grave si el tiempo se dejara de lado. Las descripciones de un fluido son como instantáneas, que necesitan ser **fechadas al dorso**.

Los fluidos se desplazan con facilidad. "**Fluyen**", "se **derraman**", "se **desbordan**", "**salpican**", "se **vierten**", "se **filtran**", "**gotean**", "**inundan**", "**rocían**", "**chorrean**", "**manan**", "**exudan**"; a diferencia de los sólidos no es posible detenerlos fácilmente -sortean algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos-. Emergen incólumes de sus encuentros con los sólidos, en tanto que estos últimos -si es que siguen siendo sólidos tras el encuentro- sufren un cambio: se humedecen o empapan. La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de "levedad". Hay líquidos que en pulgadas cúbicas son más pesados que muchos sólidos, pero de todos modos tendemos a visualizarlos como más livianos, menos "pesados" que cualquier sólido. Asociamos "levedad" o "**livianidad**" con **movilidad** e **inconstancia**: la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplazamos, tanto más rápido será nuestro avance. Estas razones justifican que consideremos que la "**fluidez**" o la "**liquidez**" son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual -en muchos sentidos nueva- de la historia de la modernidad. (Bauman 2015: 8)

Así establece el propio Bauman las analogías que permiten hablar de una modernidad líquida o fluida en contraposición a, pero heredera de, una modernidad sólida. La propia modernidad sustituyó un sólido por otro, reemplazó una formación económico social, la del feudalismo y la

monarquía por otro, la del capitalismo fraguado en los Estados-nación. Ocurrió una fundición de sólidos para conformar otro, un **cálculo racional** de **previsión** de un **modelo** social que una vez instaurado debía durar permanentemente. Sin embargo en el paso de la modernidad sólida a la líquida, la estabilidad y fortalezas de los enlaces intrínsecos a las relaciones sociales se **distienden**, se **laxan**.

La sociedad de la modernidad líquida es el marco donde los sujetos accionan y reaccionan con cambios constantes, de carácter líquido, **sumergidos** en una experiencia de novedad constante e indetenible donde no se avisa ni se puede prever el fin de los procesos. Ante la experiencia de cambio constante el sujeto se vuelve muy **plástico** y **adaptable** a la vez que se desliga de otros individuos con mayor facilidad en pos de evitar resistencias que no sean la de su propia **conformación individual**. Ante las modificaciones constantes del exterior social, ni resistencias, ni revoluciones; esas son las posiciones a las que asintóticamente se desplazan los individuos en la modernidad líquida. Ni rigidez ni constancia mientras se sustituyen las **necesidades** por los **deseos**: "Resulta evidente la escasez de esos potenciales revolucionarios, de gente capaz de articular el deseo de cambiar su situación individual como parte del proyecto de cambiar el orden de la sociedad." (Bauman 2015: 11)

Los vínculos antiguos que funcionaron entre los sujetos ahora se vuelven muertos que todavía están vivos, al decir de Ulrich Beck a quien sigue Bauman, se trata de **instituciones zombies**. Clase, vecindario, familia se hallan viviendo **vegetativamente**; sus signos vitales se han reducido. Durante la licuefacción ocurre una reducción de escalas de lo sólido: las relaciones internas de estas instituciones ex-estables y sus funcionamientos hacia el exterior de sus propias estructuras se debilitan. No solo se dan cambios morfológicos sino también fisiológicos. Las acciones de estas instituciones **reducen su frecuencia de ocurrencia y su duración**. "Sería imprudente negar o menospreciar el profundo cambio que el advenimiento de la "modernidad fluida" ha impuesto a la condición humana." (Bauman 2015: 13)

Para Bauman la independencia entre tiempo y espacio acontece primeramente en el paso de la sociedad premoderna a la moderna. La dependencia tecnológica en el desplazamiento y acciones humanas, se evidenció con el tren y se reafirmó con el avión, ahora ha llegado a consecuencias mayores con la **instantaneidad**. Esta ha hecho que de la insolubilidad premoderna de tiempo y espacio, se pasara a una etapa moderna donde el tiempo era el que

regía sobre el espacio no solo separándose de él sino dominándolo. Quien llegaba primero controlaba el espacio. La instantaneidad bastante generalizada en la modernidad líquida hace que no baste llegar primero pues todos llegan bastante al unísono, así que aparece una etapa donde vuelven a surgir modos de dominio del espacio, pero esta vez no son los mismos modos. Se pasa del modo **panóptico** de control del espacio al modo **sinóptico** de dominio del mismo; de unos pocos accediendo-controlando a todo el espacio a unos muchos accediendo a una escasa región espacial. El panóptico requiere **presencia física del controlador**, mientras que el sinóptico no; con lo que se evita los roces directos y las confrontaciones. En la modernidad líquida el controlador no quiere estar presente, no quiere estar ligado al espacio permanentemente.

Esta condición de no estar ligado al espacio apunta a una ganancia del sujeto **nómada** sobre el sujeto **sedentario**. Durante la etapa sólida de la modernidad, ser nómada implicaba una desventaja. El uso intensivo de un recurso inmutable en unas condiciones fijas se realiza más eficientemente cuando el propio sujeto se establece fijo al espacio, de forma sedentaria. Pero si las condiciones de la experiencia se modifican constantemente, ya no solo ser sedentario es un problema que se añade, sino que desplazarse resulta obligatorio. Vale la pena señalar que no solo esto es válido para su presencia física, para la condición encarnada del sujeto: su **cuerpo**, sino también para su capital material y simbólico. El nuevo nómada de la modernidad líquida se ha de desplazar, cambiar de domicilio geopolítico pero ha de desplazar también sus valores. Bauman advierte que:

Los poderes globales están abocados al **desmantelamiento** de esas redes, en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y la garantía de su invencibilidad. Y el **derrumbe**, la fragilidad, la vulnerabilidad, la **transitoriedad** y la **precariedad** de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar. (Bauman 2015: 20)

Como más adelante señala:

El fin del panóptico augura el fin de la era del compromiso mutuo: entre **supervisores** y **supervisados**, trabajo y capital, líderes y seguidores, ejércitos en guerra. La principal técnica de poder es ahora la **huida**, el **escurrimiento**, la

elusión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier **confinamiento territorial** y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de un orden. (Bauman 2015: 17)

No se trata solamente de los vínculos benévolos de las **instituciones-refugio**, también de aquellas que asignaban un territorio para su explotación local, fuera este una nación o un terreno de una planta industrial o incluso una tierra para la siembra. Los supervisados y los supervisores están en tránsito, en **dislocación**.

A pesar que el autor de esta noción sobre la existencia de una modernidad en fluencia plantea que el objetivo de su disertación es cuestionar sobre la existencia o no de una posibilidad de rebasar tal situación de liquidez, lo que ofrece más claramente es un diagnóstico alrededor de cinco elementos afectados por esta modernidad líquida: Emancipación, Individualidad, Espacio/tiempo, Trabajo y Comunidad.

Emancipación

Se pierde toda esperanza de considerar que alguna vez hubo un momento de libertad, que alguna vez hubo un instante de emancipación social; tampoco se cree que pueda alcanzarse. Lo condensa en una metáfora: “Lo que se ha **roto ya no puede ser pegado**. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida”. (Bauman 2015: 27)

No puede haber emancipación en ese presente fluido o en el futuro líquido inmediato pues:

nada puede cambiar el hecho de que únicamente hay transitorias camas de hotel, bolsas de dormir y divanes de análisis, y que de ahora en más las comunidades - más postuladas que "imaginadas"- ya no serán las fuerzas que determinen y definan las identidades sino tan sólo artefactos efímeros del **continuo juego de la individualidad**. (Bauman 2015: 28)

Cuestión que relaciona varios de los elementos: emancipación, individualidad y comunidad.

Hay varias metáforas que usa Bauman que aluden a la experiencia de los individuos en la liquidez:

El tipo de hospitalidad que ofrece a la crítica la forma actual de la sociedad moderna puede compararse con el esquema de un **predio para acampar**. El lugar está abierto a todos aquellos que tengan su propia casa rodante y suficiente dinero para pagar la estadía. Los huéspedes van y vienen, a nadie le interesa demasiado cómo se administra el lugar en tanto y en cuanto a los clientes se les asigne el suficiente espacio como para estacionar su casa rodante, los enchufes y los grifos estén en buen estado y los propietarios de las casas cercanas no hagan demasiado ruido y mantengan bajo el volumen de sus televisores portátiles y de sus equipos de audio cuando anochece. Los conductores traen al lugar sus propias casas, remolcadas por sus autos y equipadas con todo lo que necesitarán durante su estadía que, en todo caso, esperan sea breve. Cada conductor tiene sus propios horarios e itinerario. Lo que esperan de los administradores del establecimiento es que tan sólo (y nada menos) los dejen tranquilos y no los molesten. A cambio, se comprometen a no desafiar la autoridad de los administradores y a pagar puntualmente. Y como pagan, también exigen. Son proclives a la intransigencia cuando se trata de defender su derecho a los servicios prometidos, pero, por lo demás, prefieren hacer su vida y se enojan si alguien pretende impedirles el acceso a ellos. De tanto en tanto, reclamarán un mejor servicio; si son directos, decididos y no tienen pelos en la lengua, hasta puede que consigan lo que piden. Si se sienten estafados o defraudados, los conductores se quejarán y reclamarán lo que les corresponde -pero jamás se les ocurrirá cuestionar o renegociar la filosofía administrativa del lugar, y menos aun hacerse cargo de la responsabilidad de llevarlo adelante ellos mismos-. A lo sumo, tomarán mentalmente nota de ese sitio en particular -para no volver ni recomendárselo a sus amigos. Cuando, siguiendo su propio itinerario, finalmente se van, el lugar queda tal y como estaba antes de su llegada, indemne a su paso y a la espera de otros nuevos por llegar; si las quejas registradas por sucesivas tandas de acampantes se van acumulando, los servicios prestados por el establecimiento podrán ser modificados para impedir que un descontento reiterado se haga oír nuevamente en el futuro. (Bauman 2015: 30)

La **crítica desdentada**, para Bauman, es aquella que llevan a cabo los sujetos de la modernidad líquida quienes a pesar de atacar constantemente no lo hacen en las regiones vulnerables del sistema, moviliza toda sus capacidades de agresión pero “no tiene dientes”. Considera que en estos tiempos no hay líderes sino solo sujetos a los que copiar sus estrategias para uno tener éxito individual. Se da un profundo proceso de individualización que “consiste en transformar la "identidad" humana de algo "dado" en una "tarea", y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño.” (Bauman 2015: 37). Se pasa de los **individuos de facto** a **individuos de jure**. Bajo estas condiciones, se sustituye al ciudadano por el individuo, la sociedad justa por el cumplimiento de los derechos humanos, pero remata Bauman señalando el crecimiento simultáneo de **libertad** y de **impotencia**; cuestión que condensa con la metáfora de la sopa de la libertad donde ha caído la mosca de la impotencia. Reducida así la acción ciudadana se reduce a compartir intimidades en público en lugar de una construcción efectiva de comunidad.

Individualidad

El capitalismo sólido se sustenta y fomenta en la inmovilidad de los ciudadanos, mientras que el líquido exige la movilidad de los sujetos de modo que estos no cuentan con la permanencia en relación a los lugares. Quien comienza a trabajar en una empresa no tiene idea de donde terminará. Debido a la existencia de **múltiples posibilidades**, resultado de esa libertad que recae en el sujeto este padece una **incertidumbre**; esto es: muchos fines al alcance sin saber y sin tener referencia sobre cual es prioritario hacen de la duda una experiencia continua donde además el placer no queda saciado. Compara esta situación social con una **mesa buffet** en la que la cantidad de platillos rebasa las capacidades de saciar el hambre.

La conciencia de que el juego continúa, de que todavía deben ocurrir muchas cosas y de que el **inventario de maravillas** que nos puede ofrecer la vida sigue vigente es muy satisfactoria y placentera. La sospecha de que nada de lo que ya ha sido probado y conseguido es inmune a la decadencia ni ofrece garantía de duración es, sin embargo, la proverbial mosca en la sopa. (Bauman 2015: 69)

Esto tiene implicaciones. Los líderes desaparecen y su papel lo asumen los asesores quienes no obligan a la disciplina sino que aspiran solamente a ser escuchados con mayor frecuencia que a otros múltiples asesores. La autoridad sirve “para engrosar las filas de los seguidores, pero en un mundo con objetivos inciertos y crónicamente indeterminados, el número de seguidores es lo que define -y es- la autoridad.” (Bauman 2015: 73)

El sujeto ya no se moviliza por necesidades sino por deseos, pasa de resolver sus requerimientos a través de ser un **productor** a ser un **consumidor**.

Al no poseer ejemplos sólidos como paradigma de sujeto social, el individuo de la modernidad líquida experimenta una **fantasía de estabilidad** en los otros que le funcionan como seres a quienes quiere parecerse, pero esta fantasía dura lo que dura un destello, es una **sensación fugaz** como si de una **ensoñación** se tratara.

Espacio/Tiempo

La forma en la que acontecen los encuentros entre los sujetos en la modernidad líquida no tienen ni pasado ni futuro, parece carecer de causas y consecuencias. No hay **acumulación dramática** en los sucesos que ocurren en estos encuentros.

El encuentro entre extraños es un acontecimiento sin pasado. Con frecuencia es también un acontecimiento sin futuro (se supone y se espera que esté libre de un futuro), una historia que, sin dudas, no "continuará", una oportunidad única, que debe ser consumada plenamente mientras dura y en el acto, sin demora y sin postergaciones para otra ocasión. (Bauman 2015: 103)

La existencia del sinóptico antes mencionado hace que “de hecho, muchos **espacios vacíos** no son simplemente desechos inevitables sino ingredientes necesarios de otro proceso: el de “**mapear**” el espacio compartido por muchos usuarios diferentes.” (Bauman 2015: 112)

El lugar vacío no significa que está desprovisto de una **densidad material**, sino que: “Son vacíos los lugares en los que no entramos y en los que nos sentiríamos perdidos y vulnerables, sorprendidos, alarmados y un poco asustados ante la vista de otros seres humanos.” (Bauman 2015: 113)

Si la forma en la que el tiempo afectaba el espacio durante la modernidad sólida era cuando la “**rutinización del tiempo** mantenía el lugar íntegro, compacto y sometido a una lógica homogénea. (Bell señaló el poder de la rutinización calificando al **tiempo** de “**métrico**”.)” (Bauman 2015: 124) con la modernidad líquida el espacio pierde valor estratégico pues al primar la instantaneidad el espacio ya no limita la acción ni sus efectos. El modo en que la instantaneidad contribuye al tipo de experiencia de la modernidad líquida queda explicado cuando Bauman la define así: “significa una satisfacción inmediata, “en el acto”, pero también significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés.” (Bauman 2015: 126) . Esto define nuevas características de los sujetos.

Las personas que se mueven y actúan más rápido, las que más se acercan a la instantaneidad de movimiento, son ahora las personas dominantes. Y las personas que no pueden moverse tan rápido, y especialmente las personas que no pueden dejar su lugar a voluntad, son las dominadas. La dominación consiste en la capacidad de escapar, de “descomprometerse”, de “estar en otra parte”, y en el derecho a decidir la velocidad con la que se hace todo eso ... mientras que, simultáneamente, se despoja a los dominados de su capacidad de detener o limitar esos movimientos. La batalla contemporánea de la dominación está entablada entre fuerzas equipadas, respectivamente, con las **armas de la aceleración y la demora**. (Bauman 2015: 129)

Trabajo

El progreso que implicaba el diseño y previsión de las acciones transformadores del hombre en la naturaleza y la sociedad se ha modificado, pasando a ser una responsabilidad personal que solo implicará al sujeto respecto a él. Pero no solo se ha individualizado y privatizado el progreso, no solo se ha contraído en su espacio social encarnando en el sujeto material mínimo: un solo individuo. También se ha reducido en el tiempo con el que puede operar:

La continuidad ya no es más un indicador de perfeccionamiento. La naturaleza del progreso, que supo ser acumulativa y de largo plazo, está dando lugar a requerimientos que se dirigen a cada uno de esos episodios sucesivos por separado: las virtudes de cada episodio deben quedar demostradas y ser consumidas totalmente antes de que

éste finalice y el próximo comience. En una vida regida por el principio de la **flexibilidad**, las estrategias y los planes de vida sólo pueden ser de corto plazo (Bauman 2015: 147).

Estos episodios se acumulan en **parcelas de un laberinto**, en **curvas de un camino** que de ser abordados y maniobrados con destreza no garantizan de todos modos los venideros acontecimientos, porque al no haber causas y consecuencias estables el “**azar** y la **sorpresa** rigen en el laberinto” (Bauman 2015: 148); o en palabras del propio Bauman: “Los caminos de la vida no se enderezan a medida que los recorremos, y una curva bien tomada no es garantía de que la próxima nos resulte igual” (Bauman 2015: 148).

La objetividad del trabajo en cuanto a sus propósitos en relación a un plan o a un modelo predefinido tomado como opción se disuelve en la modernidad líquida. Se pasa a la **casualidad**, al juego porque es posible que “**jugueteo**” sea el término que mejor expresa la nueva naturaleza del trabajo, divorciado del grandioso diseño de la misión común y universal de la humanidad y del no menos grandioso diseño de la vocación de vida. Despojado de su parafernalia escatológica y separado de sus raíces metafísicas, el trabajo ha perdido la centralidad que le fue asignada en la galaxia de los valores dominantes de la era de la modernidad sólida y el capitalismo pesado. El “trabajo” ya no puede ofrecer un huso seguro en el cual enrollar y fijar definiciones del yo, identidades y proyectos de vida. Tampoco puede ser pensado como fundamento ético de la sociedad, ni como eje ético de la vida individual.

La negación del acceso al progreso social a través del trabajo planificado se debe en parte a la vertiginosidad, a la instantaneidad en la que los sujetos viven y/o en la manera que se hace percibir el paso del tiempo excesivamente cargado de sucesos, y en esto “las **emisiones de noticias** son la celebración constante y diariamente repetida de la vertiginosa velocidad del cambio, del envejecimiento acelerado y de la eterna posibilidad de recomenzar” (Bauman 2015: 165).

Comunidad

Las comunidades se recienten en estas nuevas coordenadas modernas. Los sujetos, antaño ciudadanos y en el presente individuos, no establecen enlaces de por vida ni fuertes entre ellos. La vertiginosidad de los encuentros hace que “sólo existen los **arneses con cierre relámpago**, y su éxito de ventas se basa en la facilidad con la que uno puede ponérselos a la

mañana y quitárselos a la noche (o viceversa)” (Bauman 2015: 180). Por esto Bauman habla que en estas comunidades actuales, residuos de un estado-nación zombi, se da la “profana trinidad”: incertidumbre, inseguridad y desprotección.

Cuerpo y comunidad son los últimos puestos defensivos del casi abandonado campo de batalla donde cada día, con pocos respiros, se entabla la lucha por la seguridad, la certidumbre y la protección. Deben llevar a cabo la tarea que antes se dividía entre muchos bastiones y empalizadas. Ahora dependen de ellos más cosas de las que pueden realizar, de modo que es probable que sólo logren profundizar, y no apaciguar, los temores que los convirtieron en refugio de todos aquéllos empeñados en hallar seguridad.

La nueva **soledad del cuerpo y de la comunidad** es resultado de un importante conjunto de cambios radicales que se resumen bajo el rótulo de modernidad líquida. No obstante, uno de esos cambios reviste particular trascendencia: la renuncia -o la eliminación- por parte del Estado a cumplir el rol de principal (y hasta monopólico) proveedor de certeza y seguridad, seguida de su negativa a respaldar las aspiraciones de certeza/ seguridad de sus súbditos (Bauman 2015: 195).

La temporalidad y brevedad de las alianzas entre los sujetos prevalece en estas comunidades, su facilidad para sucesivos vínculos y desvínculos señalan que: “El **andamio institucional** capaz de mantener entera a la nación es cada vez más concebible como una tarea de **bricolage casero**” (Bauman 2015: 196). A esta superficialidad de las juntas, la facilidad de unir y desunir rápidamente los sujetos de las comunidades se le ha de añadir que acontecen a menudo a una reunión espectacular y catártica, de eliminación de la culpa de la soledad implícita en toda individualización. Bauman nombra a estas comunidades como **comunidades de carnaval** y **comunidades de ropero**. Como el azaroso encuentro de la ropa en un mueble que acoge las apariencias en forma de segunda piel de los asistentes a un teatro durante una corta función estas comunidades sobreviven en la brevedad, la instantaneidad, la individualización; pero sobreviven.

1.1.2. Sujeto y experiencia en correspondencia con la noción de inoperancia en Jean-Luc Nancy.

Si para Bauman la idea fundamental de liquidez o fluidez actual hacen pensar en un sujeto líquido y en una experiencia líquida, la de Jean-Luc Nancy es la de inoperancia. Para este tanto sujeto como experiencia se tornan inoperantes al ser su colectividad, en particular su comunidad, inoperante. Estas características no son ajenas en una lectura de lo comunitario en Bauman que, como ya hemos leído, antes posee esta condición.

Declara Nancy que la urgencia de pensar en lo comunitario, o más específicamente en la comunidad, ocurre como respuesta a una situación experiencial concreta, lo que él describe como el “testimonio más importante y el más penoso del mundo moderno, aquel que reúne tal vez a todos los otros testimonios que esta época se encuentra encargada de asumir” (Nancy 2000: 13).

Para Bauman es la modernidad la que ha cambiado y en su transformación hacia la liquidez condicionó varios elementos, entre los cuales se encuentran la comunidad y la individualidad. Para Nancy, los sujetos contatan “el testimonio de la **disolución**, de la **dislocación** o de la **conflagración** de la comunidad” (Nancy 2000: 13). En términos de comunidad lograda encuentra en el comunismo un horizonte irrebachable, ya acontecido, ya desviado, ya irrecuperable. Su labor es pues, la de hallar la esencia misma de lo comunitario, aquello que es esencial a la comunidad independientemente de su modo de operar.

El sujeto queda como resto del proceso de disolución de la comunidad revelando ser “el **resultado abstracto** de una **descomposición**” (Nancy 2000: 15), la atomización de la comunidad en sujetos no hace a un mundo, se requiere de un clinamen, un desvío de los sujetos, un movimiento que los saque de su condición intrínseca de ser. La comunidad es ese clinamen, dice Nancy. Para el sujeto actual atomizado, la comunidad ofrece el clinamen porque como él reitera: “para que yo esté absolutamente solo, no basta con que lo esté, todavía hace falta que sea el único que está solo” (Nancy 2000: 16). Todo indica que para este autor la existencia de la comunidad como un **estar presente**, sin necesidad de un obrar¹ u

1 La sociedad desobrada es otra de las traducciones que se hacen del título original La communauté désœuvrée, de Jean-Luc Nancy.

operar es la situación actual, pero esto en él no conlleva a ningún problema pues este modo es esencialmente la comunidad misma. Al ser social le ocurre la comunidad, por el hecho de estar con otros ahí, en ese instante. El comunismo o reacciones comunitarias a este no conforman comunidad, más bien la deshacen desde el exterior pues proponen un objetivo, una obra a hacer para quienes su estar presente les es constitutivo. Y en ese sentido escribe: “dejando en claro que el comunismo ya no es nuestro **horizonte insuperable**, hay que establecer también, con la misma fuerza, que una exigencia comunista se comunica con el gesto a través del cual debemos ir más lejos que todos los horizontes” (Nancy 2000: 20).

El tipo de sujeto que perdura en nuestra época es la del sujeto romántico que sufre de **nostalgia por una comunidad** perdida en épocas anteriores. En momentos de disolución de comunidad parece que esa nostalgia crece. “Occidente se ha entregado de antemano a la nostalgia de una comunidad más arcaica, y desaparecida, a la **añoranza de una familiaridad, de una fraternidad**, de una convivialidad perdidas” (Nancy 2000: 21).

Por eso recae sobre el sujeto, según la óptica de Nancy, la fantasía de una comunidad deshecha. Parecería que Nancy interpreta como individuo lo que Bauman alega sobre el sujeto líquido que siente sobre él la culpa del fracaso.

Jean-Luc Nancy resume:

Nada se ha perdido, pues; y por ello nada está perdido. Los que andan perdidos sólo somos nosotros mismos, nosotros sobre quienes el «vínculo social» (las relaciones, la comunicación), nuestro invento, recae pesadamente como la red de una trampa económica, técnica, política, cultural. Enredados en sus mallas, nos forjamos el **fantasma de la comunidad perdida** (Nancy 2000: 23).

La conciencia clara del espacio donde se encuentran los sujetos de la comunidad solo puede darse en el estar presente en esa comunidad “la experiencia moderna de la comunidad: ni obra que producir, ni comunión perdida, sino **el espacio mismo**, y el **espaciamento de la experiencia del afuera**, del fuera-de-sí” (Nancy 2000: 30).

La metáfora de una noche, de una noche en la que se expresa la esencia de la cual se tiene conciencia solo por estar reunidos y presentes los sujetos es el modo en el que Nancy propone una alusión a la comunidad:

La comunidad, que no es un sujeto, y menos aún un sujeto (consciente o inconsciente) más amplio que «mí-mismo», no tiene, no posee esta conciencia: la comunidad es la conciencia extática de la **noche de la immanencia**, por cuanto esa conciencia es la **interrupción de la conciencia-de-sí** (Nancy 2000: 31).

Los modos en los que ocurre el amor erótico y la experiencia sensible en el arte dejan a Nancy pistas para pensar modos de relación entre los sujetos, donde la soberanía individual se expresa a través del estar con otros, del **individualismo en comunión**. Amor erótico y placer estético son los verdaderos ejercicios de esa soberanía y comunión, no el comunismo, no el fascismo, ni sus reacciones comunitarias.

La comunidad se expresa finitamente, o como él dice: “La comunidad no releva la finitud que expone. Ella no es, en suma, más que esta exposición. Es la comunidad de seres finitos, y en cuanto tal ella misma es comunidad finita” (Nancy 2000: 38). Una comunidad no existe más allá de los sujetos que la componen en un instante, al morir o abandonar estos sujetos a la comunidad, no pueden venir otros, ni genealógicamente hablando, ni procedentes de un afuera. La comunidad irrelevable es la **finitud sin relevos**; se agota en sí misma al ser comunidad.

La experiencia comunitaria, de una comunidad así dada, en el estar juntos, finita y efímera, Nancy la expone a través de dos metáforas:

1-La boca hablante.

2-El beso.

La boca, cuando se abre, no es tampoco una desgarradura. Expone al «afuera» un «adentro» que sin esta exposición no sería. Las palabras no «salen» de la garganta (ni de la «mente» «en» la cabeza): se forman en la articulación de la boca. Por ello el habla no es un medio de comunicación, sino la comunicación misma —hasta el silencio—, la exposición (semejante a este modo de canto de los Esquimales Inuits, que hacen resonar sus gritos en la boca abierta de un compañero). La boca hablante no transmite, no informa, no opera un vínculo; ella es —quizás, aunque en el límite, como en el beso— el pulso de un lugar singular contra otros lugares singulares (Nancy 2000: 41).

La comunidad entonces, desde la mirada de Nancy, tiene lugar en la **inoperancia**.

Más acá o más allá de la obra, aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que ver ni con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra la **interrupción**, la **fragmentación**, el **suspenso**. La comunidad está hecha de la **interrupción de las singularidades**, o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y ella no los posee como sus obras, así como tampoco la comunidad es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares: pues ella es simplemente **el estar de las singularidades** —su estar suspendido en su límite (Nancy 2000: 42).

1.1.3. Sujeto y experiencia acorde a la definición de sociedad sin relato de Néstor García Canclini.

Néstor García Canclini en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2011), describe una serie de situaciones en la que el individuo actual vive experiencias inéditas o al menos bastante poco frecuentes hasta nuestros días. El ambiente general tiende a la indemostrabilidad, la inverosimilitud, la sospecha, la alucinación. Las áreas del conocimiento y la praxis humana como la economía y la administración se mueven de formas expresivas científicas a poéticas. En las primeras páginas de su texto dice:

La economía, que pretendió ser la más consistente de las ciencias sociales, muestra ahora sus recursos de evidencia (estadísticas, relaciones entre costos y ganancias, entre deudas y productividad) como datos **alucinantes**. El neoliberalismo, anunciado como único pensamiento capaz de ordenar los intercambios y controlar las desmesuras de la inflación, acabó subordinando la economía dura -la que produce bienes tangibles- a **delirios** con el dinero. En vez de organizar la sociedad con reglas científicas, los economistas nombran los **desórdenes con metáforas** (García 2011: 10).

Llegando a resumir que “La política se tornó también un alarde inverosímil” (García 2011: 10) y en ese entorno de vida de incredulidades y abstencionismos, la vida humana se asemeja a un “**teatro de simulaciones sospechosas**” (García 2011: 11).

Para García Canclini, en estas condiciones el arte se sitúa en **la inminencia**, en la inmediatez de los riesgos o de los sucesos que contienen al riesgo. Le otorga a esa relación con la realidad, no la mimesis como manera de representación, sino algo que filie tan oblicua o indirectamente como **la pintura abstracta** o la **música**. Posibilitando mostrar de otra manera en estos tiempos “Ahora vemos que el predominio de la forma sobre la función, que antes demarcaba la escena artística, caracteriza los modos de hacer política o economía” (García 2011: 12).

Para García Canclini como buen sujeto contemporáneo, ante la mirada de Agamben (2006) lo que se dan son simulacros que no quedan ocultos, sino que se muestran como entretenimiento en los telediarios.

La ausencia de relato como condición generalizada en la que están los individuos para el autor se da como diferencia respecto a las ideas alrededor de la posmodernidad, aclarando explícitamente:

Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el pos modernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista (García 2011: 19).

García Canclini ejemplifica el colapso de grandes narrativas con sucesos precisos como las caídas del Muro de Berlín en 1989 y de las Torres Gemelas en 2001.

Más adelante, en epígrafes venideros, intentaremos hallar ejemplos de otros colapsos de narrativas más locales referidas a Cuba y a México, como la privatización de Pemex y el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos.

La inminencia es para García Canclini ese estado generalizado en el que vivimos. Ya casi a finales de su libro escribe: “La inminencia no es un umbral que estamos por superar, como si uno de estos años fuéramos a convertirnos en plenamente globales, intermediales y capaces de convivir en la interculturalidad con el mínimo de política” (García 2011: 182).

La diferenciación entre las circulabilidades de los individuos por el planeta, la proclamada libertad de movimiento, la liviandad de las fronteras; en pleno siglo XXI puede ser otro de los grandes relatos también derrocados, incluso cuando éste parecía ser el relevo de un mundo polarizado. Canclini señala que no solo entre ciudadanos de varios países, sino entre la libertad de la mercancía producida y la limitación de recorrido de sus productores: “se exigen más visas a los trabajadores que a las mercancías que producen” (García 2011: 21).

Se da, un tipo de experiencia presentista, en la que el estar presente en el presente resulta un imperativo. La obsolescencia tecnológica es para el autor una de las causas y a la vez manifestación de ello. Entonces esta experiencia presentista es un **estar presente, pero sin permanencia**.

Aquí, las instituciones a pesar de resaltar sus estructuras y programas, “no tienen la consistencia ni las certezas de otras épocas” (García 2011: 31). Esa consistencia formal, queda explícita cuando menciona la manera en la que Kant denominó **objetos contruidos siguiendo una finalidad sin fin** o en la que Umberto Eco llama **experiencias en las que las formas prevalecen sobre la función**. Pero a pesar de ser formalistas y no funcionalistas, estas estructuras sociales se crearon con el afán de la perpetuidad. Por lo que la incertidumbre se presenta cuando las vemos desaparecer o transformarse. El individuo, el sujeto, en estas condiciones cambiantes va a cambiar rítmicamente siguiendo las mutaciones. Canclini conecta y apoya sus observaciones con las ideas de Bruno Latour sobre la mutabilidad del actor red:

Latour ha redefinido el sentido de lo social al proponer releer como estrategias siempre cambiantes de **actores-red** los agrupamientos científicos o políticos, los movimientos sociales y las estructuraciones y desestructuraciones de los espacios urbanos (García 2011: 44).

Pero esa adaptabilidad lleva a una **innovación abierta y multidireccional**, a la vez que aparece una noción muy interesante que maneja García Canclini: **lo vaporoso**.

El uso exuberante de nociones vaporosas como multitud no ayuda a definir el carácter de los actores ni de las interacciones en la red, ni hallamos todavía conceptos apropiados para valorar sociológica y estéticamente lo que es creativo e innovador en esta ecología comunicacional. ¿Más oferta y más acceso equivale a

más participación? ¿YouTube, MySpace o Facebook han mejorado la creatividad y la calidad, o contribuyen a repensar los criterios estéticos heredados del arte y de los medios audiovisuales? (García 2011: 48).

Para García Canclini se ha pasado de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin a la **intertextualidad electrónica**. Porque se vive en la continuidad de una **realidad ficción** donde la autonomía de los campos de Pierre Bourdieu ya no opera. Pero a pesar de la existencia de una nueva era en este sentido, no desaparecen del todo las viejas maneras modernas. Los nexos con las estructuras de la modernidad como el mercado y el museo, se dan a través de las **pertenencias múltiples** y las **localizaciones móviles**. Mucho más adelante propone el término de **localización incierta**.

El vacío, para García Canclini, es una característica relacionada con la ausencia de relato. Sobre las grandes plazas, Canclini las señala como portadores simbólicos del poder pues: “la mayor parte del tiempo están deshabitados: ni personas que celebren, ni objetos que representen el poder. Están vacíos, extendidos en pisos de piedra monótona, como evidencia de que nada altera el control de ese territorio” (García 2011: 51). Como referencia él, es el **vacío como patrimonio**. En este sentido abunda:

es posible leer el avance de vacíos y murallas en la clave de la pérdida del relato social. La dificultad de construir ordenamientos culturales y políticos globales, la carencia de formas de gobernabilidad mundial, vuelve poco verosímiles las narrativas unificadoras como las del programa de patrimonio de la humanidad. Aunque desde la perspectiva de preservación de bienes culturales la política de la UNESCO tenga aspectos valorables, no resuelve conflictos interculturales ni puede sostener una narrativa de integración mundial (García 2011: 80).

La movilidad la acota como algo más complejo que una fluida circulación de personas, capitales bienes y mensajes que contribuyen a que hayan muchas modernidades de centros móviles que colaboran a la consolidación de un **imaginario globalizado**, a que Madonna no sea norteamericana y que Doraemon no sea japonés.

Canclini, mencionando a Hal Foster, explica que lo que antes era vivido como liberación a finales del siglo XX como la muerte del arte y el desvanecimiento de la nación que eran celebradas ahora son experimentadas como trauma. Lo mismo ocurre con las marcas

indecisas de identidad en los sujetos.

Se pretende ser posnacional e intermedial en esta sociedad global rota donde la interculturalidad no se consigue a través de totalizaciones homogenizantes. La separación ocurre no solo en dirección horizontal no jerarquizante, pues: “los fracasos o las debilidades de la integración se deben, en parte, a que los ciudadanos perciben distantes de sus intereses los acuerdos cupulares de políticos y empresarios.” (García 2011: 152).

La visión desastrosa de una realidad asfixiantemente movediza haya, en Canclini, salidas como las llamadas globalizaciones alternativas de quienes van a defender las políticas culturales en su país y ensayan con redes de intercambios solidarios.

Otro término que llama la atención en este panorama sin relato es el de la **insurrección local**:

No se trata de un simple triunfo de minorías privilegiadas sobre mayorías sometidas. Estamos ante un proceso de reestructuración o, según otros, de descomposición radical de lo público, con un extendido malestar y desorden social. Las reacciones oscilan entre las propuestas críticas y las insurrecciones locales, la recepción escéptica de las promesas hegemónicas y la búsqueda de vías distintas, fuera de la organización legal, para satisfacer necesidades y encontrar sentido (García 2011: 187).

La no abolición total de lo moderno, su enclenque supervivencia la relata García Canclini como una agonía:

En suma, nos encontramos frente a un **presente agónico** para lo que queda de los campos artísticos y del llamado Estado de bienestar: lo que hubo de organización moderna de la vida social. Voy a señalar dos rasgos estructurales de esta nueva situación: el desmantelamiento de la oposición inclusión/ exclusión y el pasaje de las políticas de convivencia a las tácticas de supervivencia (García 2011: 187).

Lo que puede evidenciarse en la indistinción entre público-privado y legal-ilegal. Pero Canclini señala que estos cambios no apuntan siempre a lo apocalíptico pues:

Esta ductilidad en los comportamientos es leída en ocasiones como inconstancia, oportunismo o efecto de la desestructuración de la esfera pública desde una visión sociológica o filosófica moderna-liberal que concibe la articulación entre lo público

y lo privado, entre lo individual y lo social, como un todo compacto. En cambio, estudios antropológicos que usan un método narrativo para registrar las distintas posiciones de un sujeto observan que en las sociedades actuales es frecuente que un mismo individuo elija identificarse con diferentes organizaciones o contextos, con comportamientos aparentemente opuestos, para cumplir sus objetivos (García 2011: 190).

Vuelve García Canclini sobre la **abstracción** y **opacidad** como carácter no revelador de los modos en el que el poder opera, dejando al ciudadano expuesto en **transparencia** de sus acciones y gustos, recorridos y asociaciones.

Aumenta la opacidad del poder, pero los ciudadanos-consumidores somos cada vez más transparentes porque los sistemas de vigilancia social saben qué comemos, dónde compramos, así como nuestras preferencias sexuales y las reacciones al malestar político (García 2011: 195).

Y continúa con esta idea cuando refiere al tránsito de la prevención a la precaución en el cual juega un papel preponderante el desconocimiento del contexto donde se está existiendo:

El carácter misterioso de la actual estructura de poder es, quizá, el principal motivo de la impotencia ciudadana y el desinterés por la política. Al sumarse el carácter abstracto de lo global, la suma de fracasos que -aun distantes- nos afectan y la opacidad de los grandes actores políticos, acabamos instalados en un registro incierto de lo social. Antes, la inseguridad se pensaba dentro de la óptica de la convivencia y se atribuía al Estado la tarea de controlarla. El aumento de la precariedad y la incertidumbre han hecho de la supervivencia la preocupación central. Así cambia también nuestra relación con el porvenir: pasamos de la prevención, que implica actuar en relación con contextos conocidos a la precaución (García 2011: 196).

La no unifocalidad del poder hace que este se disemine y cambie de estrategias en su ejercicio, provocando la dificultad de una manera de **resistencia** efectiva:

Hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no

encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder. Esa dispersión genera el primer problema para construir resistencias, oposiciones o alternativas, y más si se quiere insistir en modos de organización de fuerzas populares propios de otra etapa del capitalismo (García 2011: 197).

Un poco al margen de lo que aquí tratamos en este epígrafe, es bueno apuntar la función que, al arte, García Canclini atribuye: “Los procesos artísticos son lugares epistemológicos en los que arte y sociedad, estética y sociología, revisan sus modos de hacer y conocer” (García 2011: 225). En los contextos donde la inminencia ocurre como estado generalizado esta “no es un estado místico de contemplación de lo inefable, sino una disposición dinámica y crítica” (García 2011: 231). Y bajo esas condiciones el arte más que implicarse directamente dejando de ser o siendo marcadamente dual ha de procurar que aparezca lo que potencialmente ha de ocurrir lo que ha quedado pospuesto, clausurado, **suspendido**. “En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido” (García 2011: 235).

Ya al principio referíamos a la condición contemporánea de este autor en relación a como Giorgio Agamben lo define². Casi al final del libro García Canclini se filia a **lo intempestivo** para hacer un resaltado a lo que el arte debería dedicarse en estas condiciones de inminencia y falta de relato:

Las estéticas posibles son las que aceptan lo intempestivo. La sociología del arte se vuelve etnografía de un paisaje de interacciones culturales, de ansiosos modos de nombrar, que se alteran una y otra vez. Estamos en la inminencia y llamamos arte a las maneras de trabajar en ese umbral. No para ingresar a un territorio, sino

² Giorgio Agamben, en su texto *¿Qué es lo contemporáneo?*, señala que el sujeto contemporáneo es aquel que es capaz de encontrar la anacronía, la falla de sincronía en los sucesos presentes, es quien la descubre, la revela y la crítica. Este texto, inédito en español, fue leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. Una traducción del mismo, realizada por Verónica Nájera puede leerse en Salón Kritic, http://salonkritic.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php. Consultada el 20 de noviembre de 2015.

para describir una tensión (García 2011: 242).

En estos tiempos, lo que ha de evaluarse es **la compatibilidad** de las mutaciones. Si estas son inevitables como resultado de un proceso mayor e histórico. No la mutación en sí misma la que denota el fallo, sino la compatibilidad de sus resultados en relación al proceso o a lo preexistente allí donde la transformación, la adaptación ha acontecido:

En los actuales procesos de cambios económicos, sociales y tecnológicos, que combinan diversas etapas y orientaciones, aparece como preocupación central la compatibilidad. Sí miramos lo que queda de los países socialistas (Cuba, China), ¿cómo es posible hacer coexistir empresas e inversiones capitalistas con regímenes unipartidarios sin competencia política? En los procesos posdictatoriales, como los de la Argentina, Chile y España, se trata de que avance la democratización pese a la inercia de hábitos autoritarios y jerárquicos en la población y las instituciones (García 2011: 247).

A diferencia de Bauman y Nancy, García Canclini si intenta ubicar la función del arte en la situación que describe, concluyendo que no ha de cancelar **el drama** en los procesos de sublimación del recuerdo:

La tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible. Además de ofrecer iconografías para la convivencia o manifiestos para las rupturas, los artistas pueden participar simbolizando, reimaginando los desacuerdos. Los modos más interesantes de hacer prevalecer hoy la forma sobre la función no son el diseño conformista del marketing y la publicidad política, sino las experiencias para sublimar la memoria sin cancelar el drama y disfrutar los nuevos modos de acceso (García 2011: 252).

1.2. La Habana y México: Crónicas personales desde la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.

Los autores de referencia antes expuestos en relación a sus ideas de liquidez, inoperancia y falta de relato no plantean estas condiciones sociales y culturales para unas coordenadas geopolíticas en particular. A pesar de estar comentando desde sus territorios fundamentales de existencia, sus ideas las proponen como características globales.

Todos comentan esta situación como general y no particular, aunque es de suponer que la amalgama de características se dará en mayor o en menor medida en unos sitios y lapsos temporales más que en otros. Aquí referiremos a una serie de sucesos que desde mi experiencia vital e itinerante entre La Habana y Ciudad de México he vivido como secuelas o síntomas de ese panorama universal y gradual que Bauman, Nancy y García Canclini consideran.

El paso hacia lo líquido se da progresivamente, a pesar de la ocurrencia de grandes sucesos que aparentemente parecen que modifican de súbito el paisaje sociocultural de los países. En ello también intervienen sucesos de menor densidad de liquidez, inoperancia y ausencia de relatos. La modernidad dura o sólida no corta de súbito con su descendiente líquida, sino que va siendo gradualmente más laxa y distendida.

Los sujetos se descomprometen de sus contextos sociales para priorizar los deseos propios en vez de considerar las necesidades mayores de la sociedad, cuestión que implica una escasez de potencialidades revolucionarias.

El 3 de marzo de 2009 son destituidos de sus puestos Carlos Lage Dávila y Felipe Pérez Roque, que hasta ese momento ocupaban los cargos de Vicepresidente y Ministro de Relaciones Exteriores de la República de Cuba. Como se hacía saber por los medios internacionales de prensa, unas "declaraciones comprometedoras de Lage y Pérez Roque en torno a la figura del gobernante retirado Fidel Castro, al actual mandatario Raúl Castro y al vicepresidente primero, José Ramón Machado Ventura" (El País, 23 de mayo de 2009) implicarían las separaciones del poder de estos dos hombres de confianza del principal líder de la revolución cubana.

Como comentaba al respecto la revista mexicana Proceso:

El pasado lunes 2, el hermano del máximo líder de la revolución cubana "liberó" de sus cargos a 11 ministros, entre ellos el canciller Felipe Pérez Roque; el secretario ejecutivo del Consejo de Ministros, Carlos Lage, y el titular de Economía, José Luis Rodríguez (Proceso, 3 de marzo de 2009).

Una enorme maniobra, no solo una simple modificación en dos casos aislados, que va a revelar la existencia de hechos de corrupción en un ex monolítico sistema ideológico que ha funcionado como paradigma para muchos pensadores y actores de la izquierda latinoamericana.

"La miel del poder, por el cual no conocieron sacrificio alguno, despertó en ellos ambiciones que los condujeron a un papel indigno. El enemigo externo se llenó de ilusiones con ellos, señaló Fidel" (Proceso, 3 de marzo de 2009). La miel del poder: los dividendos en moneda libremente convertible que pueden llegar a obtener en lo personal dirigentes que negocian en una apertura económica con empresas capitalistas de diferentes países.

Cuando en abril de 2014 se anuncia la nueva Ley para la Inversión Extranjera (Granma, 14 de abril de 2016) el gran comentario en las calles cubanas por parte de la población refería a estos sucesos de corrupción pasados y las nuevas posibilidades para que vuelvan a acontecer.

El tema de la corrupción en México tiende a la naturalización en sentido general, pero continúa generando ataques directos al gobierno por estos sucesos. Un hecho relevante fue La Estela de la Luz, monumento público inaugurado el 7 de enero de 2012, monumento cuyo propósito era celebrar el Bicentenario de la Independencia Mexicana y que quedó como monumento emblemático a la corrupción. Así podíamos leer tras un simbólico título:

la Auditoría Superior de la Federación (ASF) informó la existencia de pagos improcedentes por 248.9 millones de pesos en la compra de acero estructural para el monumento conocido como Estela de Luz, así como de otras erogaciones presumiblemente ilegales por 150.3 millones de pesos, como resultado de la incorrecta integración de precios y de diferencias en conceptos de obra. El

documento referido confirma lo que desde hace tiempo constituye un clamor generalizado: que durante la construcción del citado monumento, cuyo costo se multiplicó por cuatro respecto del proyecto original, se cometieron diversos actos de corrupción y un grave desfalco al erario. (La Jornada, 21 de febrero de 2013).

Ante esto, además de las manifestaciones, marchas y actos de repudio de diferente naturaleza; cabe señalar como durante el 15 de septiembre de 2012 en el tradicional Grito, el presidente de ese momento, Felipe Calderón era interferido por luces láseres anónimas, a la vez que otras actividades del movimiento #Yosoy132 se enfrentaban tanto a este presidente como a su ya anunciado sucesor Enrique Peña Nieto (La Jornada, 25 de septiembre de 2012).

Durante el 2013 poco a poco fue apareciendo la noticia de la privatización de Pemex (Proceso, 10 de julio de 2013), o al menos de una eufemística inyección de capital privado. Esta noticia que poco a poco se fue confirmando generó no solo descontento sino un sentimiento de confirmación de una monumental orfandad para la población mexicana y el fin de un proceso revolucionario que justo marcara con la nacionalización del petróleo en 1938 una vitalidad más allá de la propia Revolución Mexicana durante el mandato de Lázaro Cárdenas.

En Cuba, el 14 de enero de 2013 se pone en vigor una importante medida por parte del gobierno revolucionario, se elimina el Permiso de Salida (Granma, 14 de enero de 2017). Este documento que quedaba estampado en los pasaportes de todos los ciudadanos cubanos que realizaban viajes a otros países desde el archipiélago cubano deja de emitirse, por lo que para llevar a cabo un viaje de cualquier naturaleza solo se requerirá a partir de esta fecha el visado del país de destino. Estos Permisos de Salida, limitaban la estancia de los cubanos fuera de territorio nacional independientemente del tipo y duración de la visa que le era otorgada. En caso de permanecer fuera de Cuba, un período superior al otorgado en el Permiso, el ciudadano desde el país en el que se encontraba debía solicitar con anterioridad una prórroga que de no ser otorgada impedía el regreso a su país natal con consecuencias legales y de tipo económica pues perdía no solo su empleo sino también sus propiedades y era considerado desertor.

La entrada en vigencia de esta medida favorable a la libre circulación de los cubanos pone a la isla en condiciones similares migratorias respecto a sus vecinos. Independientemente que

la estancia mayor permitida de un cubano fuera de su territorio nacional no puede ser superior a 2 años si quiere mantener sus propiedades dentro de la isla, esta erradicación de la prohibición va a favorecer la entrada de Cuba en unas nuevas coordenadas sociales y culturales. Es decir, una transformación de estructuras y medidas que pervivían desde los años 60s, tomadas en el contexto de la Guerra Fría, en otras que se van a emparentar con lo acontecido en otros países socialistas devenidos ex-socialistas luego de la Caída del Muro de Berlín.

A pesar que se desee esta circulabilidad, no sucede así. Los individuos se van a mover con más dificultad que las mercancías, tal y como comenta García Canclini. Esta movilidad mercantil hace que el gradiente de diferencias entre los países se acentúe, entre todos, pero más aún entre los del primer y tercer mundo. El aumento del nomadismo con altas cuotas de obligatoriedad se da en ambos países; tanto de forma legal como ilegal, guiados por espejismos de la forma norteamericana de vida para unos, pero para otros como casi única opción de sobrevivencia, aunque sea a costa de exponer la vida.

Desde Cuba y México siguen creciendo las cantidades de migrantes y cualquier pequeño retroceso en este sentido no es sustancial. En 2013 habían 13 millones de mexicanos viviendo fuera del país y en 2015; 12.3 millones (Excélsior, 12 de enero de 2016). En Cuba ocurrió recientemente una salida masiva desde La Habana. El 14 de noviembre de 2015 comienza una crisis migratoria que por primera vez en la historia se traslada fuera de las aguas territoriales cubanas. Casi 8000 cubanos quedan retenidos en la frontera de Costa Rica con Nicaragua, ya que este país impide el tránsito de los grupos que se fueron sumando hasta marzo de 2016 llegando a la cifra antes mencionada (El Nuevo Herald, 10 de marzo de 2016). Salían en avión desde La Habana hasta Quito, donde iniciaban un viaje por tierra y/o mar hasta llegar a la frontera costarricense.

Estos hechos se dan en paralelo al paquete de medidas anunciado por el gobierno de Raúl Castro, por lo que esta atomización de la comunidad cubana se manifiesta, tal y como comenta Nancy, como un resultado aparentemente abstracto y cuyo origen es una descomposición. Y como el propio autor plantea, el comunismo ya no resulta un horizonte insuperable.

El 13 de diciembre de 2013 sube el precio del transporte público en la Ciudad de México. Al pasar de 3 a 5 pesos mexicanos se genera en parte de la población afectada una serie de manifestaciones y protestas programadas y espontáneas. Se destacan por estas fechas los movimientos PosMeSalto y MetroPopular en contra del aumento de más del 60% del precio de este medio de transporte e innumerables sucesos de descontento e impotencia ciudadana como la quema de un enorme árbol de navidad (Qué!, 14 de diciembre de 2013).

Estas comunidades efímeras que se enfrentan a las medidas impopulares, a menudo son de un aglutinante que caduca rápido. Como esos arneses relámpagos de los que habla Bauman, los vínculos en el disenso son de quita y pon.

El 26 de septiembre de 2014, acontecen dolorosos sucesos que marcan un hito importante en la decepción profunda hacia la dirigencia de México en diferentes niveles, desde la Presidencia del gobierno hasta jefes locales. Los vínculos entre gobernancia, crimen organizado y ejército se puede leer en la sucesión de hechos que se manejan en las redes sociales y prensa escrita (Excélsior, 26 de septiembre de 2016). Más allá de la decepción crece la indignación ante la imposibilidad generada para esclarecer muertes violentas y desapariciones forzadas. No se tratan de hechos puntuales,

de las 2 mil 533 acusaciones contra el Ejército por violación a Derechos Humanos, sólo en 12 (0.47%) se aportaron pruebas y concluyeron en recomendación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (El Financiero, 23 de marzo de 2017).

Cada vez más los sujetos no creen en los andamios institucionales, antaño dedicados a la unidad y seguridad de un territorio y al reparto justo de sus recursos. La idea de disolución de lo comunitario o de la comunidad misma, advertido por Nancy, aquí se pone de manifiesto. La inoperancia de la comunidad, para algunos como intrínseca a la condición misma de comunidad, para otros como resultado del accionar extrínseco de un mundo globalizado en el sentido de la economía y del mercado, pero no en el de la justicia internacional.

El 17 de diciembre de 2014 se anunciaba el restablecimiento de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, el 14 de agosto de 2015 ondeaba ya la bandera norteamericana en la recién inaugurada Embajada de ese país en la capital cubana y el 20 de marzo de 2016 visitaba a La Habana el presidente norteamericano Barack Obama en una visita oficial donde se reuniría

con el presidente cubano Raúl Castro y se dirigiría al pueblo en un discurso oficial retransmitido por las televisoras. Tras numerosas décadas de separación diplomática parece que las economías y las políticas exteriores respecto a la migración entre estos países pasan a otra fase.

Justamente este "deshielo" de las relaciones entre ambos países provoca la movilidad internacional de turistas, que gran cantidad de viajeros de ocio pasen días en la capital cubana. Algo muy emblemático, visual y performativamente contundente son las entradas de buques de gran escala en el Puerto de La Habana que dejará de ser puerto comercial para dedicarse solamente a tales actividades. Estos barcos, los llamados cruceros, irán aumentando su frecuencia y cantidad de pasajeros. Las diferentes compañías de estos buques van a ir divulgando sus planes de viaje, a medida que los días transcurren y sin ninguna referencia a la ideología hegemónica en la isla, de modo que van homogenizando a la región caribeña y colocando a Cuba en una igualdad con Jamaica, Grand Cayman, Cozumel, Belice, Honduras, etc. (Diario del Viajero, 3 de noviembre de 2016).

En julio de 2015 el gobierno cubano comienza a disponer de sitios para la conexión vía Internet a través de tecnología WiFi. Estos lugares, la mayor cantidad ubicados en plazas públicas, permiten el acceso prácticamente total de los ciudadanos cubanos a la red de redes y a su avalancha de información e imágenes, así como a una comunicación instantánea entre la población cubana residente dentro y fuera del país. Estos sitios se mantienen generalmente llenos, aún los que se hayan sujetos al intemperismo e independientemente de la tarifa, bastante alta para el verdadero poder adquisitivo del cubano medio y que pasó desde los inicios de este servicio hasta la actualidad de los 4.50 CUC³ a 2.00 CUC.

Esta situación sinóptica, de accesibilidad de muchos o de cada vez más personas a una región reducida o a unos pocos temas es el signo de la desactualización del panóptico como modo de control, donde el controlador permanente accede a la vigilancia de todos en un espacio

3 Dependiendo de la tasa de cambio en relación al dólar, 1 CUC = 20 pesos mexicanos aproximadamente.

reducido. a la vez, como destaca Canclini, se consolida con la actualización tecnológica un imaginario globalizado.

El 11 de julio de 2015 se fuga por segunda vez de un penal de extrema seguridad en México, Joaquín El Chapo Guzmán lo que genera una ola de comentarios que enfatiza la puesta en tela de juicio de la autoridad del gobierno para controlar el poder y la influencia del crimen organizado y el narcotráfico dentro del propio país y de sus instituciones. Este suceso al ponerse en contraste con otros eventos carcelarios como las reyertas y motines que a menudo se suceden, como el acontecido en 2010 en CERESO No.1 de Hermosillo donde varias decenas de reos mueren, manifiesta la relatividad de la justicia en su puesta en práctica. Vemos aquí la desactivación de una política de igualdad en la justicia, como la institución no es monolítica, sino que se flexibiliza en mayor o menor grado según sea el sujeto a juzgar o procesar. La sensación de inoperancia y liquidez, a través de la impotencia social del individuo que a la vez se suma a la potenciación de su propia individualidad; a un sálvese el que pueda que desarticula de arriba abajo todo vínculo colectivo y que evade todo propósito en común. La caída del peso mexicano, su devaluación frente al dólar es otro de los sucesos que nos interesa señalar. Vivido por mí con mayor intensidad durante los años 2015⁴ y 2016 y cuyas causas pueden ser resumidas en tres aspectos fundamentales: el anuncio de un posible aumento de las tasas de interés en la Reserva Federal de los Estados Unidos, la disminución de las cantidades y los precios de venta del petróleo mexicano en el mercado internacional y el llamado "efecto Trump" durante la campaña presidencial norteamericana en este período (El financiero, 14 de febrero de 2015).

Este último aspecto ha ido evolucionando hasta nuestros días ya que la elección de este sujeto como presidente norteamericano y su forcejeo con el gobierno mexicano respecto al muro fronterizo no ha cesado. Lo que si se hace notar que cada comentario específico de Donald Trump provoca una recaída de la moneda mexicana en el mercado internacional tal y como pudimos ver en enero de 2017 (CNN, 26 de enero de 2017).

Para Canclini, el poder centrado en los economistas quienes operan con delirios monetarios

⁴ Desde 2015 se venía advirtiendo esta cuestión. Yo me percataba más que otros amigos que se mantenían en territorio mexicano, al salir hacia La Habana y ver la pérdida de valor del peso mexicano en los cambios con la divisa cubana. El tema se convirtió en un aspecto frecuente en las conversaciones vía correo electrónico entre mi familia en La Habana y yo en Ciudad de México.

y que a posteriori nombran estos desórdenes inducidos con metáforas, hace que el neoliberalismo y la globalización engendren ondas en una superficie interconectada que produce olas y tsunamis en múltiples sitios, a menudo distantes de los lugares donde se produjeron.

Como hemos planteado desde los comienzos, estas situaciones no se suscriben solamente al escenario de mi eje existencial Cuba- México; sino que tiñe a toda la región latinoamericana. Quizás valga la pena señalar la confusa situación de injusticia en Venezuela, donde gobierno bolivariano y oposición se culpan mutuamente de los crímenes y agresiones hacia los manifestantes. Donde este problema aparentemente local va a repercutir en las credibilidades de las ideologías antes vistas en extremo como derecha e izquierda o en la vitalidad energética de Cuba, que en su dependencia al petróleo venezolano cualquier oscilación en política internacional o en los precios del barril se resiente en su día, volviendo los apagones y problemas de transporte que en la isla sucedieron luego de la Caída del Muro de Berlín durante el antes considerado excepcional Período Especial. También sería oportuno añadir que las moviidades de las tasas de cambio del dólar respecto al peso mexicano, también acontece respecto a Brasil y otras economías regionales, que al interconectarse en el mercado mundial deforman el panorama económico más allá de ciertas y puntuales coordenadas específicas.

Liquidez, inoperancia y falta de relato más allá o más acá de condiciones globales y locales han sido vividas por mí en este ir y venir entre dos países específicos: Cuba y México.

Buscaremos, como ya expresamos anteriormente recursos expresivos provenientes de la escultura, la instalación, el cine y el teatro para potenciar estas sensaciones generales pero experimentadas directamente y de forma particular.

CAPÍTULO 2. ESCULTURA, INSTALACIÓN Y GUION: RECURSOS MODIFICADOS EN PRESENCIA DE LIQUIDEZ, INOPERANCIA Y FALTA DE RELATO.

2.1 La escultura y la instalación. Préstamos desde una perspectiva histórica.

La instalación propone un énfasis en el uso del espacio. Asistencia, presencia, participación e interacción del espectador son elementos que la instalación insiste en aplicar como elementos característicos de sus modos de expresar. Pero ninguno de ellos es originalmente privativo de la instalación.

La escultura es quien en sus paralelismos y divergencias con la arquitectura aporta el espacio como recurso expresivo, a veces entendido como volumen vacío y otras como escenario donde acontece la escultura misma.

El primer libro que desde el arte refiere al espacio no proviene de la arquitectura sino de la escultura. Su autor, el escultor Adolf Hildebrandt⁵, en 1918 señala que en la lejanía la forma se hace bidimensional y unificada, pero en la cercanía con la forma el ojo se ha de acomodar para poder enfocar los diferentes elementos que no están contemplados a una misma distancia y es esta operación de enfoques múltiples la que genera la sensación de espacio. (Hildebrandt 1988)

Casi simultáneamente con Hildebrandt, pero en realidad un poco posterior a este, August Schmarsow plantea el carácter creador de espacio como una esencia de la arquitectura.

Aunque la propuesta de Schmarsow está cargada de tintes románticos, con términos como estado del alma y sentimiento, la idea aparece ya madura, la evolución de la arquitectura no consiste en el progreso de sus formas constructivas, sino en la manera en que éstas hacen posible los diferentes tipos de espacio (Maderuelo 2008: 27).

En obras posteriores llegar a proponer tres modalidades de espacio: táctil, móvil y visual, destacando como no solo la vista es el sentido que experimenta el espacio, sino que acontece

⁵ Fue publicado originalmente en 1893 bajo el título *Das Problem der Form in den bildenden Kunst*. En castellano puede leerse en Adolf Hildebrandt, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1988.

esa experimentación simultáneamente y de forma continua. La intención de Schmarsow influyó en historiadores del arte alemanes quienes empezaron a abandonar la noción de estilo para empezar a disertar alrededor de los usos del espacio a lo largo de la vida de la humanidad, entre estos se puede mencionar a Alois Riegl⁶.

Durante los años veinte y treinta del siglo XX el espacio es tratado por teóricos de la Teoría Gestalt como Wolfgang Köhler y en las dos décadas siguientes se analiza desde la fenomenología, siendo Maurice Merleau-Ponty y Gaston Bachelard excelentes exponentes de ello.

Desde la teoría arquitectónica Heinrich Wölfflin y Peter Frankl analizan la arquitectura en términos espaciales, siendo el espacio un elemento que se compara dentro de la arquitectura misma o se pone en relación con la escultura. La alternancia en la historia del arte de la preponderancia de la superficie o de la profundidad es una idea interesante que en esta etapa plantea Wölfflin. La manera de resumir estas aproximaciones al espacio por parte de Maderuelo es haciendo una definición del mismo ligado a estos dos nombres:

comenzaron a analizar la arquitectura en términos espaciales, es decir, prestando atención a la forma de los volúmenes vacíos que quedan encerrados entre los muros, y no solo la forma maciza y corpórea que ofrecen los propios muros y pilares (Maderuelo 2008: 28).

Es interesante como esta rápida definición señala dos aspectos importantes: el vacío y el encierro, aspectos que confluyen con las aproximaciones a la liquidez, la falta de relato y la inoperancia.

Respecto a esta definición prematura de espacio, Maderuelo plantea, apoyándose en la visión cinética, concepto de Hildebrand, que "por medio del movimiento, el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo" (Maderuelo 2008: 30). Como el tiempo es un aspecto fundamental en la percepción y construcción del espacio, secuencias y ritmos en los recorridos de un espectador de una obra espacial son fundamentales. Por ello es que instaladores como Kabakov consideran la existencia de una dramaturgia en este tipo de vivencia; por lo mismo planteo una alianza entre estas herencias escultóricas y

⁶ Otros son Peter Frankl Albert y Erik Brinckmann.

arquitectónicas con la noción de guion desde el teatro posdramático y desde el cine, en particular el de Eisenstein en su etapa muda, cuando la narración dramática o textual era prácticamente nula y limitada a los intertextos y sí valoraba aspectos muy temporales de la secuencia de imágenes al margen de la narración o del relato.

2.1.1 El espacio durante las vanguardias europeas.

A finales del siglo XIX los artistas del movimiento Art Nouveau quieren separarse del ornamento de las formas tradicionales, pero lo hacen reemplazándolos por nuevos ornamentos. Ante esta tendencia seguida por arquitectos como Louis H. Sullivan y Otto Wagner, Adolf Loos escribe en 1908 Ornamento y delito, donde tilda de tatuaje bárbaro a la decoración superficial arquitectónica. Desprovisto de entretenimiento superficial o distracciones ornamentales, la arquitectura a partir de Loos se dirige a organizar los espacios articulándolos.

El primer arquitecto que define un procedimiento para atender la composición de los espacios es Hendrik Petrus Berlage quien plantea tres principios fundamentales: 1-Identificación del espacio con la geometría, 2-Proyectar desde el interior al exterior (a la inversa de los arquitectos preocupados por el estilo), 3-Aplicar una arquitectura funcional, es decir, el espacio estará en correspondencia a su funcionalidad socioeconómica.

El uso de una planificación de los espacios es descrito por un biógrafo de Loos quien la define como raumplan, es decir un plan de espacialización. Esta operatoria de limpieza de las superficies permite que se evidencien los elementos que están influyendo en la espacialidad misma, de ahí la enorme importancia de Loos respecto a los usos del espacio en el siglo XX, no solo en la arquitectura sino en algunos escultores de las primeras vanguardias.

Durante el funcionamiento de los VkhTEMAS, Talleres del Instituto Superior Técnico Artísticos del Estado en la URSS, el espacio es uno de los 4 grupos de contenidos que los estudiantes debían cursar y practicar. Espacio, Volumen, Superficie-Color y Artes Gráficas eran considerados en el plan de estudios sin prioridad ni superioridad de uno sobre el otro, todos contribuían a una formación artística eminentemente práctica de los futuros artistas al servicio de los ideales y la estética de la revolución soviética.

Un futurista como Umberto Boccioni, en su Manifiesto técnico della scultura futurista plantea eliminar el antropomorfismo, el desnudo, los materiales tradicionales y los géneros en estatua y monumento, proponiendo una búsqueda de una arquitectura espacial que escultóricamente potencie el ritmo, el movimiento, las líneas de fuerza y la compenetración de los elementos que intervienen. Habla Boccioni de ambiente escultórico y de escultura de ambiente, integrando al objeto con el espacio contiguo de los objetos vecinos.

Más que contener las formas en un perímetro por medio del modelado Boccioni busca como plantea Maderuelo: "desbordar las formas en el espacio, en cuanto a entorno o ambiente" (Maderuelo 2008: 45).

Laszlo Moholy-Nagy partiendo de presupuestos constructivistas idea en 1922 el Modulador Lumínico espacial que construye en 1930 donde usa elementos abstractos que giran alrededor del eje de un motor y valiéndose de focos de luz proyecta sombras cambiantes sobre las paredes comprometiendo al espacio circundante. Este interés de Moholy-Nagy pervive formalmente en mis piezas donde la ubicación de un foco único de luz separado de las formas dispuestas no solo compromete el espacio alrededor de la obra y las paredes a través de sombras cambiantes, sino que compromete el espacio entre el proyector y las piezas dispuestas en el espacio a recorrer por el espectador quien busca, como en el cine, el origen de la luz.

Una escultura que ha de preocuparse por el espacio queda explícita en el Manifiesto realista de 1920 de Naum Gabo y Antoine Pevsner cuando dejan claro que la escultura ha de preocuparse no por la masa sino por el espacio a través de la profundidad que es su forma.⁷ Cuestión que queda más clara en el texto posterior cuando plantean: "Nosotros consideramos al espacio desde un punto de vista totalmente distinto. Lo consideramos como un elemento escultórico absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas" (Maderuelo 2008: 47).

Un espacio mutable, no muerto, es deseado por El Lissitzky quien en el texto Prounenraum (Espacio Proun) para la Gran Exposición de Arte de Berlín en 1923 acompañando a su obra

⁷ Este Manifiesto realista puede leerse íntegramente en Las vanguardias artísticas del siglo XX, Mario de Micheli, Alianza, Madrid, 1999.

de igual título comenta: "El espacio no existe sólo para la vista, no es un cuadro; se quiere vivir en él" (Como se cita en Maderuelo 2008: 49).

La reducción de elementos materiales para que el espacio cobre protagonismo lo podemos encontrar en las obras estilizadas de Alberto Giacometti o las obras lineales de Picasso como el proyecto para el Monumento a Apollinaire, de 1928. Julio González a partir de este encargo de construcción que le hace Picasso comienza a concebir sus esculturas como un dibujo en el espacio. Otros escultores que siguen esta dirección marcada por González son Anthony Caro, David Smith y Jorge Oteiza.

El abandono de la figuración en escultura que tiene lugar a comienzos del siglo XX y la búsqueda de una reducción o eliminación del ornamento que se da en arquitectura puede tener una zona de confluencia en las formas que a lo largo del siglo XX se proponen desde las vanguardias escultóricas y arquitectónicas; donde quizás las formas geométricas que ambas proponen desde la variedad de autores y tendencias sea un ejemplo de ello.

Las búsquedas de los escultores del minimal art de formas geométricas tiene confluencia con las formas reticulares y puras del arquitecto Buckminster Fuller, quien influyó a un grupo de artistas en la escuela Black Mountain Collage. Las pretensiones minimalistas del uso de esta geometría estaban dirigida a una comprensión inmediata de la forma siguiendo ciertas reglas enunciadas por la Teoría de la Gestalt.

Varios son los artistas del minimal y del land art que se interesan por las estructuras cristalinas, por el orden a priori y la noción de medida que hay en ellas. En esete sentido podemos nombrar a Tony Smith, Sol Le Witt, Michael Heizer, Robert Smithson y Donald Judd. Pero este uso de simpleza formal re-conocida y por ende carente de una necesidad de desentrañar, "provoca los efectos de presencia y de evidencia, en los que la obra se impone al espectador de tal manera que le obliga a plantearse los términos de su relación perceptiva" (Maderuelo 2008: 76).

Es muy útil para el proyecto sobre guiones instalados que aquí desarrollamos pensar en el uso de una manera derivada de esa simpleza formal y dimensional de las obras minimalistas. Estos apuntan a la constatación de la presencia del espectador, a un ubicarse en relación a la obra perceptivamente. Aquí también interesa lo modular y de ciertas dimensiones que indican la continuidad de una estructura más allá del lugar donde se ubican. En nuestro caso en

concreto esta continuidad no ha de manifestarse como el acceso a un detalle de una estructura mayor, puesto que, en las condiciones actuales de liquidez, falta de relato e inoperancia, ningún vestigio denota las reglas de un sistema mayor.

2.1.2 La escultura metamórfica y el espacio integrado.

Maderuelo señala como a partir de los años sesentas del siglo XX los escultores han ido trabajando con escalas mayores ya que: "han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de presencia y estructuras propias de la arquitectura y, por último, han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar" (Maderuelo 2008: 83).

Una transformación que se da en la escultura del siglo xx es que se comienza a pasar de la representación a la presentación y de una estética de la creación a una estética de la recepción, pretendiendo que el espectador abandone una actitud contemplativa y distante respecto a la pieza. Estas modificaciones fueron descritas con anterioridad en el paradigmático texto sobre la expansión de la escultura (Krauss 1979).

Antes, en 1965, Donald Judd escribe *Objetos específicos* (Judd 1965) donde analiza como desde Marcel Duchamp a sus contemporáneos se suceden obras tridimensionales que no son pintura ni escultura. Estas obras parecen esculturas, pero están más cerca esencialmente de la pintura. Él destaca otras características como no pretender las cualidades de lo artístico, no ser ilusionistas y que se pueden calificar de objetos. La mayoría de las obras referidas por Judd son de pequeño formato, pero pronto la escultura pasa a una superación de esa condición objetual debido a una serie de factores como el uso de nuevos materiales, la existencia de encargos para que los artistas se dediquen a obras públicas a la vez que por estas fechas se fue dando una paulatina y ascendente aceptación por parte de la crítica y del público de la abstracción.

La mencionada escala de la obra es fundamental en este abandono de lo objetual, de lo maniobrable por el hombre. Al pasar a una escala monumental se apuntaba a lo inconmensurable o al menos a lo casi invencible. Buscando una escala apropiada para mis obras puede servir la solución hallada por Tony Smith, otro minimalista, cuando para apartarse de lo objetual y de lo monumental simultáneamente usa la escala humana. Un cubo de 72 pulgadas, es decir, 183 cm, algo con el que el hombre puede confrontarse en igualdad de

condiciones, al menos a priori. Aquí, las cualidades de presencia y evidencia son imprescindibles de considerar. Estas se consiguen a través de una adecuada selección de elementos gestálticos, de elementos del lenguaje visual puestos en adecuadas dosis en relación al propio espacio en el que se han de ubicar las piezas.

La cercanía de un espectador respecto a las obras hace que su presencia se potencie. Esa condición de la mirada que desenfoca o que obvia una parte hace que se considere más un volumen y un espacio cuando este está cerca de nosotros. Por ello, al estar dentro de la obra misma un espectador presencia más a una pieza tridimensional o a un conjunto de ellas.

Por otro lado, la modularidad de las obras del minimal no solo enfatizan la continuidad de las formas más allá de lo representado sino que invita a combinar o a permutar mentalmente los elementos dispuestos. Esta condición abierta de la obra⁸, su permutabilidad, la podemos encontrar en obras paradigmáticas como Sin título (Tres elementos en forma de ele) (1965) de Robert Morris y Equivalents I-VIII (1966) de Carl Andre. La primera apuesta a sus dimensiones cercanas a la humana y recorribles desde diferentes direcciones y sentidos, así como a la muestra de tres posibilidades de ubicación. Lo mismo ocurre con los ladrillos de Andre que al usar una cantidad igual a 60, número con gran cantidad de divisores enteros, propicia diferentes superficies con igual cantidad de elementos, pero con rectangularidad total diferente.

La existencia de una dramaturgia del recorrido en obras donde el espectador es el centro la menciona Maderuelo al relacionarla con el teatro: "la idea de situar al espectador en el centro y que la obra se desarrolle a su alrededor no es original de estos escultores, sino que viene del mundo del teatro" (Maderuelo 2008: 98), aun así le debemos restar importancia al aporte del descentramiento de la obra tridimensional material que realizan los minimalistas ya que ellos lo desarrollan "con tal fuerza en el minimal art que se le puede considerar como un tema propio"(Maderuelo 2008: 98).

La escultura más objetual fija el centro en la propia obra mientras que aquellas que apelan al espacio como un elemento a recorrer, hacen igual que la arquitectura. Para esta el centro está

⁸ La obra abierta básicamente musical la trata Umberto Eco en : Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona , Ariel, 1990. Es curioso que Eco solo menciona a la obra cinética de Alexander Calder y de sus múltiples posibilidades finales de aparecer, pero dejando al viento como fuerza externa al público y al artista como agente "concluyente" de la obra.

en el usuario que deambula, experimentando visiones múltiples y continuadas.

Estos vínculos con la arquitectura se multiplican cuando las obras conforman un todo, museográficamente hablando. El recorrer cada obra y a las obras entre sí se potencia el exterior de las piezas.

Desde finales de los años sesenta se vienen planteando exposiciones donde las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre sus cualidades físicas, sino que, carentes de un centro que polarice la mirada de quienes las contemplan, proponen establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. A pesar de no existir un polo de centralidad sobre el que dirigir la mirada, la apabullante presencia de algunas de estas obras pone en evidencia aquella parte del espacio de la sala que ocupan, manifestando la «ausencia» de su exterior (Maderuelo 2008: 103).

Y es esa ausencia, ese vacío, un recurso a emplear en las piezas, un vacío espacial, un vacío visual y un vacío sonoro: un silencio resultante. Porque de

la misma manera que sucede en la obra 4'33" de John Cage, en las instalaciones el espacio «no ocupado» por los elementos escultóricos, por los sólidos que pueblan un lugar, cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura. (Maderuelo 2008: 105).

Como vemos, las artes escénicas ya desde esta época son cómplices de la escultura. Se puede perfectamente afirmar que la

deuda de la escultura del minimal art con la música y con el teatro no ha sido suficientemente estudiada, pero existen indicios más que sobrados para asegurar que uno de los grandes saltos que la escultura de la posmodernidad ha dado en el dominio de un espacio que antes le era ajeno ha sido gracias al apoyo de experiencias de carácter escénico (Maderuelo 2008: 105).

Ir a recursos teatrales actuales del mismo modo que la escultura posterior a los años sesenta del siglo XX se influyó de happenings y performances, así como de las maneras de entender

el escenario por parte del dramaturgo Peter Brook⁹. Buscamos con nuestras obras que nuevas maniobras expresivas del teatro han de colaborar con nuevas maneras de expresión desde la escultura; porque como Maderuelo señala: "merece la pena recordar que el teatro de esta época y, sobre todo, las corrientes más vanguardistas destierran el texto y sus implicaciones literarias, sustituyendo la acción dramática por la acción sin más calificativos que se soporta y desarrolla en un espacio, en el espacio escénico" (Maderuelo 2008: 106).

En su desplazamiento hacia la abstracción la escultura huyendo del antropomorfismo, recoge la carga de la presencia humana. " Por esto, la escultura no deja de tener algo de teatral y, por esto también, el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años" (Maderuelo 2008: 107), razón por la cual intentamos aquí hacerlas coincidir, apoyándose ellas mutuamente en una práctica como la del videomapping que tiene esa esencia transmedial y transdisciplinar.

Sirva recordar que un dramaturgo como Antonin Artaud también buscaba descentrar la escena, ubicando al espectador como centro de ella. Al ubicar a actores alrededor de los individuos que venían a presenciar la obra, opera de la misma manera que los escultores posteriores a los años sesenta desarman el centro material de la escultura para dejar un vacío que ha de ser ocupado por el espectador, quien ya no podrá mantenerse distante pues no solo la distancia se ha reducido aumentando el sentido espacial de la muestra, también se ha comenzado a exigir algo más que presencia: participación.

2.1.3 Unos objetos muy particulares.

Los objetos específicos que Donald Judd nombra para sintetizar las ideas que sobre las formas minimalistas tienen, hacen uso de lo modular para con la redundancia cobrar presencia, tienen un carácter geométrico y sus materiales se corresponden con procesos constructivos industriales. Al ser tan geométricos y uniformes no hay dificultad para establecer sus ejes de crecimiento a partir de los ejes que ellos mismos definen al estar presentes en un espacio

⁹ Peter Brook escribe *The Empty Space*, en castellano puede leerse Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973. Este texto según Maderuelo influyó a movimientos como el pop, el minimal art y al happening.

específico. Esta geometrización parte quizás de las necesidades de reglar el espacio para poder representarlo. En el Renacimiento el espacio perspectivo jerarquiza la composición atendiendo a distancias y tamaños lo que implica contrapesar los elementos según ejes específicos.

Esta tradición va a ser muy difícil de abandonar o de alejar lo suficiente; incluso los pintores de las primeras vanguardias con filiaciones abstractas como Kandinsky, Malevich o Mondrian no pudieron abandonar las ideas de centro y equilibrio.

Las relaciones entre el espacio, la métrica y otras artes como la música podemos verlas imbricadas a lo largo del siglo XX como cuando John Cage compara sus trabajos antiguos con los más recientes: "Anteriormente, sin embargo, estas extensiones eran duraciones de tiempo, mientras que en mis recientes trabajos existen solamente en el espacio ..." (Cage 2002: 57).

La desjerarquización en la composición espacial, cuestión que luego veremos muy presente aplicada a los elementos del teatro posdramático, la aplican los artistas del minimal art. Pero hay una pregunta importante que aparece pues las condiciones del capitalismo han variado. Si el uso de lo industrial moderno implica este tipo de composición minimalista ¿cómo componer pasado el posfordismo, en un capitalismo cognitivo fluido, carente de relato e inoperante? Al final de este trabajo haremos una propuesta a ello. Sirvan los comentarios anteriores pues como un encuadre de los antecedentes que pueden aportar como indicios o directamente soluciones, aunque sean parciales en este sentido.

Así que, para luego ser empleado, si fuera necesario, enumeremos las características de las composiciones minimalistas y como lo resuelven a través de estrategias específicas para más tarde crear homologaciones, negaciones, recombinaciones, reciclajes o posibles analogías en nuestras estrategias compositivas para los guiones instalados usando videomapping artesanales.

Estas características de las composiciones minimalistas son: 1-Totalidad, 2-Unidad, 3-Limpieza, 4-Visibilidad, 5-Objetividad; mientras que las estrategias que emplean son: A-Repetición, B-Progresión, C-Permutación, D-Reducción, E-Tautología.

El debilitamiento del monumento que se manifestó con las reducciones de escala de la escultura de vanguardia de comienzos del siglo XX lleva a lo que Juan Antonio Ramírez nombra la conquista del suelo (Ramírez 2009) donde varias tendencias de la segunda mitad

del siglo XX crean obras tridimensionales obviando la necesidad de una base que aisle del plano horizontal del suelo, el piso o el terreno donde se enclava la obra.

Maderuelo señala una analogía muy útil pues compara el pedestal de la escultura con el escenario teatral.

En la mayoría de los casos, estas esculturas que no han sido concebidas para ser ubicadas en ningún asentamiento predeterminado carecen por completo de pedestal. Muchas de ellas son exhibidas sobre plintos ocasionales que pretenden, despegándolas del suelo, indicar que lo que está colocado encima es una obra de arte y adquirir a su alrededor de un espacio sacralizado que el espectador no debe transgredir de la misma manera que el actor se coloca en el proscenio y las candilejas señalan una frontera entre espectadores y actores (Maderuelo 2008: 117).

No por gusto veremos como el teatro posdramático se vale de la escena tradicional del escenario para mover otros recursos expresivos separados del texto dramático o se desplaza fuera de él a ciertas formas teatrales que con cierto apego al teatro más frecuente buscan nuevos sitios de ocurrencia. Es interesante como Maderuelo nombra a esto ausencia de hogar, por lo que este nomadismo del teatro y la escultura del siglo XX colinda con la condición de nomadismo que se alude en la fluidez, la falta de relato y la inoperancia.

Incluso obras de la estética relacional como *Go go dancer* de Félix González Torres (1991) o *They shoot horses* (2004) de Phill Collins usan el escenario o el pedestal. Incluso en el caso de González Torres este empleó una fusión de ambos elementos, una especie de pedestal-escenario con una función limítrofe en relación a la accesibilidad del público en la representación artística.

Así que ese vagabundeo o turisteo de la obra, parafraseando al propio Bauman (2001), imbrica directamente en las nociones de liquidez de este autor. El sujeto a pasado a vagabundear, obligado por la necesidad de desplazarse sin plan ni objetivo, solo guiado por la necesidad de sobrevivencia en un planeta que ha dejado de ser estable en cuanto a ubicación de fuentes laborales y donde el sujeto ya no controla sus tiempos y espacios.

Esta idea de vagar dentro de la obra queda muy explícita en una pieza de Sol Le Witt titulada *Serial Project #1* (1966), en la cual el espectador debe introducirse y recorrer la pieza para

poder percatarse de múltiples detalles geométricos que quedan ocultos si permanece fijo o simplemente no escudriña. En este caso:

Se establece una relación hipnótica con la obra que atrae al espectador, quien materialmente danza alrededor de la escultura mirando hacia los lugares más insospechados, mientras intenta captar cuál es el potente misterio que le obliga a moverse en torno a la obra en una especie de danza ritual. Es aquí cuando Sol Le Witt se acerca a la realización de la «obra de arte total» (Maderuelo 2008: 132).

Por supuesto que esta noción de totalidad está en consonancia con las posibilidades de transitar la obra íntegramente. Pero nos hacemos aquí la pregunta ¿qué sucede si la totalidad en la realidad ha desaparecido en relación a un tipo de recorrido del espectador que la representa como ciudadano?

2.1.4 La monumentalidad actualizada.

Benjamin Buchloh plantea:

Con la pérdida de las funciones representativas y monumentales y con la desaparición de los encargos, se ha cuestionado también el estatus categórico y ontológico de la escultura: ¿A qué otro objeto tridimensional o a qué construcción en el espacio se podría ahora acercar la escultura, y a qué comparación debería ahora oponerse? ¿Podría acercarse a la arquitectura, y debería rechazar el mobiliario como la peste? ¿Debería imitar procesos naturales, alejándose del producto industrial? ¿Podría ella conjurar tranquilamente el espíritu de viejos rituales, debiendo abstenerse de servir al teatro? Al parecer, la historia de la escultura moderna es paralela a la historia de la superación de todas estas fronteras (Buchloh 1999: 329).

Todo ha indicado que las respuestas han sido afirmativas. No ha habido ninguna negación de las posibilidades de la escultura en este sentido produciendo no solo alianzas con otras manifestaciones como el teatro sino también sin desechar regresos a las formas anteriores de la propia escultura.

Lo innegable es que en buena parte de la escultura de la primera mitad del siglo XX se dio

una negación del monumento debido fundamentalmente a dos factores. En primer lugar, la nueva escultura producida en esos tiempos es rechazada por el purismo formal de la más frecuente arquitectura y buscará entonces en la pintura un referente para sus búsquedas; implicando a la disminución de la escala con el fin de poder ser exhibida en exposiciones. En segundo lugar, a partir del movimiento moderno en la arquitectura, la arquitectura y el urbanismo busca un uso compacto del espacio público: manzanas limitadas por fachadas uniformes, entre ellas calles y avenidas que no dejan margen para un espacio "escultórico".

Cuando el monumento se retoma ya no va ser igual que en el siglo XIX:

En un último estadio de esta evolución, cuando los poderes tradicionales han sido, sustituidos por las fuerzas económicas, entes anónimos sin rostro ni figura, que ya no necesitan construir monumentos conmemorativos porque carecen de representación figurativa, el monumento ha ido perdiendo todos sus significados políticos y religiosos, es entonces cuando se empiezan a erigir otro tipo de monumentos, aquellos que muestran la capacidad del poder financiero, como el rascacielos, que se impone tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio físico de la ciudad, o como la publicidad, que ocupa por completo todos los espacios públicos e invade también la esfera de los privados (Maderuelo 2008: 132).

Por una parte, estos nuevos monumentos como en México La Estela de la Luz (2012) o la Ruta de la Amistad (1968) que apelan a la abstracción o aquellos que devienen superficie (Foster 2013) como el caso del edificio del Museo Sumaya (2011) no aluden a un ente específico y concreto sino a una idea abstracta que condensa en la forma abstracta que encarnan de la misma manera que lo hace un logotipo, su identidad que busca no solo abstracción sino unicidad.

Sin embargo, el monumento resurge en los años sesentas asumiendo otros roles, menos ideológicos y si se quiere populistas. Un ejemplo es la escultura del arte pop donde es posible que la obra de Claes Oldenburg sea la más elocuente al respecto. Este artista recupera el interés de la escultura por el monumento cuando visita la exposición "The Machine" donde vio bocetos de las tribunas revolucionarias y la reconstrucción de la maqueta de "Monumento a la III Internacional" de Vladimir Tatlin, realizando de inmediato "Lápiz labial ascendiendo sobre

ruedas de un buldócer” (1969).

Las formas, y la escala responden en este artista a una lógica formalista de emplazamiento. Es decir, el dónde y qué se ubica como monumento depende de la manera en la que se presentan los elementos del lenguaje plástico en el contexto donde la pieza se ubicará. Color, textura, volumen, plano, valor, etc. Se seleccionan por parte de Oldenburg atendiendo a una efectividad visual ya que la empatía con el objeto figurativo que se representa está garantizada al ser objetos de consumo, si bien banales a la vez conocidos y populares.

En esta dirección el uso del espacio preexistente al emplazamiento de la obra entra dentro de la estrategia publicitaria que como punto de partida Oldenburg usa. “Oldenburg compara la ciudad con la página de un periódico, proyectar un monumento en una ciudad es para él como componer un anuncio en una página” (Maderuelo 2008: 197).

Oldenburg organiza la obra en relación a un contexto, como si la ciudad fuera la naturaleza con fuerzas humanas y no humanas visibles e invisibles, imaginarias o palpables, pero destacando el carácter presentista de la misma. No un objeto del pasado son sus esculturas sino objetos que pronto serán sustituidos por otros quizás de igual marca, pero con otro diseño. Así no pasa en su escultura, su obra quedará, pero conmemorando un instante de un presente, que a medida que se acerca al siglo XXI es un presente más y más continuo.

La desaparición del héroe monumentalizable fue uno de los elementos que el arte pop trató. En particular Oldenburg detectó y macrocosificó el monumento a través de la exaltación de objetos populistas, más que artículos populares empáticos y masivos. Estos objetos hoy día también han fracasado como héroes estables. Hoy todo se actualiza vertiginosamente, el coche del año cada vez más queda atrás creándose una más que acelerada sucesión de acontecimientos no solo técnicos de actualización, sino de la “filosofía” de los aparatos. El objeto de deseo hoy puede un mes más tarde convertirse en un símbolo de decadencia y deterioro no solo de él sino de quien lo porta y ha creído en su “filosofía”.

Esta crisis del monumento, su caducidad, se ha utilizado como recurso de varios escultores. Maderuelo lo nombra “ocultación monumental” (Maderuelo 2008: 201) donde ocultar es invisibilizar lo existente: envolver o enterrar son los procedimientos frecuentes. Ejemplo de escultores “ocultadores” son Christo, Joschen y Esther Gerz, Raimund Kummer, y Hans Haacke.

En relación a las videoproyecciones monumentales, casi protovideomappings, no se puede obviar a Krzysztof Wodiczko, cuyas imágenes casi publicitarias por lo sintético de sus representaciones y uso de elementos en una lingua franca de imágenes que el transeúnte reconoce, se va a adherir efímeramente sobre grandes monumentos conservados en las ciudades. Como si de un validado pizarrón se tratase y donde una frase disidente se inscribiera. Las obras de este artista aprovechan la presencia del monumento para actualizarlo, considerando nosotros aquí otro añadido, toda actualización tiende a derribar desde la moderación un contenido y una forma que puede haberse hecho presente mediante un acto radical. Estas proyecciones monumentales, no alteran la materialidad del monumento, pero sí su significación.

2.1.5 Pasear y recorrer. Las obras y los espectadores.

Con los señalamientos de Walter Benjamin, en *El País del Segundo Imperio* en Baudelaire, sobre el paseante o flâneur, "el paseo, el vagabundeo sin destino, por las calles se convierte así en materia literaria, en tema estético." (como señala Maderuelo 2008: 169). Es justo a comienzos del siglo XX durante el paseo se busca con ánimo extravagante y romántico que algo salga al paso. Esa extravagancia es uno de los ejes del dadaísmo heredado al surrealismo. Los dadaístas hicieron del paseo y la excursión un modo de evitar tener que dibujar y pintar imágenes. Para los surrealistas queda contenida esta extravagancia de lo irracional en la sorpresa, en la soberanía del deseo y la fuerza creadora del inconsciente.

A medida que el siglo XX transcurre, este paseo deambulante parece extinguirse en la vida cotidiana cuando los automóviles, los estacionamientos y las avenidas esconden lo extravagante y ocultan la sorpresa. El paseo se desvanece como recorrido a través de los espacios que el arte emplea hasta que reaparece su ímpetu en la deriva situacionista que va a articular en sí mismo, los otros dos aspectos prioritarios para los situacionistas. Deriva, sicogeografía y urbanismo unitario son estas prioridades. Para los situacionistas, en la deriva, el peatón se ha de dejar llevar por la sicogeografía es decir una geografía que no solo considera los accidentes geométricos o físicos del terreno, sino que considera la afectación de las emociones y pasiones humanas por la contatación de esos aspectos más tangibles. Resumiendo: El vagabundeo situacionista tendrá como terreno la ciudad, cargada de focos de

posibilidad y como sentido la cultura urbana, repleta de significados.

La movilidad de las obras, esa posibilidad de no tener que estar atada a un lugar particular, la referencia Claire Bishop en relación a la obra de Robert Irwing, para quien hay tres términos que vinculan el lugar que ocupan la obra con la obra en sí:

The installations of Robert Irwin (b.1928) are paradigmatic of this dematerialized response to phenomenological perception. They are governed by the idea of response to a site: what he calls site-determined, as opposed to site-dominant (work made in the studio without considering its destination), site-adjusted (work commissioned for a particular situation but relocatable) or site-specific (work that responds directly to a specific venue and which cannot be relocated) (Bishop 2005: 57)

Como vemos para Bishop estas obras ya son instalaciones. Más allá de discrepar o no con esta noción, resulta importante comentar como se da una terminología que distingue tres tipos de obras en respuesta al lugar donde se ubicaron/ubican/ubicarán:

site-determined: La obra está determinada por el lugar donde se emplaza, desarrollandose tres variantes.

site-dominant: Se ubica en cualquier sitio y se realiza generalmente en el estudio.

site-adjusted: Concebida para un lugar, pero ajustable a otro.

site-specific: Solo tiene sentido en relación a un lugar en particular, fuera de este la obra debilita o anula sus contenidos.

Como quiera que sea, estos conceptos, de los cuales el más empleado es el site-specific, son cruciales para entender que la ubicación de la obra es fundamental para ella ya que genera modificaciones no solo formales y perceptivas sino de significados. Por eso Maderuelo plantea que:

La aparición del concepto de obra para un «lugar específico» supuso un paso de gigante al situar la obra de arte en el extremo opuesto a la habitual escultura «trashumante» generada en la modernidad, es decir, a aquella que fue creada sin

tener en cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o para el lugar (Maderuelo 2008: 225).

Esta condición trashumante que el autor señala propio de la escultura moderna es un elemento que utilizaremos en cierta medida en las obras que estamos realizando y que posiblemente ampliará la ya aceptada condición de escala de muchas de las instalaciones. Las referidas dimensiones variables puede ser la clave para el desarrollo en el presente trabajo de otras variabilidades más acorde a la liquidez, falta de relato e inoperancia. Nuestras obras, aunque especificaremos ubicaciones particulares van a hacerse cada vez para un público diferente, de distintas ciudades y países por lo que algunos elementos componentes van a variar adaptándose a las nuevas condiciones.

Aquí no se puede obviar las obras de Richard Serra que generaron protestas al enclavarse en la ciudad, no solo por su carácter abstracto referido a la forma sino por el material acero que empleaban. Pero más interesante que el carácter escandaloso de las protestas, por añadidura, tan efímeras como muchas de las obras en relación a los lugares.

La mayoría de estas esculturas de Richard Serra, como Clara-CLara o Trunk permanecen instaladas tres o cuatro meses; otras obras como las de Christo, se realizan para estar en pie poco más de una semana. Una vez concluido el evento para el que han sido creadas, se desmantelan, con lo que las obras no están expuestas a sufrir el desgaste del envejecimiento visual producido por el hastío cotidiano, quedando la imagen sólo en nuestra memoria, reforzada por las fotografías y los textos de los libros y catálogos. Es en la complacencia de la memoria donde se convierten en auténticos monumentos del arte contemporáneo (Maderuelo 2008: 228).

Esta condición de hiperefímeras en relación a como la escultura con materiales duraderos ha sucedido es oro elemento a considerar en nuestra tesis puesto que apoya las características que para la cultura contemporánea han escrito Canclini, Bauman y Nancy, porque el

público disfruta de la contemplación de la obra como se disfruta del último disco, cuando el disco empieza a cansar es sustituido por otro. El procedimiento comercial de la «obsolescencia planificada», del que hacían uso los artistas del pop art, está siendo aplicado a ciertas manifestaciones de arte público. El resultado parece satisfactorio, aunque el esfuerzo creativo de los artistas es excesivo para que se volatilice como los perfumes (Maderuelo 2008: 228).

A partir de esta cita de Maderuelo surgen dos conceptos que deberíamos implementar en los guiones instalados: obsolescencia planificada y volatilidad.

2.1.6 La tierra: una superficie recorrible.

Si bien hay todo un historial de las relaciones entre el hecho de caminar y la obra artística (Careri 2014) nos interesa aquí obras donde ese desplazamiento del cuerpo a través del espacio y los volúmenes aporten a una experiencia estética en una obra previamente construida siguiendo procedimientos y recursos expresivos escultóricos y fílmicos. Por ello los referentes de escultores como Robert Morris quien estaba interesado en

crear una obra lo suficientemente amplia y compleja como para requerir que el espectador tuviera que desplazarse por el interior de ella para comprenderla, como sucede en un edificio. El escultor, interesado por la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, pretende crear un espacio que excite las facultades de percepción de los visitantes, procurando, según sus palabras, una experiencia de una interacción entre el cuerpo que percibe y el mundo que admite completamente, que los términos de esta interacción son tanto temporales como espaciales, que la existencia es proceso, que el arte mismo es una forma de comportamiento (Maderuelo 2008: 275).

La ley de continuidad de los recorridos acontece ya no solo como una consecuencia de la continuidad visual. Ni el ojo ni el cuerpo humano pueden quedarse en el sitio de una imagen o de un espacio, deben salir de él, deben haber entrado antes y deben haber recorrido obligatoriamente un trayecto, en ese caso se ampara la ley de continuidad. Pero es muy curioso como esa ley de continuidad está ligada a la dramaturgia de ese recorrido y que Kabakov nombra como ya hemos señalado, dramaturgia de la instalación. A pesar de la diferencia de

escala entre las instalaciones totales de Ilya Kabakov y las kilométricas obras de Christo vemos que se cumple esto.

Maderuelo lo expresa de esta manera al referir a una obra en específico de Christo:

En la contemplación de *Running Fence*, desde algunas colinas se podían percibir fragmentos suficientemente extensos de la obra como para que el cerebro del espectador pudiera reconstruir, según la ley de continuidad planteada por la propia obra, una imagen mental de su totalidad, pero, en cualquier caso, el conocimiento empírico de esa totalidad sólo se podría aprehender recorriéndola por el suelo, caminando junto a ella forzando la perspectiva al ser contemplada desde la altura de un avión (Maderuelo 2008: 281).

Vuelve a parecer aquí la necesidad de toma de decisiones "extravisuales" debido al carácter de acontecimiento de la obra:

La idea de una separación entre las artes visuales y la música o el teatro, en función del establecimiento de diferencias entre la percepción de lo visual, que es supuestamente instantánea, y la aprehensión de las obras musicales o narrativas, que es secuencial, entra en conflicto en las obras que poseen escalas tan desmesuradas como esta, pero el problema que plantea la percepción visual de este tipo de obras va aún más allá, puesto que algunas de ellas llegan a perder incluso su carácter visual para hacerse físicamente invisibles al espectador, aunque éste se sitúe junto al lugar en que se ubica la obra. (Maderuelo 2008: 281).

En las búsquedas románticas del placer ajeno a la racionalidad de la sociedad, en el siglo XVIII, William Gilpin escribe varios ensayos sobre el viaje pintoresco que se presenta a través de una "visión global" (Maderuelo 2008: 283), es decir influido por el colorido y la luz pero considerando la composición del paraje. Dicha composición no es la de una pintura puesto que son elementos ubicados en el espacio a viajar (Gilpin 1792). Resulta aquí muy interesante esta visión global de Gilpin si la ponemos en relación con la dependencia que establece Kabakov entre instalación y pintura. Para Kabakov desde cada punto del recorrido previsto por el autor de una instalación total, el espectador tiene acceso a múltiples (infinitos) cuadros, y justamente a prever esas posibilidades es lo que llama Kabakov la dramaturgia de la instalación (Kabakov 2014).

Pero las condiciones de la luz durante un viaje pintoresco pueden quizás llegar a los límites que Tony Smith sintió mientras viajaba junto a tres de sus alumnos por la aún sin concluir autopista de Nueva Jersey. Plantea Smith que en "la oscuridad de la noche todo le resulta extraño, las llanuras y los elementos de un paisaje más intuido que visto, ya que sólo se distinguía la calzada sin pintar sobre la que avanzaban con el automóvil" (Maderuelo 2008: 284).

Precisamente estas condiciones de luz que van a variar en la naturaleza intervienen en la apreciación de las obras del land art. ¿Cómo prever modulaciones de luz en los videomapping para que se transmita la esencia de liquidez, inoperancia y falta de relato? Algunas soluciones integrales a esta pregunta la daremos cuando fusionemos aportes de las diferentes disciplinas que aquí hacemos confluir.

Muchas de estas exploraciones espaciales en parajes naturales quedaban registradas a través de un mapa, que por su carácter racional y cartesiano funciona como un "acta que da fe de que la obra de arte se ha realizado, de que los presupuestos se han cumplido" (Maderuelo 2008: 293).

Lo que el mapa era en términos de espacio para estas obras del land art, para dar constancia de una actuación en lo que Smithson nombra "paisajes de bajo perfil" (Maderuelo 2008: 286) debería ser en nuestro caso el videomapping que en su versión artesanal reporta el conocimiento detallado del espacio y sus accidentes materiales por parte del artista que lo ha llevado a cabo. Aun cuando los datos obtenidos de un levantamiento provengan de las redes sociales, esta malla de relaciones, esta cuadrícula deformada conformada, por individuos y sus puntos de vista o sus contenidos no son para nuestras obras, un reporte objetivo, es en definitiva la red social y sus datos un paisaje de datos de bajo perfil.

Si en esos mapeos que finalmente transparentan a medias sus procedimientos porque se alude a esquemas como una solución de parentesco con los mapas conceptuales o a la programación visual, no se da la pista de lo que se representa o el significado de sus nodos, va a suceder también lo que ya Guy Debord en una obra con forma de mapa como Ciudad desnudada (1957) aplicaba. Dicho más sencillamente, la carencia de una simbología convenida implica la incompreensión.

Si para el sujeto creativo situacionista la deriva era justo eso, un deambular sin rumbo por una

ciudad fija y aplastante, aquí en nuestro caso retomamos la metáfora debordiana de deriva continental. Ahora, aunque el individuo-espectador-sujeto social no derive, todas las placas de la sociedad se corren permanentemente y con ella los trozos esquemáticos que la explican. En este panorama, las redes sociales son el aliciente que genera seguridad. Aún en su virtualidad, las redes sociales nos hacen sentir parte de una lógica, de un estar involucrado en una sucesión de causas, contenidos y consecuencias. Las redes parecen proporcionarnos un vínculo virtual a una zona estable conocida.

2.1.7 Composición: palabra mayor que monumento.

John Cage es la conexión entre los ideales de siglo XVIII y XIX en relación a lo pintoresco y lo exótico con la posterior aparición en la segunda mitad del siglo XX de artistas del land art constructores de Earthworks como Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson.

De hecho, el propio término Earthwork, título de la primera exposición que en 1968 se le dedica al land art en la Dwan Gallery, es un término de la jardinería para referir la construcción de terrazas en un paisaje específico que será empleado como jardín. El propio John Cage va a considerar a partir de aprendizajes de doctrinas hinduistas que la responsabilidad artística es imitar la naturaleza en su modo de actuar (Maderuelo 2008: 249) de ahí que algunos de sus seguidores, artistas del land art, emplean las fuerzas y los tiempos de actuación de la obra con igualdad de escalas y condiciones que la naturaleza donde se ubican.

Tanto la relación site-non site (Flam 1996) de Robert Smithson como la de lugar-no lugar de Marc Augé (1996) marcan una relación entre los espacios intervenidos por el ser humano y aquellos que no han sido modificados. Los non site son esas construcciones posteriores a la visita de Smithson al lugar en la naturaleza y de donde a menudo extrae materiales que su sola presencia en la obra remiten al lugar primigenio. Para Augé los no lugares son sitios construidos por el hombre pero que al estar desprovistos de rasgos particulares no apelan a ninguna condición específica. Son básicamente lugares presentes en cualquier zona del planeta que son idénticos entre sí y no revelan particularidades.

En nuestros videomappings artesanales nos interesa una pérdida de la referencia y a la vez citar a través de materiales y objetos a situaciones o sitios de partida. Es decir, nos interesa el carácter abstracto de los no lugares de Augé y el carácter simbólico de los non site de Smithson, para generar discontinuidad entre los niveles de representación.

Es curioso que Smithson habla de una operación formalista técnica sobre los lugares naturales. Lo que él llama "abstracción minera" (Citado por Maderuelo 2008: 258) es una referencia al modo en el que formalmente queda un paraje natural luego de su explotación. Resulta curioso como también existe una minería de datos, una explotación de grandes datos. Aquí el pase de un capitalismo fordista a uno no fordista nos presenta otra pregunta ¿cómo expresar la abstracción minera de datos en una obra instalativa?

El espacio métrico que generalmente se asocia con operaciones técnicas como la propia minería o la ya tan discutida arquitectura puede afectarse y puede afectarnos considerando recursos perceptivos como la luz. En este sentido es el artista James Turrell quien ha empleado la luz y no la oscuridad para modificar y hasta anular el carácter métrico del espacio. Haciendo desaparecer las fronteras de un espacio interior, como una sala de exposiciones, utilizando una luz coloreada que proviene de múltiples focos de alta intensidad se hacen desaparecer las referencias espaciales para el movimiento del sujeto.

De la misma manera que algunos pintores impresionistas y postimpresionistas aislaron el color y descompusieron la luz para poder comprender y captar la fenomenología de su mutabilidad, en los años setenta del siglo XX la luz vuelve a ser objeto de atención unida a la categoría de lo maravilloso que es reinterpretado por artistas como James Turrell en California (Maderuelo 2008: 268).

Turrell genera una confusión sobre los elementos que quedan expuestos, que es básicamente uno solo: el espacio. Lo hace generando un encantamiento a través de la luz que monocroma o degradada puede anular toda referencia de planos arquitectónicos. Por eso ¿qué tipo de luz: uniforme e intensa o degradada emplear en los guiones instalados? es otra pregunta que responderemos en las soluciones probadas en las obras que aquí realizaremos.

2.1.8 ¿Espaciar es instalar?

Las ideas que Maderuelo tiene sobre el instalar cómo acción y la instalación como resultado de esa son varias:

1- Es una operación conceptual ligada al Project art. El Project art propone instalaciones que transforman ontológicamente el espacio destacando características no veladas del mismo.

2- Se desarrollan en espacios arquitectónicos que funcionan como soporte de la transformación que sobre ellos se realizarán.

3-Se ubican considerando el sitio, pero se establecen en él de manera transitoria. Menciona como un antecedente las obras objetuales de Duchamp como el Escurrebotellas (1914) y la Fuente (1917).

4-Se relaciona directamente con el tipo de trabajo que realiza el arquitecto ya que un artista de las instalaciones "redacta y comercializa unas instrucciones para construir una obra según unas condiciones especificadas expuestas sobre el papel, reservándose el derecho de replantear, supervisar o dirigir las operaciones de construcción" (Maderuelo 2008: 304).

5-Ofrecen un alto riesgo en su realización quedándose justamente como proyectos no realizados pero que proponen significados e implican una expresión de sentidos ya que a menudo el

espacio no es manipulado más que desde la convención ideal de documentos, planos e instrucciones que se redactan. Se trata, por lo tanto, de un trabajo en tiempo y en espacio diferido, ausente de realidad hasta el momento de su ocasional construcción. El salto que el artista plástico ha dado en este sentido es inmenso. Las decisiones sobre escalas, tamaños, materiales o texturas le sitúan en un plano nuevo que convierten la obra en un producto de alto riesgo material. Tanto el arquitecto como compositor de música se ven también en esta situación, pero ambas profesiones tienen una tradición en el uso y la interpretación de convenciones entre los distintos profesionales que materializan las obras, de tal manera que el riesgo queda minimizado (Maderuelo 2008: 305).

6- Se dirigen a ocupar el espacio.

Este término de ocupar, resulta interesante ya que aquí el espacio previo a la instalación permite al menos la asistencia de la obra. Maderuelo enuncia esto siendo fiel a lo que Josu Larrañaga propone al definir una instalación como: "una determinada forma de escultura que se caracteriza por invadir un espacio mayor" (Larrañaga 2001: 7).

Es pertinente pensar aquí la instalación, desde la escultura, como la ocupación de un espacio que puede mantener ciertos grados de complejidad: 1-Ocupación, 2-Asistencia, 3-Presencia, 4-Participación.

En el mismo sentido Claire Bishop menciona al arte participativo que usa espacios concretos existentes a priori o contruidos por el artista como el pretexto para que un acontecimiento suceda. Acontecimiento que para Bishop ha de sobrepasar la simple reunión amable que propone Bourriaud en el arte relacional. Solo la existencia y puesta en común de los antagonismos garantiza para Bishop el máximo grado de efectividad de la obra instalativa. (Bishop 2005)

7- Las instalativas se inscriben en una genealogía de obras que a lo largo del siglo XX van usando el espacio.

En este sentido los antecedentes mencionados por Maderuelo coinciden con las que la bibliografía sobre instalaciones hace referencia, pero menciona a las esculturas distributivas de Barry Le Va como una singularidad a considerar. De estas obras dice:

Barry Le Va, desde 1967, ha realizado un tipo de obra que él denominaba esculturas «distributivas» consistentes en la ocupación del espacio de la galería de arte con materiales desechables e inconexos que son esparcidos aleatoriamente por el suelo. Estas obras constatan su carácter efímero oponiéndose a la noción de permanencia que habitualmente se ha venido asociando con la escultura (Maderuelo 2008: 310).

Otro antecedente singular que propone Maderuelo son los wall painting de Sol le Witt quien dibuja retículas, figuras geométricas y líneas sobre las paredes y el suelo de la sala de exhibición.

Otro referente que aporta recurso para mis proyecciones de luz sobre el espacio en el que se han distribuido los elementos materiales es la obra de Frederick Sandback quien no solo dibuja líneas, sino que emplea cuerdas y elásticos para crear volúmenes virtuales y delimitar espacios que aluden a volúmenes inexistentes.

Es curioso que Maderuelo sitúe en Dan Flavin el pionero en utilizar el término instalación para sus obras, pero no aparece la referencia a la fuente. El uso de la luz para delimitar espacios es un recurso que emplearemos en estas obras aludiendo a esquemas que no solo marcan fronteras espaciales sino de conocimiento.

Flavin usa la luz y el espacio como materiales con una relación muy provechosa en nuestras obras, ya que lo que el guion aportará en su transformación diferida es como si sucesivas obras de Flavin ocurriesen, no solo sobre el espacio sino dejando ver por momentos unos u otros, o incluso todos o ninguno, de los elementos escultóricos dispuestos o instalados. La base de considerar como si diferentes Flavin ocurrieses se basa en esta frase de Maderuelo:

En las obras de Dan Flavin el material no es sólo la luz, sino aquella parte del espacio que la luz ilumina, del que se cobra conciencia en tanto que la luz lo hace visible, y también el espacio que, al ser distorsionado por los efectos de la coloración luminosa se transforma en otro lugar gracias a sus nuevas cualidades cromáticas (Maderuelo 2008: 314).

8-Las instalaciones tienen categorías, como es el caso de instalación situacional, instalación hiperrealista o autoinstalación.

Junto a la palabra instalación, utilizada fundamentalmente para designar este tipo de obras que transforman un espacio interior previamente dado por la arquitectura, surge el calificativo «situacional», que se emplea, en menor medida, para referirse a instalaciones realizadas en el espacio exterior (Maderuelo 2008: 316).

El término instalación situacional lo emplea para obras como las de Richard Serra a las que nombra también como esculturas situacionales, las instalaciones hiperrealistas son aquellas que construyen un espacio mimético de otros espacios existentes como las obras de Guillaume Bijl; mientras que una autoinstalación es para Maderuelo el resultado de la acción

de un arquitecto de museos cuando crea el espacio correspondiente a través de esta construcción particular.

El arquitecto adquiere así el rango de artista instalador de su propia obra y convierte el museo en una autoinstalación. El museo puede y debe ser considerado, por lo tanto, el ámbito en el que el arquitecto desarrolla su particular concepto de instalación (Maderuelo 2008: 319).

2.1.9 El jardín: un modelo espacial.

El jardín es un tipo de espacio que es un espacio heterotópico, que nos mueve a otro espacio, que nos desplaza del lugar en donde estamos. El jardín posee una lógica interna ajena al espacio externo en donde se enclava. Es en sí mismo una cita al jardín del Edén.

Como heterótopo, en él se puede permitir cualquier licencia que en un lugar concreto y con una función definida no se podría consentir, por eso en los jardines se pueden encontrar algunos de los productos más desorbitados de la imaginación y la fantasía.

Las esculturas más atrevidas y delirantes y también las arquitecturas menos académicas y ortodoxas van a coincidir en el jardín junto a la reunión más dispar de plantas y árboles, traídos de los más lejanos lugares, que responden a criterios de plantación artificiosos. El elemento más carismático del jardín es la *folly*, que resume el carácter que debe de poseer toda construcción o monumento pensado para un jardín (Maderuelo 2008: 329).

En ese sentido un jardín puede ofrecernos un modelo acorde a una composición forzada, a lo que se reúne de forma aparentemente lógica pero que es descabellado en su esencia. Usar el jardín como referencia espacial o de sus componentes en nuestras piezas puede contribuir en ese sentido a apoyar las nociones e ideas que aquí empleamos. Incluso la *folly*, esa locura arquitectónica que ensambla elementos de origen natural con esculturas puede ayudar a, sin perder la esencia de heterótopo, remitirnos al ansia de un Edén, que hace ver jardines plácidos donde no los hay.

Una obra que opera desde esta noción heterotópica e inmersiva es Culiacán Cactus Garden (2006-) de Jorge Pardo:

El proyecto de Pardo interviene el área de desierto del parque para crear un ecosistema singular: una especie de oasis secreto dentro del jardín. Así; el lugar queda aislado del resto por grandes muros, invitando al público a ingresar y descubrir el orden de las cactáceas y de los elementos arquitectónicos que enmarcan al conjunto (Colección Coppel s/f).

Por lo que realizar jardines puede ser algo que contribuya a la liquidez, la inoperancia y la falta de relato para obras que refieran a La Habana y a México. Solo que no serían jardines que muestran la continuidad y totalidad del recinto.

Resulta muy llamativo como Maderuelo señala el vínculo con el teatro de los jardines al expresar:

Como elementos retóricos del lenguaje jardinero, se articulan formando recorridos y configurando diferentes escenarios, de esta manera los paseos de recreo tienen unos objetivos y en sus trayectos se realizan juegos y diversiones para los que estas construcciones tienen que servir de marco teatral o de elementos de enajenación de una realidad que es sustraída del espacio y del tiempo al transportar a los visitantes del jardín a otros lugares y a otras épocas (Maderuelo 2008: 330).

Las *follies* resueltas desde la arquitectura como la que realiza Bernard Tschumi para la Villette en París¹⁰ tienen a menudo un aire de estructura reticulada y racional cuando en verdad parecen ruinas a priori puesto que exhiben su inutilidad prematura. Por ello más que jardines va a interesar para nuestro propósito las *follies*.

2.1.10 Formas y espacios. Arquitectura y escultura en relación.

La escultora Alice Aycock, quien trabaja con referentes arquitectónicos que crean espacios muy particulares, considera que la arquitectura en este sentido no es nada práctico para ella

¹⁰ Titulada explícitamente Folly fue realizada entre 1984 y 1986 pretende ofrecernos una aparente rigurosidad ingenieril pero poco a poco nos percatamos de la inutilidad de la estructura, de su pose, de su impostura.

(Maderuelo 2008: 358). No se trata de crear algo habitable como una casa sino de algo que opera como una imagen del cosmos. Cabe destacar aquí, que ese mismo sentido es el que le confiere Kabakov a la instalación total. Aun cuando aparezcan elementos reconocibles dentro de las tipologías arquitectónicas: mausoleos, hospitales, escuelas, departamentos; la mayoría de las obras que desde la escultura o la instalación hacen referencia a la construcción de espacios con ciertas citas arquitectónicas como el uso de elementos tales como ventanas, puertas, escaleras, etc. se aprovechan de estos como recursos metafóricos. Otro de los grandes escultores del siglo XX, Robert Morris, se refiere a esto cuando diserta sobre una de sus obras paradigmáticas. Observatorio (1977) es la composición de un recinto donde el cuerpo ocupa un espacio a través del cual puede moverse (Davies 1986).

Arch art es la denominación de un tipo de obra llevada a cabo por escultores y arquitectos donde se emplea al paisaje en general o a sus detalles como pueden ser un río, desnivel, talud, vereda, etc. como pretexto material para componer con él. Lo mismo sucede con las instalaciones que se apoyan en la arquitectura previa del recinto donde se desarrollan.

Varios artistas de la escultura o de la instalación parten de tipos específicos arquitectónicos a la hora de construir sus obras espaciales. Kabakov refiere la impresión recibida en la catedral de Florencia para llegar a preferir las instalaciones totales como espacios de trascendencia casi mística, o el modo en que los espacios quedan integrados y compuestos en tipos más “mundanos” como la choza rural rusa. El propio Morris¹¹ dedica tiempo a escribir cómo la escalera diseñada por Miguel Ángel para la Biblioteca Laurenciana lo dejó impresionado (Morris 1978).

La cabaña primitiva es en el Arch art un referente frecuente, pero para el caso que nos ocupa, su estabilidad y carácter protector que se desea permanente puede apartarse de las nociones de liquidez, falta de relato e inoperancia. Por lo anterior nos interesa en las obras que desarrollamos como guiones instalados que aluden a esas condiciones de la sociedad y la cultura actual, emplear elementos que ya sea de forma explícita o implícitamente indiquen la

11 En “The Present tense of Space”, Robert Morris, Art in America , enero-febrero, 1978; compara la escalera con lo que él nombra escultura independiente, pero ubicada siguiendo una relación con los ámbitos contiguos de la sala, estableciendo según él, un campo espacial de fuerzas.

corta temporalidad y la funcionalidad de un espacio de negociación perpetua no solo con las autoridades sino con el propio contexto material y urbanístico. El tianguis o timbiriche que se improvisa a medias en las calles mexicanas puede darnos un glosario de recursos, no solo como formas tridimensionales materiales sino por la capacidad de transparentar el modo en el que se construyen.

Artistas como Abraham Cruz Villegas y Eduardo Abaroa en México, o en Cuba Los Carpinteros o Gabinete Ordo Amoris desde los años 90s han empleado la forma de lo improvisado como una cita o alusión a estos contextos precarios. Pero la precariedad no es quizás lo que más nos atrae aquí y sí la artesanidad que se divorcia de la eficiencia industrial; pero más aún el carácter ergonómico, la adaptabilidad del proceso de construcción a las capacidades de un ser humano desolado, que se vale de sus propias fuerzas mecánicas y de un corto tiempo para poner en funcionamiento un sistema cuyas partes y relaciones responden más a una urgencia. Más que la estetización de la forma precaria me interesa construir previamente a la acción de las luces siguiendo la urgencia de una forma estética que fija la inmediatez como recurso expresivo sobre el que se actúa a posteriori a través de una reflexión que llega a la abstracción mental referida a través de la abstracción de la representación.

Esta inmediatez del tianguis alude a la necesidad de adaptación referida por la liquidez, siendo quizás la disminución de las duraciones de las exposiciones actuales un aspecto que refiere a cómo la propia cultura al administrarse desde los museos fluye en el sentido que Bauman expresa. Exposiciones y obras como tianguis pueden ser las de Mario Merz, quizás más desde el objeto pero que incluye a un espacio interior que desde el espacio transitable, enfatiza en otro resultante constructivo: el iglú. Una forma que es casa y mundo, una semiesfera horadada realizada con el material inmediato de un contexto hostil.

Estos espacios cerrados, como una guarida, como el Refugio (1986) que realizara Thomas Schütte, son una forma aislante, no solo visualmente; como en este caso que ampara de la inclemencia a los excursionistas que frecuentan un bosque.

Artistas como la ya mencionada Alice Aycock usan el laberinto como un gesto de ruptura con la lógica de la arquitectura. La discontinuidad o incapacidad de conexión de causas espaciales y consecuencias de igual naturaleza es algo que esta forma antigua de la arquitectura resulta si no obvia si al menos un lugar común para referir a la imposibilidad o la dificultad de encontrar

una solución o una salida. No en vano se ha referido a él hasta la mitología. No obstante, varios son los artistas que lo emplean en el intento de "conseguir espacios psíquica, emocional y mágicamente ricos, más que interpretar estos espacios de un modo arqueológico" (Maderuelo 2008: 369). Una vez superado el laberinto como referencia formal pudiéramos intentar "laberintizar" las piezas que aquí trataremos, no solo en el espacio sino también en el tiempo, alterando la narrativa que, dejando de ser lineal o aristotélica, en su variante dramática supeditada al texto o en las múltiples variantes de lo posdramático, refieran a salidas que verdaderamente no lo son.

Una de las referencias a la urgencia de una solución la tiene el dibujo con el boceto o apunte teniendo su equivalente espacial: la maqueta. Del mismo modo que, a partir del arte conceptual y quizás con más evidencia en el arte posmoderno, el apunte ganó espacio como forma gráfica; la maqueta a partir también lo ha hecho como modo de aproximación a soluciones espaciales; llegando a considerarse una forma definitiva de obra de arte. A diferencia de maquetas de exhibición, a menudo realizadas a posteriori a la solución construida en la escala definitiva del edificio, espacio o recinto, son las maquetas de trabajo quienes en realidad van a expresar la urgencia y la inmediatez.

Estas maquetas de trabajo son a menudo improvisadas, inacabadas, demasiado sintéticas como para ser entendidas por los no especialistas. Ellas son un acto casi salvaje de búsqueda de una solución, algo que se vincula con la construcción del aficionado, como Maderuelo indica:

El auténtico trabajo de los artistas y arquitectos sobre las maquetas reproduce, sublimadamente, el trabajo de los aficionados al bricolaje, que se expresan con un repertorio de materiales irregulares y heterogéneos. El aficionado al bricolaje se aproxima en su comportamiento al trabajo primitivo relacionado con cierto pensamiento mítico descrito por Claude Lévi-Strauss en su libro *El pensamiento salvaje*. Dentro de este mismo tipo de «pensamiento salvaje» se pueden enclavar las obras de escultores como Mario Merz y, en general, las de los artistas del arte povera (Maderuelo 2008: 375).

Esa noción de salvaje o de sujeto bricolador, es algo a considerar en las obras que produzco. Para lo cual Maderuelo ofrece algunas claves:

Para Lévi-Strauss, en el trabajo de las sociedades primitivas, el conjunto de sus medios no suele estar definido por el proyecto de lo que se va a construir, sino por los materiales y herramientas, generalmente residuales, de que puedan disponer. Se entabla así un diálogo entre medios y resultados, en el que se interroga a todos estos objetos y materiales heterogéneos para intentar descubrir lo que cada uno de ellos podría significar en el conjunto futuro que, sin embargo, no diferirá fundamentalmente del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes. Esta interpretación de Lévi-Strauss parece corresponder fielmente a la construcción de ciertas obras del arte povera así como al trabajo de escultores próximos a las corrientes deconstructivistas, como Thomas Schütte, Reinhard Mucha y Wolfgang Luy (Maderuelo 2008: 375).

Aunque claro, cabe aquí preguntarse sobre qué opera un bricolador en una época postfordista; es decir, en aquella en el que el capitalismo desplaza su interés por capitalizar del material y la materia prima que se elabora en forma de producto a obtener riqueza financiera a partir de la desmaterialización que la industria de los servicios o del conocimiento puede ofrecer. ¿Cómo opera un bricolador de servicios o un bricolador de saberes?

2.1.11 Maquetas y escenarios: aportes al espacio en la escultura.

El espacio de una arquitectura construida siguiendo los procedimientos tradicionales tiene una contraparte en la construcción de maquetas que tienen un máximo carácter de simulacro cuando son a escala 1:1. Este procedimiento permite el recorrer la maqueta, cuestión imposible en las más frecuentes, pero desplaza la vivencia justamente a la calidad y cualidad del material con el que fue elaborada. Este tipo de espacio creado coincide con el carácter ficticio de la escenografía a la vez que hace énfasis en la narración como elemento implícito o explícito presente en el espacio que se ha presentado. Maderuelo refiere que al menos como lo considera el arquitecto Nigel Coates del movimiento NATO (Narrative Architecture Today): “toda ilusión escenográfica está unida a alguna intención narrativa”.

Este gesto instintivo puede no solo instrumentarse a través de uso de materiales que dejan ver el proceso o la inmediatez, sino que la urgencia y precariedad de la solución total o parcial

de la obra puede enfatizarse a través de una variante: la chapuza del bricolador, típica de la arquitectura anónima de zonas urbanas y rurales, que toca ese tópico que me interesa en las obras: la artesanidad. La "chapuza del bricolador" (Maderuelo 2008: 390) adicionalmente puede llegar a ser a recurso emparentado con los dos anteriores, el striptease, que en arquitectura a la hora de construir espacios se enfrentó a la intención del Movimiento Moderno de la búsqueda de la integridad estructural. Este striptease que en lo instalativo se traduciría en un dejar ver lo que frecuentemente se oculta en cuanto a cómo se delimita el espacio o como se genera ilusoriamente.

Esta urgencia y precariedad es visible en los artistas rusos de las primeras vanguardias que anteriores al constructivismo se vincularon a la construcción de estructuras tridimensionales para la agitación y la propaganda política.

La maqueta como interés desde la escultura es considerada por Kasimir Malevich quien las llevó al límite de sus posibilidades expresivas al crear piezas que ya no van a enmarcar espacios arquitectónicos, sino que son en sí misma cuerpos complejos resultado de intersecciones de volúmenes puros que no poseen aberturas. El problema de la composición como base para una escultura que se aparta de la mimesis naturalista y de una arquitectura que es volumen más que espacio o superficie aquí deja entrever claramente las preocupaciones científicas de este grupo de artistas que enmarcados en una concepción científica del mundo buscaban la esencia misma de las percepciones y una radicalidad en la propuesta que vincula a la expresividad con los recursos del lenguaje plástico. Detectar qué elementos se han de considerar para modelar cualquier experiencia plástica no solo se da en las obsesiones suprematistas con los arquitectones de Malevich sino también en su opositor Constructivista, El Lissitzky quien proponía los Proun. El Proun era un espacio que integraba las cualidades tridimensionales de paredes, piso y techo de un local con la de los relieves que se disponían en ellos, a la vez que componían ambos con cualquier pintura ubicada en los muros del recinto.

Anulación del espacio interior de un maqueta o ensamblaje del espacio interior de un recinto con los elementos plásticos que en él están, son dos recursos a considerar; uno que apunta a la condición abstracta y por ende distante de la vivencia inmersiva y el otro que señala a lo

concreto de una construcción existente como un preámbulo para conseguir la inclusión de la presencia del espectador.

Siaj Armajani como escultor iraní-estadounidense interesado en la construcción de espacios muy cercanos o coincidentes con los arquitectónicos realizó obras como Diccionario para edificios (1979-1985) donde la madera acentúa, como material constructivo, una condición temporal que se apoya en el uso de este en obras temporales, como andamios, cofres para el hormigón, rampas para sortear los obstáculos que encuentran carretillas en el traslado de materiales, etc.

El propio Armajani ha realizado la construcción de espacios desde su práctica escultórica: Jardín de Lectura (1980), Oficina para cuatro (1981) y Salón de Poesía (1982) pero en esta ocasión son espacios realmente útiles, que se emplean para la función que en el propio título de la obra se declara. Sería prudente aquí advertir la cercanía de estas obras con las instalaciones totales de Kabakov y la anterioridad en el tiempo respecto a prácticas descritas por Bourriaud como obras pertenecientes a la Estética Relacional (Bourriaud 2006). Es decir que estas obras de Armajani se colocan en la línea que va entre el sujeto psicoanalítico y el sociológico, ambos descritos por Claire Bishop (2005).

Otro modo particular de usar el espacio en la escultura se halla en obras que apuestan a la pérdida del centro. Es decir, obras que reparten los elementos tridimensionales en el espacio, por lo que no se centran, no hay una pieza única ubicada, sino que media justamente el espacio entre las "partes". Respecto a esto, Maderuelo plantea que:

El fenómeno de la pérdida del centro, tanto en arquitectura como en escultura, ha traído como consecuencia la inevitable fragmentación de las obras y la pérdida de su carácter unitario, dando paso a una serie de objetos constituidos por elementos aparentemente irreconciliables (Maderuelo 2008: 400).

Esta operación responde a un deseo de reutilización de los elementos, de la capacidad de poder reusar, recomponer, reinterpretar; porque esta

nueva formalización de la obra es la expresión, que no la consecuencia, de intentar hacer evidente el proceso de análisis deconstructivo al que son sometidas las obras en el cual el objeto, tras su descomposición analítica, se vuelve a reunir y reinterpretar desde un punto de vista que no le permite reaparecer bajo su forma

original, sino transformado en un nuevo objeto que enseña desvergonzadamente su contenido (Maderuelo 2008: 401).

Pero en mis obras, en las que aquí no se trataría tanto de recomponer luego, sino de mostrar la inhabilitación de toda composición posterior, se accede al deshecho inoperante que pretende mostrar una vitalidad pero que es incapaz de convencer a quien pretende interpretar su sentido o su significado, cuál es su objetivo y cuál aquello de lo que es significativo.

Si para el caso anterior "esta recomposición la nueva estructura cobra un carácter articulatorio que recuerda formalmente al collage dadaísta" (Maderuelo 2008: 401) o si queremos ir más allá siendo más efectivos, los recursos de choque de una recomposición con elementos inesperados como sucede en el fotomontaje o en el objeto asistido surrealista que pretende unificar la escena en la que confluyen estos a priori irreconciliables elementos, como aquel paraguas y aquella máquina de coser¹² que bajo el único techo de un quirófano quedan unificados pero repletos de significaciones enterradas más allá de la conciencia y de la objetividad racional de lo cotidiano. Aquí el collage ha de ser sobrepasado como recurso, pues no quedará por momentos vestigios del origen de los elementos. Ya no quedará nada, pasada la fluidez, la inoperancia y la falta de relato, por algunos instantes no podremos reconocer ninguna procedencia, ninguna nueva forma ensamblada con algunos elementos ni podremos articular ningún discurso. Son los momentos de un apagón total. Por ello el recurso de apagar todas las luces es uno de los aspectos que enfatizaremos en las soluciones de estas piezas que refieren a La Habana y a México.

El collage ha resultado ser el medio apropiado de reportaje para el arquitecto; con él puede reproducir e interpretar las diversas capas de una realidad formada por situaciones y sucesos que aparecen, bruscamente, uno a lado del otro, presentados como roturas, grietas o bordes afilados. La idea de un arte y una arquitectura basados en el fragmento y en el collage tiene su origen en un nuevo afán por el análisis de lo particular, por la disección de elementos descontextualizados, de los que interesa tanto descubrir sus particularidades y diferencias como su relación con

12 Recordemos que para Tristan Tzara esta frase era emblemática de lo que, como figura rectora del movimiento surrealista en los años 30 del siglo XX, consideraba era la esencia misma de la evasión de lo real a través de lo onírico y del subconsciente.

una totalidad considerada hoy inabarcable en su inmensidad (Maderuelo 2008: 401).

Pero como ya hemos planteado, en estas nuevas condiciones de la sociedad y la cultura, no se está planteando que sea inabarcable la totalidad, lo que ocurre no son los límites de la totalidad sino la totalidad misma. No hay totalidad inabarcable, porque se acabó la totalidad.

Un recurso expresivo puede ser la demolición invertida, una especie de operatoria relativamente contraria a lo que Gordon Matta-Clark realizaba con sus demoliciones invertidas en los años 70 del siglo XX, cuando él dejaba íntegramente el edificio que intervenía, pero sustrayendo una pequeña cuña, un cono, un prisma irregular. Esto puede extrapolarse a las obras que realizamos, pero ajustándolo a nuestros intereses.

2.2. La instalación artística y el espectador emancipado.

2.2.1. Cuatro tipos de sujeto y de experiencia en la instalación artística.

Si bien en la instalación la cuestión del espacio es crucial y resulta ser un legado importante de la escultura, un aspecto sobre el que nos interesa enfatizar ahora es otro: la presencia explícita del espectador dentro de la zona de ubicación de la misma y dentro de la obra en sí.

Esta ubicación del público dentro de la obra se da de forma progresiva a lo largo del arte del siglo XX y llega al XXI muy ligada a necesidades de participación directa de los asistentes a las piezas.

Quien enfatiza en estas cuestiones desde una perspectiva histórica es Claire Bishop. La autora plantea que la esencia misma de la instalación artística pasa por la noción de "embodied viewer" (Bishop 2005: 7). Este espectador incorporado o encarnado que se hace presente a través de su cuerpo físico dentro de la obra se relacionará con la experiencia que se supone este tendrá mientras esté presente en la pieza. Esta experiencia en los tiempos y espacios acotados de la obra no es independiente de las experiencias vividas por el espectador encarnado fuera de la misma, así como de las prioridades que el autor de la obra haya considerado. Estas prioridades se van a relacionar con el tipo de sujeto que el artista considera que es su público y con el tipo de experiencia que ponderará en él.

Según la autora se han dado cuatro tipos de sujetos a lo largo del siglo XX. Nosotros en el presente trabajo intentaremos ensanchar o actualizar estos por lo que es fundamental aquí describirlos para ver luego qué posibilidades hay de considerar otros tipos de sujeto y de experiencia.

Estos tipos de sujetos y experiencia han de incidir sobre los recursos que las instalaciones emplean, recursos que no son solo provenientes de las artes visuales, sino que están influidos por arquitectura, cine, performance, escultura, teatro, diseño escenográfico, curaduría, etc. (Bishop 2005: 8). En nuestro caso hemos escogido los aportes posibles de la escultura, el cine, el teatro y de la propia instalación en esta perspectiva de los cuatro tipos de sujetos para concebir guiones instalados.

Los tipos de sujeto propiamente dichos son: psicoanalítico, fenomenológico, psicoanalítico revisitado y político. A continuación, los describimos brevemente

Sujeto Psicoanalítico: Se corresponde con las consideraciones del Surrealismo sobre el sujeto potenciando su experiencia onírica. Parte de la revisión de los textos de Freud por parte de los surrealistas en la década de los 30s, fundamentalmente La interpretación de los sueños (1900). Se va a potenciar la interpretación de los elementos que aparecen en los sueños o en las obras casi con interés detectivesco o heurístico.

Sujeto Fenomenológico: Proviene del minimalismo en los 60s. Su base teórica son los textos de Maurice Merleau-Ponty, básicamente Fenomenología de la percepción (1962). Es curioso como las deducciones y análisis de este grupo de artistas se deberá a mal entendidos de este autor.

Sujeto Psicoanalítico Revisitado: Ocurre entre los años 70s y 80s ligado a artistas feministas. Se corresponde con Parte de la consideración de un sujeto en el que se produce un retorno libidinal y de desintegración subjetiva. Sus textos básicos son Más allá del principio del placer (1920) de Freud y otros de autores como Jacques Lacan y Roland Barthes.

Sujeto Político: Ocurre en los años 90s. Se da en el contexto del Arte Relacional, pero con mayor agudeza y radicalidad en el llamado Antagonismo Relacional (Bishop 2005: 120). Considera la necesidad de un espectador activado. Los textos fundamentales son los que se corresponden con la crítica postestructuralista de la democracia de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, sobre todo "Hegemonía y estrategia socialista" (1985). Conceptos fundamentales son

participación, democracia, antagonismo y hegemonía, que son entendidos desde un marxismo autocrítico y revisado (Laclau y Moufe 2004).

Dos ideas fundamentales en el enfoque de este sujeto político son activación y descentramiento. La activación se basa en que la instalación no representa la textura, la luz, el color y los diferentes elementos a percibir, sino que los presenta directamente. El espectador que actúa en este contexto debe recorrer para experimentar, lejos de la práctica pasiva de la contemplación (Bishop 2005: 11). Pero hay un planteamiento crucial en este sentido: "la activación del espectador es considerada emancipatoria ya que esta es análoga al compromiso de este con el mundo. Una relación transitiva ocurre por tanto entre el espectador activado y el compromiso activo en la arena sociopolítica" (Bishop 2005: 11).

Para Bishop "el alza de las instalaciones artísticas es simultáneo con la aparición de las teorías del sujeto descentrado" (Bishop 2005: 13).

Contrario al sujeto cartesiano, centrado a través de la perspectiva monocular renacentista y que es racional, coherente, humanista; está el sujeto descentrado que se propone en el postestructuralismo. Para este cada persona está intrínsecamente dislocada y dividida debido a nuestras ansiedades y deseos inconscientes, expresión de nuestras relaciones con el mundo y las estructuras sociales. Este punto de vista lo defienden feministas y poscoloniales quienes consideran que las fantasías del centrismo son: masculinistas, racistas y conservadoras.

Para ampliar la idea de la existencia de un sujeto descentrado y activado en la sociedad y el arte de los 90 es imprescindible ahondar en él. La propia autora que considera la existencia de estos cuatro tipos de sujetos: psicoanalítico, fenomenológico, psicoanalítico revisitado y político propone al sujeto político como máximo escalafón en una genealogía que nos permite considerar las experiencias del espectador a lo largo del siglo XX en un incremento de participación en el espacio. Esto puede hacerse notar en la definición de Instalación viva, concepto que emplea (Bishop 2005: 105) para referirse a obras donde la forma o formato de "oficina" predomina y se llevan a cabo debates como fue ya en los 70s el Buró para la democracia directa (1972) de Joseph Beuys. Si estas instalaciones son las vivas, entonces lo que de algún modo Bishop plantea que las anteriores no tienen la suficiente vitalidad participativa.

Si tomamos esta dirección como referencia de la búsqueda de vitalidad de la instalación hay que enumerar las estrategias del propio Beuys. Él buscaba una transformación de la idea misma de escultura a través de la denominada escultura social (Bishop 2005: 104) que es una manera de conformar y modelar el mundo en el que vivimos. La escultura social es un modo avanzado de otros dos modos de hacer de Beuys, las Formas Pensantes y las Formas Habladas, encargadas de la conformación y modelado del pensamiento y el lenguaje articulado (Bishop 2005: 104).

Además de las instalaciones vivas hay que buscar antecedentes de esta incorporación más allá de la simple presencia del espectador. Un ejemplo paradigmático es Helio Oiticica quien defiende la creación de *vivências*, es decir la generación de experiencias vitales totales que se encaminen a un acceso por parte de los presentes a una sensibilidad y percepción contraria a la que ofrece la cultura (Bishop 2005: 106).

Los brasileños como Oiticica y Ligia Clark pasaron de búsquedas formales escultóricas en los 60 a un escudriñamiento de las posibilidades de las formas tridimensionales para relacionarse con los procesos sociales. En ellos las instalaciones se convirtieron en la ocasión para las "interacciones colectivas y la relajación" (Bishop 2005: 106). Las *vivências* de Oiticica buscaban oponerse o ser una alternativa a dos agentes epocales: la dictadura brasileña que limitaba las libertades individuales y al capitalismo que restringe el mundo material a mercancías específicas que se presentan como soluciones deseadas a través del consumismo que propone la publicidad.

En estas coordenadas epocales, la instalación y el performance debido a su condición de irrepetibilidad, inmediatez y de ser efímeras se consideraban como el último refugio contra la captura ideológica que el capitalismo perseguía en los ciudadanos. La búsqueda de un arte total, espontáneo, fuera de la norma y la élite lo encontró Oiticica en la samba y en la favela.

La samba como conjugación orgánica de diferentes manifestaciones expresivas de los sentidos humanos, dotada del caos de la vida misma al margen de los cánones de la alta cultura le ofrece a Oiticica la noción de concebir al público de las obras como *participadores*. La conformación de vestuario escultórico para ser usada durante movimientos dancísticos en la calle bajo el nombre de *parangolé*, que quiere decir barullo o barahúnda, los realiza en el

Museo de Arte Moderno de Río bajo el título de Parangolé (1965) realizando posteriormente una variación, Parangolé Colectivo (1967).

En el ámbito propiamente instalativo realiza obras como Edén (1969) a las que añade la noción de *cleisure*, neologismo del artista para fusionar la creatividad y el placer (Bishop 2005: 108). Debido a las influencias de los textos de Hebert Marcuse, Eros y civilización (1955) y El hombre unidireccional (1964) en los cuales se presenta al vicio y la sexualidad bajo el capitalismo como formas de desublimación represiva, ejercicios encaminados por el poder hacia la búsqueda de la alegría desde la pasividad. En Edén y bajo la idea de *cleisure*, la instalación no era entendida como objeto tridimensional sino como vía alternativa para que el espectador accediera a una alegría y un disfrute al margen de lo preconcebido.

Es muy interesante como Oiticica introduce el modelo de la favela, en su desorden natural en la obra instalativa Tropicalia (1967); del mismo modo que Ilya Kabakov emplea la choza campesina rusa como referencia de distribución espacial y simbólica para sus instalaciones totales:

El hecho de que un “mundo” se encuentre en una sola habitación de ningún modo significa que sea simple, geométrica o semánticamente elemental: es intrincado y está jerárquicamente estructurado. Para entender de lo que hablamos, y también aclarar, uno podría decir, que el espectador se mueve instintivamente por su interior y esta ley es inherente a cualquier habitación, haremos nuestro análisis de la habitación principal a partir de una choza campesina rusa (Kabakov 2014: 118)

Es oportuno recalcar como ciertos tipos arquitectónicos o urbanísticos sirven como referencia para los artistas que intentan miméticamente conseguir ciertos estados en los espectadores: la favela en Oiticica, la choza campesina rusa en Kabakov, la tienda en Claes Oldenburg, el stand de exposiciones en Thomas Hirschorn, la sala de museo o el decorado en Marcel Broodthaers.

Toda arquitectura y urbanismo presupone un tipo particular de funciones específicas. Las tipologías arquitectónicas: hospitales, viviendas, aeropuertos, museos, escuelas, etc. responden a ese presupuesto de una forma equivalente a una actividad humana, pero las actividades humanas presuponen a la vez no solo actividades sino actos y actitudes. La manera en la que un hombre actúa no solo depende de la actividad sino del modo en el que

se acerca y ejecuta dicha acción. La participación del hombre en un espacio parte del tipo de sujeto que se considera. Hay diferentes formas de participación, no toda participación es democrática, y aun siendo democrática hay varias maneras de serlo.

El concepto de democracia dolorosa fue empleado por el Grupo Material, liderado por el cubano-norteamericano Félix González Torres en las diferentes exposiciones llevadas a cabo por ellos (Bishop 2005: 112). Esta democracia dolorosa se basaba en la inclusión de lo excluido y los excluidos, en las diferentes exposiciones llevadas a cabo donde se conformaban espacios de participación sincronizando y solapando objetos artísticos con otros que no lo son, el mundo del arte con los del vecindario de barrios marginales norteamericanos, empleando la discusión y el debate como prácticas artísticas; por lo que estas exposiciones son consideradas instalaciones vivas.

Quizás la más radical de ellas, luego de inaugurar esas estrategias en 1980 con la "Inaugural Exhibition", sea "Democracy" (1988). Esta se trataba de una gran instalación respaldada por mesas redondas y discusiones que fueron compiladas en un libro. Con una evidente vocación pedagógica, Democracy recopiló mucha información y libros sobre temas manipulados desde la política cultural, como por ejemplo el SIDA. Ante esta invitación de participación, el espectador debe operar como un vigilante de la cultura dominante y encontrar las evidencias de los fallos ideológicos y éticos efectuados por el poder administrativo.

Resulta muy provechoso para la idea de una ampliación adicional propicia para nuestros guiones instalados ver como Félix González Torres abandona "el dogma de la colaboración" para pasar a la creación de obras influyentes en escultura, fotografía e instalación en su sentido estricto"(Bishop 2005: 113), entre los que se destacan Untitled (Loverboys) de 1991, donde los pesos del artista y su pareja Ross Laycock son trasladados a un peso equivalente en caramelos o Untitled (Perfect Lovers) de 1991 consistente en dos relojes de pared que muestran permanentemente la misma hora, hasta el segundo, mientras el tiempo va transcurriendo. Pasa así de la democracia dolorosa a la comunidad de la pérdida (Bishop 2005: 113).

Otro hito muy reciente en la concepción de la instalación en una etapa superior de inclusión del espectador considerado como sujeto descentrado y activado es la Estética Relacional.

Esta es para Bishop la antesala de la versión más efectiva de instalación, el por ella nombrado Antagonismo Relacional.

Bajo la denominación de obras de una Estética Relacional, se hallan aquellas en las que ocurren encuentros entre individuos que van a elaborar el significado de la pieza de forma colectiva y mientras la misma acontece. Este tipo de arte responde a un posicionamiento de prácticas culturales en el contexto social referidas al paso de una economía de mercancías y bienes tangibles hacia una economía de los servicios que tuvo lugar entre los años 80s y los 90s. Las obras así definidas también se relacionan con la necesidad de la restitución y fortalecimiento de las relaciones humanas directas y no mediadas, en una época donde las relaciones no físicas a través de Internet y la globalización generan un aumento del individualismo y el distanciamiento de los miembros de las comunidades.

A diferencia de los artistas de los 60s que sugerían un modelo estable de sociedad justa, los artistas de la Estética Relacional potencian la microutopía en el aquí y el ahora. La exposición que gestó esta tendencia fue "Traffic" (1993) en el CAPC, Bordeaux; en la cual su curador, Bourriaud incluyó obras que pretendían el uso práctico de las mismas, más que su simple y retiniana contemplación.

El artista paradigmático de la Estética Relacional es Rirkrit Tiravanija cuya primera obra en este sentido fue "Untitled (still)" de 1992, realizada en la 303 Gallery de Nueva York. En ella el artista desplazó de su lugar original el mobiliario y objetos de la oficina y la tienda, exhibiendo el funcionamiento de la galería en sí, incluyendo el trabajo diario del director. Adicionalmente, Tiravanija cocinó comida tailandesa para el público el día de la inauguración, los restos de esta actividad no se recogieron y quedaron ubicados en el espacio durante la duración de la muestra.

El presupuesto fundamental de este tipo de arte es el estar junto, de lograr reunir a un grupo de seres humanos por una temporada corta y así intentar restablecer los vínculos debilitados de las relaciones humanas en la vida contemporánea. No obstante, esta "togetherness" (Bishop 2005: 118) va a implicar una intención no lograda y que se relaciona con la idea de democracia. El fallo del Arte Relacional es que pretende, al crear formas sociales que generan relaciones sociales como cenas, encuentros y reuniones; lograr de forma implícita consecuencias políticas y efectos emancipatorios.

Inclusión no implica democracia, lo que sí implica democracia es el antagonismo. Esto lo dejan ver claramente Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en el libro *Hegemonía y estrategia socialista*. Siguiendo a Lacan ellos plantean que la subjetividad es un proceso de identidad y estas están incompletas, en un proceso de construcción a través de los antagonismos (Laclau y Mouffe 2004).

2.2.2. Más allá de la participación y la interacción bajo los influjos de la liquidez, la inoperancia y la falta de relato. Lo obviado por Claire Bishop.

A partir de la obra del cubano Félix González Torres puede verse como esta tiene más que ver con una comunidad perdida, relacionada con las ideas de Jean-Luc Nancy que con esta comunión que defiende Bourriaud. Las obras de este artista no implican un restablecimiento de ningún vínculo, se vive la pérdida de las relaciones humanas y afectivas, no positiva ni entusiastamente.

La Estética Relacional ha tenido variados detractores entre los que se destaca Hal Foster, para quien lo que se da no son restituciones participativas del tejido social dañado, sino algo parecido a una Chat Room, obras que presentan una estética festiva (Foster 2003: 21).

Una de las salidas que se proponen a esta insuficiencia es el Antagonismo Relacional que siendo una tendencia artística que promueve la participación directa no se conforma con el estar juntos sino con el disenso como estrategia y resultado insuperable de la democracia.

Aún así, la mayoría de las obras de esta tendencia recalca los estereotipos preestablecidos como son los agentes sociales o vectores políticos en disputa. Bastaría aproximarnos a la obra "Ellos"¹³ de Arthur Zmijewski en donde cuatro facciones cívicas muy bien definidas de la

¹³ La obra "Them" (2007) fue probablemente la obra que catapultó al artista al estrellato llegando a convertirlo unos años después en el curador principal de la 7ma Bienal de Berlín de 2012, donde el tema total de la exposición era justamente esas batallas de ideas en las que juegan un papel importante el texto, la imagen y la acción o performatividad de los acontecimientos.

Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=YoEkWhuh6a4> (Consultada el 8 de diciembre de 2017).

actual Varsovia agreden iconos identitarios de sus enemigos ideológicos.

Otro artista paradigmático del Antagonismo Relacional es Thomas Hirschorn quien muestra los conflictos de las comunidades de migrantes en Europa. Es muy significativo que no solo va a mostrar estos asuntos sin novedad temática, sino que el aporte más importante es la muestra de estos conflictos. El Stand o Display, empleado en las exhibiciones de productos es la morfología que prefiere Hirschorn, más que llamarla instalaciones prefiere estas otras denominaciones filiadas según él a la escultura social de Beuys. Un desglose más específico lo hace a través de sus títulos entre los que pueden encontrarse los monumentos, altares y kioscos. A pesar de considerar no hacer arte político, sino políticamente; este artista se interesa en activar al espectador (Bishop 2005: 123).

Debido a este tipo de contradicciones dentro de la Estética y el Antagonismo Relacional, como tendencias que son consideradas por Bishop como las más efectivas para la instalación nuestro proyecto pretende salir de los modelos democráticos para buscar los otros tipos de sujeto y de experiencia que se proponen desde las ideas y textos desarrolladas por Bauman, García Canclini y Nancy en relación a una sociedad líquida, sin relato e inoperante.

Insistimos que ir por estas otras opciones no implica salir de la idea de un sujeto social equivalente al espectador que recorre las instalaciones ni asumir que lo que se ha de resolver en la instalación artística es la garantía de consideración de un sujeto descentrado.

Hasta ahora nos hemos dedicado a mostrar como en la instalación artística busca modos de presentar al sujeto que sale de su condición centrada, transparente y autorreflexiva a través de diferentes vías: la adición de la representación del inconsciente a partir de Freud, el ensamblaje simultáneo de objeto y sujeto después de Merlau-Ponty y de las identidades en construcción de ese sujeto debido a la fragmentación y alienación de si mismo, esto último propiciado por influencias sobre las prácticas artísticas de Lacan, Barthes, Laclau y Mouffe.

Nos obstante, vale la pena preguntarse cómo se presentan los descentramientos del sujeto y las activaciones o desactivaciones de los individuos en sociedades líquidas, inoperantes y sin relato. Porque en definitiva la "instalación no solo articula una noción intelectual de subjetividad dispersada (reflejo de un mundo sin centro o principio organizador); esta también construye un escenario en el cual el sujeto observador puede experimentar la fragmentación de primera mano" (Bishop 2005: 130). La construcción de ese set dependerá entonces de cuáles recursos

podemos emplear en función de ese supuesto modelo de sujeto y cuáles prácticas artísticas pueden aportar elementos para conseguir esta vivencia del espectador en la representación construida.

Como ya hemos señalado, en nuestro caso las disciplinas artísticas con la que buscaremos alianzas para enriquecer los recursos expresivos son el cine y el teatro por ser estas artes temporales.

2.3. Guion fílmico y guion teatral: dos aliados en la tridimensionalidad.

2.3.1. Filme y teatro en lo instalativo: sitio geométrico del actor-sujeto y la acción-experiencia.

Para Coulter-Smith, la forma más común de interacción con el espectador en la instalación de arte contemporáneo es a través de la Narrativa no lineal; una forma que según él, la instalación comparte con el videoarte (Coulter-Smith 2006). No obstante, hemos preferido apelar a dos marcos narrativos que no se corresponden con el videoarte, aunque sí tienen un vínculo con él.

Debido a la derivación del videoarte respecto al cine en busca de otras maneras de narrar, preferimos considerar la manera que, proviniendo del cine, sea rescatable para la búsqueda de estas no linealidades; así como debido a la condición escenográfica, escénica y dramática de la instalación hemos preferido hallar recursos provenientes del teatro cuando este se separa del texto para ganar en elementos expresivos.

El uso de recursos expresivos provenientes del teatro en la instalación lo declara muy explícitamente Ilya Kabakov. En su libro, podemos encontrar un capítulo completo dedicado a ello, lo llama La dramaturgia de la instalación total (Kabakov 2014: 113-125).

La dramaturgia es para Patrice Pavis quien designa

el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la actuación, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su

sentido más reciente, tiende a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica (Pavis 1988: 157).

La dramaturgia para Kabakov tiene más que ver con lo que se va encontrando el espectador de la instalación mientras deambula por el espacio y el tiempo transcurre.

Kabakov está en contra del aburrimiento en la Instalación Total o en cualquier obra de arte. Allí plantea las soluciones que han encontrado el cine, el teatro y el circo, también indica cómo lo han hecho las artes estáticas e incluso indica el modo hallado por la pintura. Es provechoso destacar como él considera que es en la expectativa donde haya solución al aburrimiento, la expectativa en la cual al espectador se le comunica que algo ocurrirá. En las artes estáticas se da un "misterio detectivesco" durante las exposiciones. Allí, uno busca algo. En la buena pintura son los detalles que hallamos luego de percibir la totalidad previa.

Las Instalaciones Totales poseen un "defecto congénito" que las hace aburridas, monótonas, a priori. Ese defecto es la preponderancia del todo sobre los detalles, es esto lo que produce el aburrimiento. En las salas ordinarias de un museo esto no se da cuando las luces bien situadas nos conducen de un cuadro al otro. Para Kabakov la luz juega un papel importantísimo en la búsqueda de esa dramaturgia eficiente y erradicadora del aburrimiento. Esa cuestión la veremos también más adelante, pero primero veamos como la dramaturgia en Kabakov se traduce en la distribución arquitectónica o espacial de sus recintos, su dramaturgia es más geométrica que temporal.

Propone como solución el aviso de un acontecimiento espacial, la existencia de varios rincones o salas. El espectador debe saber desde el comienzo que hay más de una sala o habitación. Pues el hacer esto "lleva rápidamente a la reestructuración de la percepción que va del "todo se encuentra aquí", a la sensación de que cada habitación es parte de un todo, y que el significado solo se aclarará al final de la "travesía" (Kabakov 2014: 120).

La trama se ha de mostrar desde el inicio, congelándola como mismo describe Lessing al grupo de figuras del Laocoonte. Al llegar se nos deben dar ciertas pistas que respondan a las preguntas: quién, dónde, qué, cómo.

Las tramas que se prefieren son:

- Destrucción de algo.

- Construcción de algo.
- Un personaje hizo, hace o hará algo en una habitación
- Construcción de una biografía vuelto guion.
- Cuando el espectador mismo debe realizar acciones.

Pero establece una descripción que va a emparentar la instalación total con el monumento. Kabakov plantea que: “Siendo así, son incapaces de encender el principal motor de la instalación total, aquello por lo que vive, la puesta en marcha de la rueda de asociaciones, analogías culturales o cotidianas, memorias personales, y por supuesto, nada invoca una explosión de asociaciones y memorias de imágenes agrupadas en torno a una trama como lo hace la del “monumento”, que parece haber sido creada especialmente para la instalación total. La construcción, atmósfera y estructura de la instalación total es desde un inicio conveniente para preservar y reestructurar el pasado, para recrear una memoria viva, que es, estrictamente hablando, la idea y meta detrás de cualquier monumento: un monumento, sea para una “personalidad” pequeña y desconocida, tanto más merecedora de un monumento y la rememoración; un monumento a una familia que vive su vida particular compleja y difícil, un monumento a un grupo de amigos que han colaborado por años; un monumento, ultimadamente, a una época que ha pasado para siempre, la cual, a pesar de todos sus horrores, fue la que vivimos” (Kabakov 2014: 129).

En uno de los capítulos anteriores Kabakov hacía notar que la trama ha de estar revelada desde los inicios de la entrada del espectador a la instalación total. Sin embargo, más adelante indica que la Instalación Total no debe aburrir, no debe mostrar su narrativa de una manera súbita. ¿Cómo resolver entonces esta aparente contradicción? La solución la ofrece de esta manera:

Y a pesar de haber encontrado una trama exitosa, la instalación total pierde su sentido si no posee un punto principal propio, si carece de la “agudeza” que debe existir en cualquier variante de instalación. Estamos hablando de incorporar a la trama un evento particularmente agudo e inesperado. Si la instalación es en esencia un evento extraño en el mundo generalmente equilibrado de las exposiciones de museo, entonces en lo que estamos pensando es en sí la extrañeza, en la excepcionalidad dentro de la “vida” de cada instalación (Kabakov

2014: 123).

Es muy interesante esto en relación con los conceptos de Punctum y Studium (Barthes 1990) en relación a la fotografía. Y no es de extrañar, Kabakov propone que la instalación es en definitiva la nieta de la pintura y esta fue el punto de partida de la fotografía. Kabakov propone un estado de ensoñamiento, de un estar medio dormido. Es decir, si bien se interesa por conseguir un escenario que posibilite el re-conocimiento del espectador le interesa hallar zonas de tensión de sobresalto. A pesar que Kabakov está situado para Bishop en las condiciones de considerar al sujeto psicoanalítico y por ello en una escena de sueño, de un ambiente onírico, podemos encontrar en los textos propios de Kabakov como no es así del todo, sino que debe de haber una especie de vigilia puntual, en el momento en el cual durante el recorrido el espectador se halla ante una anomalía irreconciliable con la vivencia anterior de él, en su vida misma y en la instalación como tal.

Esto es provechoso porque Coulter-Smith propone que hay un abanico posible de narrativas, en un extremo se halla el polo de la Narrativa Lineal y en el otro el de la Narrativa No lineal.

En el extremo Lineal se encuentra la narrativa continua donde residen las obras convencionales, regidas por normas y diseñadas para su consumo fácil o pasivo. En el extremo No Lineal se hallan las narrativas transgresivas y/o juguetonas dirigidas hacia la recepción activa. Y con la consideración de la recepción activa debemos citar el famoso ataque que hiciera Bertolt Brecht a la pasividad de la inmersión narrativa y su introducción al efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) (Coulter-Smith 2006: 70).

De todos modos, la propuesta de Kabakov continúa insistiendo en una posición narrativa más situada en el extremo lineal. Él propone que la dramaturgia, debe tener estas partes: introducción-lo agudo-la salida; donde podemos observar que a pesar de mezclar consideraciones literarias (introducción), bidimensionales pictórica o fotográfica (lo agudo) con espaciales (la salida) se mantiene controlando la linealidad de los recorridos. Es decir, presupone una manera de acontecer en el tiempo, un transcurrir que está guiado en todo momento; con lo cual el espectador está activado a medias.

Abundaremos más adelante en las propuestas del montaje métrico de Serguei Eisenstein y del teatro Posdramático descrito por Hans Thier-Lehman. Por ahora adelantamos que ambas

aproximaciones han de servir a acercarnos al "polo No Lineal" que propone Coulter-Smith para estar más cerca del efecto de distanciamiento o extrañamiento de Brecht. Esto no es de forma gratuita o de simple predilección amparada por el gusto, sino porque estamos encuadrando nuestras obras alrededor de pensadores como Bauman, García Canclini y Nancy quienes apuntan a una pérdida de linealidad en los acontecimientos sociales sea por la pérdida de la operatividad, del relato mismo o de la solidez y contundencia de las proposiciones y sus efectos.

Veamos qué coincidencias y discordancias se pueden establecer entre las nociones de dramaturgia y guion al cruzar los puntos de vista de un artista instalador consagrado con los de un teórico del mundo del espectáculo. De todos modos, estas fricciones y articulaciones aportarán ideas para desarrollar nuestros guiones instalados.

En el caso de Kabakov que como artista proviene del mundo de la ilustración, hay una dependencia a un texto, a una especie de narrativa escrita a priori. La presencia del texto en las instalaciones totales que describe y analiza este artista llega a ser explícita pues lo incluye materialmente en muchas de sus propuestas. Kabakov dice:

La dramaturgia de la instalación total a menudo se construye de tal forma que conforme avanza por algunas habitaciones, el espectador reconoce algo nuevo en cada una y siente la transición de una a otra como un evento especial, casi siempre inesperado. Ciertamente, esta experiencia, lo que yo llamo un "evento", es posible en una vivienda. Entonces, por lo general, está relacionada con el contraste entre la información visual y la información verbal, ubicada junto a ella en forma de textos. Con frecuencia en estos casos, el texto, ubicado junto al objeto visual, no solo lo explica, sino que le confiere un sentido totalmente distinto (Kabakov 2014: 16).

Pero no es la dramaturgia en abstracto lo que le interesa a Kabakov, él la relaciona con el guion:

Donde hay un guion, una historia ya existe, una narrativa oculta. Los objetos en la instalación se conectan internamente con el guion, ya existen de ese modo. Es como si hubiera un "texto" detrás de ellos que explica y prevé su presencia. A menudo, es como si el texto flotara en la superficie, como sal en una solución sobresaturada, y su presente en la instalación "total" tiene las apariencias más

diversas: explicaciones en páginas separadas; páginas comentario escritas en pequeñas placas, objetos textuales en forma de pantalla; libros manuscritos e impresos; meras inscripciones (Kabakov 2014: 86).

Patrice Pavis plantea que el término guion:

habitualmente reservado para el cine, en la actualidad se emplea a veces para designar el texto de espectáculos contemporáneos. Esto se debe a que estos espectáculos no tienen precisamente un texto, en el sentido literario, punto de partida para la puesta en escena. De este modo, llega a ser imposible para el teatro experimental registrar lingüísticamente las palabras de los personajes, estas son algunas veces inaudibles o inexistentes, otras, improvisadas y variables de una representación a otra (Pavis 1988: 249).

Por lo que resulta más conveniente pensar que el guion en Kabakov se homologa a lo que plantea Pavis para la dramaturgia. Pavis recalca que se han de buscar opciones estéticas, entiéndase modos de afectar en lo sensible y en los sentidos y las ideas posteriores del espectador.

En este sentido, me resulta importante abandonar, total o parcialmente, la dependencia de un texto dramático. Este alejamiento de lo literal implicará la búsqueda de narrativas no lineales que contribuyan al efecto de distanciamiento en medio de los ambientes inmersivos de las obras que aquí proponemos. Las obras alusivas a Cuba y México buscarán un acercamiento con otro tipo de dramaturgia, donde el guion, la sucesión de acontecimientos en el espacio y el tiempo tratados con recursos diversos; gradúen una dependencia con el texto. Es por ello que el teatro posdramático resulta más provechoso en la búsqueda de esta noción de guion instalado que nos interesa.

El teatro posdramático, así enunciado por Hans Thier Lehmann es:

en cierto sentido algo parecido al teatro relacional, inventa dramaturgias relacionales. Su gesto artístico no se centra tanto en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena, sino de exponer, construir, gestionar, desarrollar e inventar modos de relación y comunicación posibles en una situación teatral. El

objetivo puede ser simplemente el disfrute común, pero también quizás la individualización y aislamiento de cada espectador en relación a los otros; una experiencia festiva común o quizás igualmente una experiencia común de incertidumbre y pérdida (Bellisco 2010: 329).

Por otro lado, debido a la genealogía cinematográfica de los videomapping, ya que estos derivan directamente de una proyección luminosa e ilusionista sobre una superficie más o menos plana, generalmente una fachada monumental; destacamos la necesidad de buscar formas fílmicas que contribuyan a esta no linealidad narrativa deseada para penetrar la inmersión absoluta de la instalación. Un camino puede ser la revisión del llamado cine expandido (Youngblood 1970) o volver los pasos sobre los logros del videoarte; no obstante, hemos preferido buscar apoyo en los orígenes mismos del cine, cuando este aún no tenía sonido y la narrativa se conseguía con recursos de montaje sin la consideración del texto como pilar fundamental. Si con el cine sonoro rápidamente se avanzó hacia una preponderancia de la historia literal porque incluso todo el argumento de una película termina siendo reducida a una sinopsis, el cine mudo poseía recursos que apuntaban hacia otros objetivos no literales.

De estos orígenes fue Serguei Eisenstein quien desarrolló diferentes teorías en búsqueda de una narrativa que solo mantenía una obligada linealidad con el tiempo. Cuestión inevitable pues la propia linealidad del rollo de celuloide impedía operar de otra manera. Esto lejos de ser una deficiencia, para el caso que nos ocupa, es una ventaja ya que la construcción de un guion para nuestras obras se hace a través de una serie de clips que se disponen en una línea de tiempo que se ubica finalmente en un programa de edición de video, los cuales siguen la lógica y la nomenclatura de la edición y montaje de las películas de celuloide a través de una moviola.

2.3.2. Recursos expresivos del guion fílmico original. Serguei Eisenstein.

En el centro del guion fílmico se haya el montaje porque como asegura Eisenstein: "La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje "(Eisenstein 2013: 33).

Reserva Eisenstein el término guion para la escritura o texto anterior del film donde se detallan las acciones, porque para él:

sólo fundándose en toda la experiencia de la dramaturgia, la poesía épica y el lirismo, puede un escritor crear un trabajo terminado en ese fenómeno literario sin precedentes que es la escritura de guiones, que lleva en sí una síntesis de las formas literarias de la misma manera que el cine como un todo contiene una síntesis de todas las formas del arte (Eisenstein 2013: 179).

Así que si nos interesa repensar la narratividad fílmica en la dirección de la no linealidad es preferible buscar qué formas de montaje enuncia el propio Eisenstein para ver cuál de ellas o cuáles de ellas nos puede aportar recursos para instalar un guion cuando esta operación entraña lo que Lehmann nombra "situación teatral".

Eisenstein propone 5 tipos de montaje (Eisenstein 2013: 72-81) para resolver la narrativa cinematográfica:

1. Montaje Métrico
2. Montaje Rítmico
3. Montaje Tonal
4. Montaje Sobretonal
5. Montaje Intelectual

En el Montaje Métrico lo que determina no son los contenidos de lo que se ha filmado y que se proyectará, sino "la longitud absoluta de los trozos" (Eisenstein 2013: 72). Las relaciones que se establecen entre esos trozos de metraje establecen ritmos ajenos al objeto filmado. Eisenstein parte de leyes de proporción o de relación entre las partes que se establecen no solo en la música a través de los compases, sino que está presente en cualquier arte o incluso en la sociedad misma. Según él, "Se las encuentra, por lo tanto, en los clásicos más sólidos de cualquier campo: la arquitectura; el color en la pintura; una composición compleja de Scriabin (siempre cristalino en las relaciones entre sus partes); *mises-en-scène* geométricas, planeación estatal precisa, etc" (Eisenstein 2013: 73).

Resulta muy apreciable esta definición y observaciones del director ruso, puesto que queremos encontrar recursos aplicables justamente a algo que no es cine, por lo que seguiremos en la misma dirección el sentido contrario. El montaje métrico nos permitirá determinar las longitudes de los clips de ciertos elementos como luces que vagan o recorren ciertos objetos o esculturas de nuestros guiones instalados. Justamente

Alexander Scriabin quien escribió ciertas obras luminosas a comienzos del siglo XX es un antecedente que consideramos muy propicio pues él a partir de la abstracción implícita en el lenguaje musical determinó tiempos, dimensiones y colores de las luces que proyectaba. Por otro lado, cabe señalar como Eisenstein veía la posibilidad, desde la especulación obviamente, de que la planeación socialista se rigiera por ciertas leyes de armonía que tuvieran implícitas la belleza calculada. Esto último habría que revisarlo en el marco de sociedades líquidas, carentes de relato e inoperantes.

El montaje rítmico por su parte considera las longitudes de los trozos de película, pero no lo hace de forma absoluta. Es decir, en el montaje rítmico

la determinación abstracta de las longitudes de los trozos da lugar a una relación flexible de las longitudes reales. Aquí la longitud real no coincide con la longitud del trozo determinada matemáticamente de acuerdo con una fórmula métrica. Aquí su longitud práctica proviene de los detalles del trozo y de su longitud planeada de acuerdo con la estructura de la secuencia" (Eisenstein 2013: 74).

En este tipo de montaje lo filmado y cómo se filma influye en la duración en términos emocionales, violando las longitudes esperadas es algo que recomienda Eisenstein: "La violación más emotiva se logra al introducir un material más intenso en un tempo fácilmente identificable" (Eisenstein 2013: 74).

Dicho de otro modo, ante una métrica previa que es predecible por el espectador se introducen trozos con contenido intenso que rompen o acentúan la métrica fija.

Esto de romper la métrica básica mediante la consideración de diversos elementos no temporales permite llegar al Montaje Tonal y este al complejizarse permite acceder a otra definición de montaje: el Montaje Sobretonal.

Si en el Montaje Rítmico

es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen. Estos movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en movimientos, o el ojo del espectador dirigido en líneas de algún objeto inmóvil. En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. aquí el montaje

se basa en el sonido emocional del fragmento-de su dominate. El tono general del trozo (Eisenstein 2013: 74).

La tonalidad es un concepto bastante abstracto en las explicaciones del director ruso pero considera que pueden haber tonos gráficos en dependencia de las composiciones empleadas en los trozos filmados o de la forma de los objetos que en ella aparecen, también habla de tonalidad de luz que es en qué clave, alta, media o baja aparecen cada trozo. De la alternancia de estos es que se consigue un montaje en específico.

Esta complejidad crece al llegar al llamado Montaje Sobretonal pues para Eisenstein: "es orgánicamente el desarrollo más avanzado en la línea de montaje tonal. Como ya indiqué, se distingue del montaje tonal por el cálculo colectivo de todos los atractivos del trozo" (Eisenstein 2013: 78).

Nos interesa considerar la primera de estos montajes por su aparente simpleza, pero también por su efecto de incidencia en el movimiento de los espectadores del guion instalado. Eisenstein dice que el montaje métrico se caracteriza

por una vigorosa fuerza de motivación. Es capaz de impulsar al espectador a reproducir exteriormente la acción percibida. Por ejemplo, el concurso de siega en Lo viejo y lo nuevo fue editado así, Los diferentes trozos son "sinónimos"-contienen un solo movimiento de siega de un extremo al otro del cuadro-; y me reí cuando vi a las personas más impresionables del público meciéndose suavemente y aumentando la velocidad a medida que las imágenes se aceleraban por los cortes (Eisenstein 2013: 79).

Finalmente, el Montaje Intelectual, el cual "no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual. Es decir, el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes" (Eisenstein 2013: 81).

Las atracciones son para Eisenstein el centro del montaje, por eso se conoce a todos los modos de montar descrito por el director ruso como montaje de atracciones.

Una atracción es, en definitiva,

todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen en sus sensaciones,

todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emocionales en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. El método de conocimiento "mediante el juego vivo de las pasiones" se aplica específicamente al teatro (en el sentido de la percepción) (Eisenstein 1999: 172).

Para modificar los guiones instalados nos interesa, como ya planteamos, el montaje métrico y el montaje rítmico pues son los fundamentales y más susceptibles de usar fuera del cine ya que los otros se acercan más a la literalidad de la narración. Estos dos, métrico y rítmico, tal y como indica Eisenstein al relacionarlos con las obras luminosas de Alexander Scriabin, pueden admitir una aplicación directa en otras artes como la música o el diseño lumínico en obras abstractas.

2.3.3. Recursos expresivos del guion en el teatro posdramático según Hans-Thiers Lehmann.

Si bien, las concepciones de Eisenstein pueden darnos oportunidad para aplicar los tipos de montaje en cada caso más convenientes al estar estas recomendaciones situadas en los orígenes del siglo XX, justo cuando no operaban las condiciones de liquidez, inoperancia y falta de relato; nos interesa otra perspectiva que acote justo en el momento en el que estas condiciones socioculturales están ya consolidadas; es decir, a finales del propio siglo XX. De modo que al estar empleando las consideraciones de Eisenstein y estas otras abarquemos temporalmente lo que Bauman considera pasar de la solidez a la liquidez en términos de modernidad.

En los años 90s, casi en coincidencia con la Caída del Muro de Berlín y el progresivo "desmerengamiento"¹⁴ del campo socialista (Versiones taquigráficas del Consejo de

14 El término tan metafórico y plástico fue acuñado por Fidel Castro durante el discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el acto por el Día del constructor, celebrado en la Planta Tres de PPG , Ciudad de la Habana, 5 de diciembre de 1992 (VERSIONES TAQUIGRAFICAS-CONSEJO DE ESTADO). Disponible en

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1992/esp/f051292e.html>

Estado 1992), aparece el Teatro Posdramático, un teatro que prepondera una ampliación del concepto de texto dramático, de fuga absoluta o relativa de la literatura como rectora en el proceso de creación y representación escénica. De este teatro en particular y del libro que magistralmente lo condensa, nos dice su autor:

se puede leer -y de hecho se ha leído- de maneras muy heterogéneas, dependiendo de la cultura, la tradición y la escena teatral contemporánea de cada región (existen más de veinte traducciones): por ejemplo, como una crítica al modelo teatral dominante en Europa; como un arte poética de los nuevos idiomas teatrales; como la búsqueda de una teoría política del teatro en el tiempo de los llamados lenguajes posmodernos y para pensar dichas formas lingüísticas frente a la exposición directa de temas políticos (Lehmann 2013: 14).

Y es que el teatro llegado a este punto de autorreflexión sobre sus recursos expresivos va a inundar otras prácticas artísticas, incluidas las más recientes porque

aborda los nuevos medios o, mejor, los nuevos modos de emplear los medios de la práctica teatral; en menor medida también el texto. En ocasiones sido mal interpretado como una negación general del teatro de texto. Sin embargo, propone un análisis de la impresionante ampliación que ha tenido lugar en el concepto de teatro: lo ha sido, entre otras cosas (transitables), como instalación, paseo urbano, teatro-danza o performance, y su aproximación se ha propuesto como una prueba o un debate. Por encima de todo, desplazó el centro de atención desde el producto teatral terminado hacia la situación, que une a todos los participantes en el acontecimiento teatral: tanto a los actores como a los asistentes (Lehmann 2013: 14).

Pero, sobre todo, Lehmann alienta a su uso en la búsqueda de la correspondencia entre los contenidos de las obras y las condiciones contemporáneas de la sociedad expresadas a través de las formas de las piezas:

no es una cuestión de pronósticos, sino de la comprensión de que el futuro

pertenece a aquellas artes que, en su forma y en su contenido, logren presentarse como una respuesta auténtica para su propio tiempo; una respuesta que permita experimentar una necesidad artística interna. Para esto, es necesario un conocimiento de la historia y de la tradición del drama, así como tener el valor para arriesgarse a través de percepciones y formas completamente nuevas (Lehmann 2013: 15).

De forma general, el teatro posdramático procura seguir en las búsquedas del teatro moderno, el desbordamiento de lo literario, de lo textual a través de otros recursos escénicos, continuando la "historia de la perturbación recíproca entre el texto y la escena: la presencia del lenguaje detiene el torbellino de los elementos visuales" (Lehmann 2013: 258). Si el teatro dramático busca la imitación y la acción descrita a través de un texto que funciona "como un guion de roles" (Lehmann 2013: 36) valiéndose de la creación de una ilusión a través de trucos escenográficos, música, vestuarios, bastidores y luces artificiales para convertirse en una verdadera maquinaria ilusionista que genera un cosmo ficticio; entonces si esa totalidad se pierde en la experiencia real del ciudadano ¿sería oportuno aplicar una idea de guion y de teatro siguiendo esa literalidad, esa textualidad o drama?. La respuesta nos la da Lehmann cuando escribe:

La globalidad, la ilusión, la representación del mundo son inherentes al modelo del drama y, a la inversa, el teatro dramático constata, mediante su forma, la totalidad como modelo de lo real. El teatro dramático termina cuando estos elementos dejan de ser el principio regulador y se convierten en una posibilidad entre otras dentro del arte del teatro (Lehmann 2013: 37).

La presencia del texto, es decir el lenguaje articulado audible, dentro del teatro posdramático hace que

junto a la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilos, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas, que son típicos del teatro posdramático, se encuentran también realizaciones escénicas que pertenecen al modelo del teatro dramático. Al fin y al cabo, la constelación de los elementos es la que decide si un factor estilístico debe interpretarse en el contexto de una estética

dramática o en el de una posdramática (Lehmann 2013: 41).

Para el uso que pretendemos del teatro posdramático ligado a la memoria a través de nuestros guiones instalados se nos hace pertinente señalar, como Lehmann considera, muy válida la observación de Heiner Muller que el teatro se da como la "explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta" (Lehmann 2013: 45). Una explosión implicará, desde mi entender, las posibilidades de no utilizar la totalidad de algo sabido o experimentado sino de ciertos fragmentos dispuestos y que en sus relaciones van a establecer narrativas posibles no obligatoriamente lineales, es decir de una lógica única; de una sola relación de causas y consecuencias.

En relación al marco teórico de Bauman, Nancy y García Canclini en cuanto a la condición perdida, modificada o eliminada de la sociedad de comienzos del siglo XX encontramos que también

el prefijo post- en el término pos-moderno, donde conforma algo más que una mera marca, remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la Modernidad, con la que todavía sigue manteniendo alguna relación -de negación, de confrontación, de liberación o quizá tan solo de discrepancia y exploración lúdica de lo que sea posible más allá de ese horizonte- (Lehmann 2013: 45).

Es inspirador para el desarrollo de las nociones de guiones instalados y videomapping artesanal cuando Lehman plantea que:

el arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores: aquello que se cuestiona es meramente el nivel, la conciencia, el carácter explícito y el modo particular de dicha referencia. No obstante, es preciso diferenciar entre el recurso a lo anterior dentro de lo nuevo y su apariencia (falsa) de validez persistente o la necesidad de normas tradicionales (Lehmann 2013: 45).

Concebir el teatro de esta manera plantea considerar a la transformación como el elemento fundamental del teatro, cambiar la forma de los elementos expresivos en esa presentación escénica; pero a través del "traslado de la obra al acontecimiento" (Lehmann 2013: 106).

La búsqueda de esas rupturas a medias con las formas del drama clásico se halla desde una perspectiva histórica con el "tempo del vodevil - con su técnica de instantes rápidos, brevedad y humor" (Lehmann 2013: 108). También se ha de mencionar el Landscape play que promovía, al menos teóricamente Gertrude Stein; es decir que el teatro operara más como una obra paisajística.

Esta concepción tan valiosa para nuestros guiones instalados del modelo de paisaje implica intentar hurgar en qué recursos se prefieren en este modelo:

La de-focalización e igualación de las partes, el abandono del tiempo teleológico lineal y el dominio de una atmósfera sobre las formas de progresión dramáticas y narrativas son rasgos ya anticipados por Stein en su concepción del teatro paisajístico, que caracterizan al nuevo teatro. Sin embargo, más que como pastorales, es característica la interpretación del nuevo teatro como un poema escénico global (Lehmann 2013: 110).

También se destaca

el principio de un continuous present [presente continuo], de encadenamientos sintácticos y verbales que parecen estáticos, de modo semejante a la minimal music [música minimalista] posterior, pero que, en realidad, se acentúan repetidamente en sutiles variaciones y loops (Lehmann 2013: 110).

La propuesta de Stein busca la liberación del

fragmento de la frase frente a la frase misma, la palabra frente al fragmento de la frase, el potencial fonético frente al semántico, el sonido frente a la coherencia de sentido. Del mismo modo, renuncia en sus textos a la reproducción de la realidad en beneficio del juego de palabras; en definitiva, no existe el drama en el teatro de Stein ni siquiera sucede una historia, no se puede distinguir ningún protagonista faltan incluso papeles y personajes identificables (Lehmann 2013: 111).

En otra dirección Lehmann identifica al dramaturgo Stanislaw Ignacy Witkiewicz quien plantea una teoría de la forma pura, para quien el teatro no debía imitar ninguna realidad sino potenciar

una construcción autónoma con sus recursos propios. Con una tendencia surrealista proponía que el espectador al salir de la sala debía tener la impresión de haber vivido un sueño bizarro.

También el expresionismo va a buscar estos roces con lo onírico, que como ya hemos visto antes se corresponde en los tipos de sujetos que se proponen en la historia de la instalación con el sujeto psicoanalítico y del que hemos ya mencionado como Kabakov defiende el ensoñamiento como atmósfera a crear; un extrañamiento dentro de la inmersión. En las búsquedas del teatro posdramático: "El modelo a-causal y caleidoscópico de la sucesión de imágenes y escenas propio del sueño gana poder" (Lehmann 2013: 114).

Respecto a como resolver estas preocupaciones en el marco de nuestros guiones instalados cabe destacar que el "cine y el expresionismo coinciden con el surrealismo en privilegiar una articulación basada en una técnica de edición y un collage/montaje que exige y explota la versatilidad de la capacidad asociativa de los receptores" (Lehmann 2013: 115).

Estos presupuestos de tendencias vanguardistas van a tener implicaciones en el teatro posdramático que podemos aprovechar en función de nuestros objetivos de investigación y producción porque "sus escenas no pretenden ser interpretadas ni comprendidas racionalmente, sino que intentan desencadenar asociaciones, una productividad propia en el campo magnético entre la escena y los espectadores" (Lehmann 2013: 117).

El teatro posdramático prefiere no usar acciones. "En efecto, la categoría apropiada para el nuevo teatro no es la de acción, sino la de estados" (Lehmann 2013: 119). Y se pasa de una dinámica dramática a una dinámica escénica. Otro recurso común de las prácticas teatrales posdramáticas es la de buscar causar un atractivo; las puestas resultan atractivas no desde el punto de vista del contenido.

El teatro posdramático desvincula el momento formalmente ostentoso de la ceremonia de su mera función de acrecentar la atención y lo valora en sí mismo, como una cualidad estética, desprendido de toda referencia religiosa y de culto; se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida (Lehmann 2013: 121).

La manera en la que se entiende aquí la ceremonia es

el conjunto de movimientos y procesos que carecen de referente pero que son

presentados con una elevada precisión; eventos de una peculiar comunidad formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales; formas para-rituales así como (a menudo oscuras) celebraciones del cuerpo y de la presencia; la empática o monumetal ostentación acentuada de la presentación, etc. (Lehmann 2013: 122).

Las repeticiones de estados, no de acciones, genera una aparente trivialidad o condición elemental muy provechosa. Al referirse a ciertas obras de Tadeusz Kantor, Lehmann escribe:

Las repeticiones triviales, realizadas con un efecto poético a través de los objetos, permiten experimentar las acciones como un intercambio casi lingüístico entre personas y cosas. En Kantor las figuras actúan sobre todo mediante una pantomima y una gestualidad que no parecen originarse por azar, como en los antiguos bufones grotescos. El drama se desvanece en procesos diminutos escénicamente mudos. La jerarquía entre el ser humano y el objeto se relativiza en la percepción (Lehmann 2013: 128).

Como veremos más adelante, la voz juega un papel importante en los recursos del teatro posdramático cuando se quiere pasar de una intensidad estabilizada a un sobresalto emocional. La "isotonía posdramática, que evita la agudización y los momentos álgidos, permite el surgimiento de la escena como un tableau, cuyo efecto se intensifica mediante la carga eléctrica de la palabra hablada que despliega su función expresiva lírico-anímica" (Lehmann 2013: 131).

Para enfatizar en la voz como recurso se ha de hacer en relación a otro recurso, el del espacio o como plantea Lehmann: "La condición para la materialización de este teatro de la voz es un espacio arquitectónico que, a través de sus dimensiones, entra en relación con el discurso humano individual, con el espacio imaginario de dicha voz" (Lehmann 2013: 133).

Si pensáramos en el tipo de videomapping más usual en nuestros tiempos podemos percatarnos de una herencia derivada del teatro dramático de tendencia aristotélica.

El drama-forma ejemplar de discusión- establece un tempo, una dialéctica, un debate y una solución (o desenlace), pero lleva mintiendo desde hace tiempo. Su espíritu, o mejor, su fantasma, ha migrado desde el teatro al cine y, cada vez más a la televisión. En este último medio las posibilidades de simular la realidad son

mucho mayores; en él la historia cuenta porque lo importante no es que veamos algo dos veces, sino que consumamos el siguiente producto. Teniendo en cuenta que la industria del entretenimiento no permite que nada sea percibido en su contradicción, su escisión y desdoblamiento, o en su alienación, pasamos de un efecto de distanciamiento brechtiano (V-Effekt) a un efecto televisivo (TV-Effekt) (Lehmann 2013: 132).

Si como principio fundamental aceptamos que el teatro no tiene por qué estar vinculado a la mimesis de la acción, podemos también añadir que "la necesidad teatral de ningún modo está sujeta a una acción. El paisaje iluminado artificialmente, la acción de amanecer y la alternancia de la iluminación también lo confirman" (Lehmann 2013: 137).

Si bien la

importancia de la perspectiva es que posibilita la percepción de la totalidad precisamente mediante la posición del espectador -es decir, mediante el punto de vista- que queda excluido del mundo visible, de modo que el acto constitutivo de la representación se pierde en lo representado. Esto se corresponde con la forma que adopta la narración dramática, incluso cuando integra en ella a un narrador épico (Lehmann 2013: 139).

en nuestro caso el proyector presente y que nunca se oculta tiende a romper esa totalidad pues su existencia muestra la existencia de al menos otra figura, desde donde se rige lo que se nos presenta. Pasando de la existencia de una figura humana central, la de un actor, a la de otra no humana.

Precisamente en este sentido podemos añadir

Teatro pos-antropocéntrico sería entonces un nombre adecuado para una forma destacada, aunque no la única, que puede adoptar el teatro posdramático. Bajo este nombre se pueden englobar tanto el teatro de objetos, en el que no es necesaria la presencia de actores, como el teatro en el que prima la tecnología y la maquinaria (Survival Research Laboratories) y aquel teatro que integra la figura humana como elemento de una estructura espacial semejante a la de un paisaje (Lehmann 2013: 142).

Si con esta presentación del teatro posdramático como aliado fundamental en el uso de recursos expresivos en los guiones instalados y videomappings artesanales quedan esbozados los elementos que podemos utilizar preferimos seguir a continuación con una enumeración de lo que el propio Lehmann llama signos teatrales posdramáticos, aclarando que:

En este contexto, el término signos teatrales debe abarcar todas las dimensiones de significación y no únicamente los signos que portan la información determinable; es decir, no solo los significantes que denotan o connotan unívocamente un significado identificable, sino virtualmente todos los elementos del teatro (Lehmann 2013: 143).

Estos signos son:

1. Parataxis/No jerarquía
2. Simultaneidad
3. Juego con la densidad de los signos
4. Sobreabundancia
5. Musicalización
6. Escenografía y dramaturgia visual
7. Calidez y frialdad
8. Corporalidad
9. Teatro concreto
10. Irrupción de lo real
11. Acontecimiento/ Situación

Inspeccionemos esencialmente cada uno de ellos para luego aplicarlos según sea oportuno a nuestras piezas producidas.

1-Parataxis: Es la no jerarquía o paralelismo de elementos que cada uno por su lado significan diferente. Estos elementos dispuestos de esta manera hacen que no haya una subordinación sino una yuxtaposición de recursos y expresiones. Esta desjerarquización opera como eje rector del teatro posdramático que al yuxtaponer signos teatrales implicará una atención sostenida equitativamente en los elementos empleados y que no se encamina a la comprensión inmediata por parte del espectador. Como plantea Lehmann:

todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado y apremian a una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo. La consecuencia es un cambio de actitud por parte del espectador. En la hermenéutica psicoanalítica se habla de una atención sostenida equitativamente. Freud eligió este término para caracterizar el modo en que el analista escucha lo analizado. Todo consiste aquí en no comprender inmediatamente (Lehmann 2013: 151).

2-Simultaneidad: Es una condición ligada a la parataxis; al hacer valer y ordenar los elementos de modo paratáctico que va a proponer de modo continuado la posibilidad, o no, de conexión y refuerzo semántico entre ellos.

aquello que se presenta de modo simultáneo suele dejar abierta la pregunta de si existe alguna conexión en ello o meramente una contemporaneidad externa. Sistemáticamente tiene lugar una doble atadura (double-bind): se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo (Lehmann 2013: 153).

Esta posibilidad o libertad del espectador, resulta atrayente para nuestros guiones instalados pues esta pasa, si consideramos el supuesto de Bishop que espectador es casi exactamente equivalente a ciudadano, por el dilema de la participación y la verdadera democracia.

el lugar de la totalidad orgánica aprehensible es ocupado por el ineludible y comúnmente olvidado carácter fragmentario de la percepción, que se vuelve explícitamente consciente en el teatro posdramático. La función compensatoria del drama de proporcionar un orden al embrollo de la realidad queda invertida, y el deseo de ser orientado por parte del espectador, desautorizado. Cuando se prescinde del principio de acción dramática, se hace por el intento de crear acontecimientos que ofrezcan al espectador una esfera de elección y de decisión propias respecto a cuáles de los acontecimientos presentados quiere seguir, unido a la frustración de percatarse del carácter excluyente y limitado de esta libertad (Lehmann 2013: 153).

Esta libertad a priori otorgada por la libertad de elección implica a su vez una furia de comprender, tal y como la nombra Lehmann siguiendo a Joschen Hörisch.

3-Juego con la densidad de signos: En el teatro posdramático no se busca una mediana densidad de signos a la cual se va llegando paulatinamente y que luego, de la misma manera, se abandona. No, el teatro posdramático prefiere los extremos: plétora y abstinencia, puestos en escena de modo dialéctico pero sin restar el contraste entre ambas posiciones.

Debido a un posicionamiento contra el modelo televisivo que propone una abundante pero superficial relación con la información, el teatro posdramático propone enfatizar un

formalismo que reduce la abundancia de signos mediante la repetición y la duración, y demuestra una tendencia al grafismo y la escritura que parece oponer resistencia contra la opulencia y redundancia ópticas. Silencio, lentitud, repetición y duración en los que nada ocurre (Lehmann 2013: 156).

Estos recursos son muy válidos si queremos ampliar los modos en el que el videomapping más frecuente viene empleand. Si como anteriormente señalábamos, el horror al vacío y el palimpsesto son características del videomapping empleado en las celebraciones bicentenarias de varios países latinoamericanos, aquí hallamos la posibilidad de fugarnos de esa aparente imposición de recurso narrativo.

4-Sobreabundancia: Es una posibilidad material. Acumular elementos escenográficos u objetuales, superponerlos; generar "batallas de materiales" de esta manera se intenta astillar las relaciones entre los objetos dispuestos en la situación escénica. Se puede considerar esta variante como un "teatro del atrezzo".

5-Musicalización: No se trata del uso de la música como apoyo subordinado a una acción dramática. En el teatro posdramático la musicalización se entiende como sonorización. Donde al emplear otros signos teatrales ya aquí descritos puede presentarse como simultaneidad de recursos vocales, musicales y sonoros en general.

6-Escenografía y dramaturgia visual: Aquí echamos mano directamente al modo en el que Lehman la define. "Dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede

desplegar libremente su propia lógica" (Lehmann 2013: 161). Se habla entonces de un teatro de las imágenes o un teatro de la escenografía.

Ciertas orientaciones generales para conseguir tal objetivo pueden entenderse cuando nos dice:

secuencias y correspondencias, puntos nodales y de condensación de la percepción y constitución (fragmentaria hasta el grado que sea) del significado comunicado a través de ello . Todas estas características son definidas en la dramaturgia visual mediante datos ópticos y emerge, así, un teatro de la escenografía (Lehmann 2013: 162).

Por supuesto que en este sentido van a ver transferencias formales y de significado del arte contemporáneo de la época al teatro, pues ambos van a potenciar ese componente material-inmaterial de los resultados y procesos proveniente de los objetos, los espacios, formas bidimensionales y tridimensionales e incluso de la propia técnica para construir, emplazar y poner en funcionamiento. Por lo que

en el teatro de las últimas décadas se hayan detectado rasgos como la autorreferencialidad, la no-figuración, la abstracción, la autonomización de los significantes, la serialidad y la aleatoriedad, entre otros, que caracterizan a las artes plásticas contemporáneas (Lehmann 2013: 163).

7-Calidez y frialdad: Este signo puede entenderse de modo sintético como el diapasón de posibilidades que hay entre la representación de objetos, espacios y personas (Frialdad) y la presentación directa (Calidez). El teatro posdramático incluye la posibilidad parcial o total de descartar la representación o sustitución de lo real por lo representado a favor de un traer y poner. En términos más de las artes visuales diríamos, que puede incluirse un poner más que un exponer.

8-Corporalidad: Si bien el teatro dramático no prescindía del cuerpo físico de los actores para la mimesis de la acción. El teatro no solo puede prescindir de esos cuerpos anatómicos y geométricos que ocupan un lugar en la situación escénica sino que puede añadir a los cuerpos presentes de los actores o no actores un vector de implicación social directa. Todo cuerpo físico presentado o representado es también un cuerpo que habita en lo social, tanto dentro como fuera de la situación escénica.

El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podía leerse e interpretarse todavía en el siglo XVIII formalmente como un texto, en el teatro posdramático es una realidad autónoma que no narra gestualmente esta u aquella emoción, sino que mediante su presencia se manifiesta como lugar de inscripción de la historia colectiva (Lehmann 2013: 168).

9-Teatro concreto: Este término lo prefiere Lehmann al de Teatro abstracto. Como el mismo plantea siguiendo a Theo van Doesburg y Wassily Kandinsky, es preferible la denominación de concreto pues lo abstracto se posiciona desde una negación de lo figurativo. Se trata en definitiva de pensar el teatro desde el uso de sus recursos mismos, evadiendo la alusión, referencia o dependencia de una realidad a copiar.

Muy importante para nuestro uso del teatro posdramático en los guiones instalados es este planteamiento: "Una formalización estética sin compromiso se convierte aquí en un espejo en el cual se reconoce- o podría reconocerse- el formalismo realmente vacío de la percepción cotidiana" (Lehmann 2013: 170).

Si buscamos una intensificación de la percepción, una tirantez entre lo inmersivo y el extrañamiento brechtiano, este concretismo puede apoyarnos

10-Irrupción de lo real: El tipo de teatro que aquí nos ocupa va a transformar de manera explícita, por primera vez en la historia de este arte, el nivel de existencia manifiesta de lo real de la situación escénica en un co-autor no solo conceptualmente hablando. Esta irrupción de lo real se convierte en objeto de reflexión y en objeto de la configuración teatral en sí misma.

En nuestras obras propuestas, esta introducción no solo se da a través de la naturaleza misma de los objetos empleados y de los modos en los que estos se montan en el espacio sino también en la inclusión de los propios agentes del público. Los espectadores irrumpen en la pieza, provocando a menudo interferencia de las auras y los halos luminosos, así como de las imágenes proyectadas, recordándonos; como en las películas pirateadas en los cines donde puestas a circular se ven las cabezas, cuerpos u objetos acompañantes de quienes compartían la sala en el momento de la grabación que luego se pone a circular.

Como enfatizamos el carácter artesanal de nuestras obras, aquí encontramos una útil consideración:

El arte contiene siempre, en mayor o menor medida, adiciones extra-artísticas procedentes de lo real, del mismo modo que, a la inversa, los factores estéticos existen en los ámbitos no artísticos (por ejemplo, en la artesanía). Aquí se destaca de un modo nuevo una peculiar cualidad de lo estético: la constatación realmente inesperada de que, en una inspección más exhaustiva, la obra de arte -cualquier obra de arte, pero de modo especialmente drástica el arte del teatro- se presenta, sobre todo, como un constructo alcanzado a partir de materiales no estéticos (Lehmann 2013: 174).

11-Acontecimiento/Situación: Se potencia en el teatro posdramático la condición efímera, pasajera, antimonumental de la situación escénica, su condición de especificidad volátil. Donde se concibe como un teatro donde el "acontecimiento consiste en la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen por qué dejar rastros de sentido, de un monumento cultural, etc." (Lehmann 2013: 179).

Estos signos del teatro posdramático apoyan la idea de intentar saltar la ilusión que el teatro dramático ofrece; ya que hemos de considerar que el teatro "debe ofrecer verdad, así que tiene que darse a conocer y exponerse como ficción y debe hacerlo en su proceso de producción de ficciones, en vez de engañar sobre ello"(Lehmann 2013: 185). Resultando que al mostrar la zona de tránsito de la ilusión a la ruptura de la ilusión se manifiesta el enorme potencial del teatro posdramático, de la conciencia de la ilusión de lo representado.

Es por ello que varias de las obras realizadas muestran al menos un instante de develado del efecto, de mostrar sin efectos lo que se ha emplazado. "Esto permite al teatro deslizarse en una esfera que oscila entre lo real y lo ilusorio; una esfera que precisamente la estética clásica del drama había abandonado" (Lehmann 2013: 192).

Es válido mencionar que las definiciones, conceptos e instrumentalizaciones que de ellos hace Lehmann en su presentación sistematizadora del teatro posdramático incluye al espacio como un elemento importante a considerar. No obstante, cualquiera que sea el posicionamiento respecto a la existencia de una cuarta pared entre la obra y los espectadores, sea la erección de un muro justo ahí para hacer convivir al público con los actores o de eliminar el resto de las barreras de circulación para que el deambular sin cotas sea una práctica posible o impuesta a los sujetos que allí convergen; cualquiera que sea ese posicionamiento, el tema del espacio

como elemento en la relación entre sujetos estáticos o en tránsito es asumido por la arquitectura y la escultura. Por esta razón las apreciaciones de Lehmann sobre un uso más diverso del espacio en teatro propone directamente pasar del espacio en el teatro posdramático al espacio en arquitectura y escultura. Cuestión que con antelación ya hemos desarrollado.

CAPÍTULO 3. EL ARTE COMO DOCUMENTO Y EL "ACORDEÓN" COMO RECURSO NEMOTÉCNICO.

La obra de arte mantiene, por ser realizada en un momento específico de la humanidad, un vínculo con la historia del contexto donde se realizó. La obra por permitir recordar, explícita o implícitamente, las condiciones socioculturales y políticoeconómicas en las que fue creada la consideramos un recurso nemotécnico.

En relación con la memoria la obra ha sido considerada un documento que entra en tensión más o menos amable con mecanismos institucionales como el archivo oficial. A menudo se ha defendido a la obra de arte como deformadora o modeladora de la memoria oficial. No obstante aquí explico como se pueden considerar otros tipos de vínculo con la memoria más allá del trillado vínculo arte y archivo.

3.1. El arte como documento: una cuestión de información.

La obra de arte deviene información y documento susceptible de ser sondeado en busca de rasgos distintivos de los contextos culturales, sociales, económicos y políticos en los que ella es producida. Como recurso nemotécnico una obra puede habitar varios modelos. Umberto Eco ha defendido la lista (Eco 2010), Boris Groys maneja la idea de contraseña (Groys 2013), Claudia Rossinni habita el ente matemático tupla (Quaranta 2012); siendo quizás el archivo el más recurrido desde que Benjamin Buchloh nombró al Atlas de Gerhard Richter como archivo anómico (Buchloh 1999). En mi caso he venido defendiendo desde el 2005 la noción de "acordeón" (Espinosa 2013) en obras personales ya sean de carácter participativo-relacional o videográfico. En esta investigación que propongo atenderé la prestancia del "acordeón" para llevar a cabo los guiones instalados que produciré.

El dato y el documento que puede encontrarse en la obra de arte como señala Hal Foster es una cuestión de información; de operar con la documentación (Foster 2004), a lo que podemos añadir el dilema revelado por el performance art entre experiencia y documentación de esa experiencia. Dilema resuelto a medias por Boris Groys al ubicar el desplazamiento hacia la documentación por parte del arte a una condición biopolítica de la existencia contemporánea,

al control sobre los tiempos de vida a través de testimonios de ocurrencia de la misma (Groys 2008). Si el performance art se debatía entre la idoneidad del documento fotográfico o el fílmico o incluso el literal como modo de transmisión-traducción de una experiencia, Foster sacaba a la luz una saga de artistas que han usado el dato y la información, pero lo encasilla bajo el término de archivo.

Las relaciones entre arte y archivo ha sido explorado por dos textos fundamentales: *The Archive* (Merewether 2006) y *Arte y Archivo* (Guasch 2011). Las ideas que en ellos se manifiestan resultan importantes para repensar el modo en el que el arte puede relacionarse con la memoria. No obstante, adelantamos que este vínculo no es el único y que en nuestro caso es solo un punto de partida para, a través de otro recurso para el recuerdo, intentar referir a las maneras actuales en las que la memoria cultural se está integrando a la vida.

3.2 El archivo como lugar común en las relaciones del arte con la memoria.

En los últimos años hemos podido asistir a la revisión desde el arte contemporáneo del archivo en tanto cúmulo sistematizado de información clasificada. Exposiciones como *Escindir, serrar, pulir. Exploraciones al Centro de Documentación de Ex Teresa* (2014), el proyecto *Arkehia* en el MUAC que ha venido presentado exposiciones relacionadas con sus fondos documentales como *Visita al archivo Olivier Debroise: entre la ficción y el documento* (2011), o cuando un museo traza sus estrategias de acción y actividad como es el caso del Museo de Arte Carrillo Gil que basa sus ejes de trabajo en *Memoria, Colección, Archivo e Identidad* (2013) muestran como en los años últimos estas obsesiones de entendimiento de los recursos nemotécnicos ha sido casi una constante de las instituciones.

En Cuba desde el año 1997 y en el estratégico marco para América Latina y el Tercer Mundo que resulta la Bienal de La Habana se dedicó íntegramente una edición a ello. Si bien la palabra "archivo" no figuraba en el título del evento: *Sexta Bienal de La Habana. El individuo y su memoria* (1997) la alusión directa a dispositivos de visibilización como estanterías, vitrinas, ficheros, etc. así como de revisión de documentos de la historia de los países o de los sujetos específicos, hacía que se respirara un ambiente de revisión de las documentaciones de sucesos políticos como las dictaduras latinoamericanas o el pasado colonial y neocolonial de los países.

Esta necesidad artística y humana de la memoria enlazada a la reiteración del archivo como modelo de modo de recuerdo susceptible de ser revisitado y usado desde el arte lo traté en un curso que tuve la posibilidad de impartir en México. Entre los meses de febrero y abril de 2014, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas presenté *Modos de archivar el mundo. Lo que puede el arte antes y después de las redes sociales*. En el mismo repasaba los orígenes, desarrollo, tendencias y nuevas posibilidades que las relaciones entre arte y archivo poseen. Al sistematizar las ideas fundamentales y las prácticas relacionadas con usos diversos del archivo por parte de artistas, curadores, teóricos y críticos a lo largo del siglo XX y el siglo XXI así como al resaltar las invariantes y actualizaciones que se dan en este campo teórico-práctico con la aparición y desarrollo reciente de las redes sociales.

Como el archivo parece ser la forma de memoria más socorrida por el arte contemporáneo y nuestra propuesta de "acordeón"; partiendo de las características que tiene este trozo de papel utilizado para copiarse en los exámenes, se da como un posicionamiento al respecto, resumiremos acá algunos de sus elementos más significativos.

Se puede plantear que en las primeras vanguardias junto con los dos paradigmas fundamentales de construcción de una obra; se da un tercer paradigma que es justamente el del archivo. Junto con el primer paradigma que propone la obra singular desde su ruptura con la tradición formal que se impone con un impacto al espectador; y el segundo paradigma que defiende la multiplicidad y la reversibilidad que propone la inclusión de otros objetos dentro del universo de las obras de arte y sus soportes y materiales más tradicionales está ese paradigma que aquí nos ocupa: el archivo. Si bien el primero y el segundo forma parte de las morfologías y fisiologías de las vanguardias, el tercero parece ser obviado. "Queda, sin embargo, excluida de estos campos una tipología de proyectos o supuestos artísticos que con-figuran un tercer paradigma: el que de una manera genérica se puede llamar paradigma del archivo, que supone una línea de trabajo específica y coherente" (Guasch 2011: 9).

Resulta muy interesante que entre la creación de nuevas representaciones que utilizan las tradicionales técnicas y materiales y el procedimiento de abolirlas al sustituirlas por formas ya existentes en la cultura, pero no introducidas como formas artísticas aparece este tercer modo vanguardista. Una manera de componer, de organizar, que procurando ser novedoso como el

primer paradigma propone un añadir lo ya existente. El tercer paradigma, el del archivo, es conformista con la tradición en tanto el material que usa, pero no así con el modo en el que se organiza dichos materiales y objetos.

Del objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa englobada por los dos primeros paradigmas, el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo. Dicho en otras palabras, si los dos primeros paradigmas connotan el espíritu transgresor de la utopía social y artística propio de las primeras décadas del siglo XX, el tercero, el del archivo, que en su cronología se superpone con los otros dos, manifiesta y forma parte en apariencia de un estado de conformismo burocrático (Guasch 2011: 12).

En el Museo de Arte Carrillo Gil, de la Ciudad de México, presenté De las calles de Paris a las olas de Indonesia¹⁵ una ponencia donde me acercaba al devenir de las relaciones entre el arte y el archivo desde comienzos del siglo XX hasta este siglo XXI caracterizado por los usos de las TIC y en particular de Internet. En esa ocasión resalté que, si bien los inicios de estas relaciones se remontan a la vanguardia no solo artística, sino literaria y que la reproductibilidad de la imagen en la prensa y en la fotografía hiciera de acelerador de los procesos documentales no es hasta los años 90 cuando son tratadas con preferencia y espíritu sistematizador no solo en exposiciones sino en textos curatoriales. Veamos de forma resumida estos hitos paradigmáticos de la relación entre arte y archivo.

Año	Autor	Título
1986	El cuerpo y el archivo	Allan Sekula

¹⁵ Esta ponencia de Luis Gárciga Romay titulada: DE LAS CALLES DE PARIS A LAS OLAS DE INDONESIA. ALGUNAS CUESTIONES SOBRE ARCHIVOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LOS ÚLTIMOS DOS SIGLOS. 28 NOVIEMBRE. 2013. formó parte de una mesa redonda sobre coleccionismos y archivo. Puede visualizarse en <https://vimeo.com/81445959>

1995	Mal de archivo. Una impresión freudiana	Jacques Derrida
1999	El Atlas de Gerhard Richter. El archivo anómico.	Benjamin Buchloh
2002	Los archivos del Arte Moderno	Hal Foster
2003	El archivo como aspiración.	Arjun Appadurai
2004	Archival Impulse	Hal Foster
2006	Archive	Editor Charles Merewether
2008	Fiebre de Archivo. Usos del documento en el Arte Contemporáneo	Okwui Enwezor
2012	Colectar el mundo. El artista como archivista en la era de internet.	Domenico Quarantta

Si en este último período los textos desataron exposiciones al finalizar el mismo ya eran textos curatoriales en sí como lo son los dos últimos citados.

De todos modos, queremos generalizar la manera en la que este tercer paradigma vanguardista parece haber operado desde dos opciones llamados por Guasch máquinas de archivo:

Estos modus explican también las dos máquinas de archivo en relación a su carácter físico: el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una

racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado literalmente y al margen de toda jerarquización (Guasch 2011: 15).

Dada la vertiginosidad con la que se producen, almacenan, gestionan y reutilizan los documentos muy ligados a nuestra forma de vida contemporánea las labores de documentación de la vida y el archivo tienden a converger. Es por ello que el archivo se liga al documental, otro pilar importante en el arte contemporáneo.

En un libro muy reciente, la propia Guasch asegura que en el marco de la globalización operan varios giros en la producción cultural y artística donde dos de ellos son el de la memoria-archivo y el documental (Guasch 2016). Dentro de los recursos nemotécnicos posibles no se puede obviar a un género arquitectónico y escultórico: el monumento que ya fue tratado en el apartado de esta misma tesis dedicada a la escultura. No obstante, vale la pena resaltar que memoria, espacio y archivo son tratados en un artículo previo a este trabajo y que de cierto modo lo ha originado. Las relaciones que se mantienen entre espectáculo y monumento también fueron tratados en aquella ocasión (Alonso 2013) y volveremos sobre ello al desarrollar el tema específico de los videomapping.

Si bien los orígenes de la relación arte y memoria a través del archivo se halla en los comienzos del siglo XX este ha ido modificándose. Estas modificaciones que han ocurrido en los últimos años en relación a la memoria pueden explicarse con la evolución de la obra de dos artistas paradigmáticos: Hans Peter Feldman y Christian Boltanski.

Hans Peter Feldman como fotógrafo conceptual realizó entre 1970 y 1979 las "Series del Tiempo"; fotografía que tomaba de un mismo objeto que variaba en el tiempo. Un ejemplo paradigmático sobre el paso del tiempo era un ventanal que a lo largo de los días mostraba cada vez una combinación diferente de persianas que entre el estar cerrado o abierto totalmente, sus paños conseguían infinitas combinaciones posibles. En el año 2001, Feldman, realiza "9/12 Front Page" donde compila la primera plana de una enorme cantidad de diarios del mundo entero que mostraban, a la mañana siguiente del suceso, la noticia del ataque a las Torres Gemelas combinando titulares con imagen fotográfica. Sin embargo, esta modificación de procedimientos manteniendo una coherencia en la preocupación con las variaciones en el tiempo o en las geografías lo empuja a otra que lo hace visitar las posibilidades expresivas y legales de Internet. En 2010 realiza "Agony", donde usando

imágenes sobre las que no hay derecho cuando son fijas, no así cuando son videos. Feldman visita el portal Beautiful Agony donde sus usuarios comparten en forma de video sus orgasmos personales; para hacer capturas de esos videos y convertirlos en una serie de fotografías (Beautiful agony s/f).

El caso de Boltansky también ejerce una atracción sobre mis preocupaciones para entender a la obra de arte como documento, documentación o documental. En los primeros años de la década de los 70s realizaba las "Vitrinas de Referencia", obras en las cuales usando vitrinas similares a los museos y generando documentos materiales como fotografías y objetos a los cuales le añadía descripciones similares a las que se emplean en los museos de historia generaba un anclaje de veracidad a personajes que podía ser ficticios o no. A comienzos del siglo XXI realiza "Guías telefónicas" (2002) una obra que colecta las guías telefónicas a las que tiene acceso, creando una enorme archivo de nombres de los cuales no conocemos nada referido a los individuos que en ellas aparecen, sin saber si están vivos o no porque muchos de estos libros son de años pasados.

En 2012 realiza el Proyecto STAGE MEMORY. Esta obra generaba un portal en Internet en el cual quien quisiera podía pagar 120 € por 10 filmes de 1 minuto, sin sonido, de naturaleza abstracta narrativa que el artista realiza a partir de imágenes en movimiento filmadas por él. En ellos no hay una remisión explícita a la vida del autor, pero si sugiere elementos prointerpretativos. Dado el modo en que se presenta el ejercicio de compra-venta, este cambia las relaciones artista-espectador-coleccionista, al final de proceso de compra se expide un Certificado de Autenticidad al comprador. Creo que es importante recordar obras de este artista relacionadas con desapariciones forzadas y exterminios masivos que Boltansky ha realizado en las cuales se exponen objetos y ropas que dada su masividad nos rememoran los datos no solo afectivos de las masacres sino también estadísticos. Un ejemplo de lo anterior son obras anteriores a Memory Stage como "Personas" (2010), donde una enorme grúa carga con su cuchara de almejas ropa que se halla en un monumental montón apilado, repitiendo una y otra vez esta operación como si intentara organizar la descomunal cantidad de material textil, específicamente ropas desprovistas de cuerpos humanos.

Pero estas modificaciones, que no son privativas de Feldman y de Boltansky hacen pensar en el marco general de la cultura donde se han dado estos casos específicos de lo artístico.

A partir de la existencia de las nubes de etiquetas como modo de clasificación de grandes archivos en Internet, no solo de imágenes sino de videos o de información en general, aparece la folcsonomía que como veremos parece desbordar y reconfigurar al archivo mismo con sus formas más tradicionales de validar y ordenar, indicando quizás que la inmediatez, la instantaneidad y otras características destacadas por Nancy, Bauman y Canclini como características de la sociedad actual se expresan de este modo.

3.3 La folcsonomía, una forma de división de lo sensible en condiciones de liquidez, ausencia de relato e inoperancia.

Aun cuando consideremos que el archivo es la única manera posible, obviando nuestro interés por el uso del acordeón como modelo, veamos otro modo de acomodar la información a recordar que nos permite acercarnos a los usos de la memoria en la época de las redes sociales, justo ahora cuando están operando la liquidez, la falta de relato y la inoperancia.

El etiquetado social hace referencia a la práctica pública de categorizar fuentes de información compartidas en un ambiente en línea. El resultado de ensamblar estas etiquetas conforma la folcsonomía. Este término proviene de la fusión de los términos folk y taxonomía; es decir, etimológicamente hablando: un orden clasificatorio realizado popularmente¹⁶. La forma más resumida de definirla sería: división o categorización colaborativa de archivos en las redes sociales empleando etiquetas simples o palabras claves sin jerarquías, ni relaciones de parentesco predeterminadas.

Varios son los usos y ventajas de la folcsonomía. El más evidente es la posibilidad de realización de una búsqueda futura donde se encontrará la información nuestra a través de las mismas etiquetas definidas con anterioridad. Durante esta búsqueda aparecerá simultáneamente nuestros documentos con los de los otros usuarios de igual etiqueta. Otros aspectos positivos que pudieran señalarse son la existencia de un lugar de consignación

16 Así lo plantea J. Trant en *Studying Social Tagging and Folksonomy: A Review and Framework*.

Journal of Digital Information. Special Issue on Digital Libraries and User-Generated Content – 2008. Aquí se menciona la existencia de tal denominación a partir de su creación por T. Vander Wal en el artículo: *Folksonomy Definition and Wikipedia* (Noviembre, 2005) activo en <http://www.vanderwal.net/random/entrysel.php?blog=1750>

exterior a nuestros dispositivos personales de almacenamiento, la posibilidad de ofrecer nuestras propias clasificaciones como válida para el resto de los usuarios; a la vez que tenemos acceso a otras etiquetas y otros contenidos diferentes a los ofrecidos por nosotros. Cabe añadir que mientras más etiquetas empleamos en una búsqueda, más preciso es el resultado. También permite estar al tanto de las tendencias en la comunidad en la que participamos; es decir, nos ubica en relación a los intereses colectivos o a las etiquetas más usuales. Por otro lado, se considera que este método desjerarquizado es mucho más rápido que el que genera una relación vertical o de parentesco pudiendo aparecer una tendencia que no es coincidente con lo que previamente se consideraba como lo más frecuente. Responde así de forma dinámica a las demandas instantáneas de los que participan.

No obstante, a lo anterior, es criticada por varias razones que surgen de una comparación con los sistemas taxonómicos que provienen de las ciencias y la bibliotecología. A menudo se le señala la aleatoriedad del modo en que crea las etiquetas, pues no sigue pautas previas acorde a una terminología establecida con anterioridad. También se considera que al provenir los usuarios de diferentes contextos o campos del saber se genera una hibridez que resta especificidad y eficacia en la ubicación de los contenidos. A la folcsonomía se le achaca errores como el de la polisemia; es decir, que una misma etiqueta se refiere a diferentes significados; o el de la sinonimia: generación de una variedad de etiquetas que responden a una misma significación.

Intentemos acercarnos al valor de la folcsonomía a través de apuntes teóricos sobre el archivo desde las prácticas artísticas y veamos cómo ella se establece como práctica cultural que asume el rol que por mucho tiempo el archivo poseía dentro de las prácticas artísticas.

A lo largo del siglo XX se establecieron filiaciones entre los artistas y el archivo. Este ha sido entendido en su sentido más amplio; haciéndose notar las posibilidades de sus diferentes usos, algunos cercanos o coincidentes a su sentido originario y otros como oposición, contra archivo o simple ente inspirador. A continuación, revisaremos algunas ideas que han sustentado el llamado arte archivístico. Son nociones llevadas a cabo por pensadores, teóricos y curadores en un intento de sistematización de una práctica cultural archivante realizada no sólo en el arte. Aunque en principio la folcsonomía no surge dentro del campo artístico,

veremos cómo sus características se acercan más al archivo desde cuando es utilizado desde el arte, que a otras formas de empleo. Más adelante haremos un acercamiento a prácticas artísticas como el crowdsourced art y el prosurfismo que utilizan explícitamente la forma y el funcionamiento de la folcsonomía como estrategia.

Ahora veremos como algunas de estas ideas, directa o indirectamente usadas para una defensa del archivo como gesto y maniobra en el arte, pueden extenderse a una forma archivística llevada a cabo a priori fuera del arte, como la que aquí tratamos.

Uno de los primeros artistas al que se le vincula con el archivo es el fotógrafo Auguste Sander, sobre él Walter Benjamin (Benjamin 1989: 78) escribe: “La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita”. Con anterioridad y aludiendo a la cámara fotográfica plantea: “Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.” (Benjamin 1989: 48). Son estas dos ideas aplicables a la folcsonomía. En primer lugar, ella es un atlas en ejercicio, un compendio que tiende a lo abarcable, pero desde su propia condición de incompleta y dinámica, que no cesa de considerar lo nuevo para ponerlo en relación a lo ya existente. En segundo lugar, a la vez que repositorio, la folcsonomía es una máquina archivante emparentada con la cámara fotográfica en la época benjaminiana al mostrar una percepción inconsciente de la base de datos, una especie de inconsciente nomológico, donde quizás las preocupaciones ópticas ya no se relacionen con el modo en que se mira o se ve, sino con la manera en que clasificamos la experiencia no sólo visual.

El intento de jerarquización del que se evade la folcsonomía es debido posiblemente a la existencia de una clasificación que se produce instantáneamente y no mediada por una distancia crítica temporal. Esta “incapacidad para desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos” (Benjamin 1989: 191) puede darse por una condición folcsonómica más cercana a lo concreto que a lo abstracto. Resulta que la folcsonomía apuesta no a la linealidad lógica de causas y consecuencias en la sucesión de denominaciones; sino a la polivalencia, la multiplicidad y el dinamismo. El que, como el historiador de Benjamin, viviendo en el “tiempo-ahora” se aproxime a ella, “Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado en su propia época”. (Benjamin 1989: 191).

Al aproximarnos a una constelación o, usando el tecnicismo con el que se denomina al modo de visualizar a la folcsonomía: a una nube de etiquetas, no estamos presentes ante explicaciones rigurosas o tan siquiera simples explicaciones. Esta práctica nominativa genera balbuceos enunciativos que parecen adelantarse a los acontecimientos, algo que en su agitación y pérdida de una estructura rigurosa vive en el a priori de la actualización.

Es Michel Foucault (1979) quien reivindica el enunciar frente a crear frases explicativas, a validar el gesto del habla más allá del pensar, señalando la naturaleza apriorística. Por esta razón, entre otras, es un autor al que se le visita al defender los usos desde el arte de los archivos. Resulta sumamente evocador encontrar relación entre algunos de sus presupuestos y esta novedosa manera de clasificar y ubicar saberes y experiencias en la red. Por ejemplo, dice Foucault (1979: 184):

El análisis enunciativo es, pues, un análisis histórico, pero que se desarrolla fuera de toda interpretación: a las cosas dichas, no les pregunta lo que ocultan, lo que se había dicho en ellas y a pesar de ellas, lo no dicho que cubren, el bullir de pensamientos, de imágenes o de fantasmas que las habitan, sino, por el contrario, sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber sido manifestadas, haber dejado rastros y quizás permanecer ahí, para una reutilización eventual; lo que es para ellas haber aparecido, y ninguna otra en su lugar.

La apariencia de los resultados compartidos por este modo específico de etiquetado social es el de gesto del habla. Es una especie de tarareo improvisador, que incorpora el ritmo y la melodía de una comunidad en línea que canta emborronando la letra y difuminando el contenido de lo que se almacena. Y es que pese a que la definición de archivo proveniente de Foucault admite la existencia de un archivo primario constituido y esencialmente ordenado, incorpora la noción de otro tipo, aquel donde las cosas dichas:

se agrupan en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez (Foucault 1979: 220).

Por otro lado, para Derrida (2013), el psicoanálisis es una teoría sobre el archivo. Considera que Freud describe a la psique como a este: un lugar donde las trazas o rastros de las percepciones no se acumulan permanentemente en el sistema perceptivo sino en capas subyacentes. La percepción pura no existe, sino que está influida y sostenida por percepciones acumuladas anteriores. Aquí, en lo folcsonómico las capas no se ocultan una sobre otra, sino que emergen simultáneamente a la superficie visible y leíble, pero sí hay que hurgar sobre cada etiqueta a través de un clic para desentrañar sus conexiones.

Para él la pulsión ocurre entre dos formas de memoria: mnemé e hypomnema. El primero es el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna. El segundo actúa como memorial y sistema. La nube de etiquetas puede ser entendida como un intento de construcción de memorial, pero efectuado con la espontaneidad de un recuerdo inmediato; es decir, la conjunción sintética de las dos formas mnemónicas señaladas por Derrida (2013).

Otro aspecto a destacar es que para él un archivo funciona como un exergo, puesto que da tono y genera tendencia a la interpretación: “Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y dar la/el orden”. (Derrida 2013: s/p)

La división y categorización que se da en la folcsonomía, implica que la anticipación y la pre-archivación no cesen; como tampoco cesa la subida de documentos a la red. En sólo un minuto transcurrido se depositan, sólo en Youtube, 48 horas de video. La violencia autoritaria del archivo se debilita cuando dar el orden se separa de dar la orden. La folcsonomía no genera impositivamente conceptos, sino que muestra impresiones en el mismo instante que las genera. Como plantea Derrida (2013): “Archivo es solamente una noción, una impresión asociada”.

No podemos entonces pretender realismo al divisar a una nube de etiquetas. La folcsonomía es una representación “impresionista” que capta, más que a los objetos y conceptos sólidos la atmósfera que los envuelve y sus variaciones con el paso del tiempo. Mientras comenta al archivo este autor dice: “Tenemos solamente una impresión, una impresión insistente a través del sentimiento de una figura móvil, de un esquema o de un proceso infinito o indefinido”

(Derrida 2013: s/p). Nunca el archivo ha sido tan móvil, bocetado, incesante e inconcluso como en la folcsonomía.

Siguiendo a Benjamin Buchloh en “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive” (1999); Hal Foster (2004: 6) en “An Archival Impulse” señala el carácter rizomático de las obras de varios artistas archivistas. Si hay un modo predominante en lo folcsonómico es el coincidente con este carácter. La folcsonomía no establece raíces profundas y definidas, sino una maraña de relaciones débiles, pero excesivamente numerosa.

El propio Foster, ante una nueva y diferente oleada de artistas que presentan esa sensación de archivo los denomina artistas archivistas o archivísticos. De ellos, a diferencia de las generaciones anteriores con iguales inclinaciones asegura que en particular: “Este movimiento que cambia lugares de excavación en sitios de construcción es bienvenido en otro sentido también: este sugiere el abandono de la cultura melancólica que ve lo histórico sólo como algo más que lo traumático” (Foster 2004: 7). Pudiéramos probablemente añadir que la folcsonomía también se suma a esta interpretación del archivo alejado de la melancolía y el romanticismo, construyendo y no sólo no excavando en bases de información anterior sino facilitando un poner todo al descubierto, de forma simultánea y que incluya al presente.

Para revalorizar al sentido colaborativo y comunitario que entraña la folcsonomía vale el acercamiento a un texto de otro autor al que se recurre para establecer vínculos entre el arte y el archivo. Arjun Appadurai (2003: 16) refiere que:

Deberíamos comenzar a ver toda documentación como intervención, y todo lo archivado como parte de cierto tipo de proyecto colectivo. Más que ser la tumba del rastro, el archivo es frecuentemente el producto de la anticipación de la memoria colectiva. Así el archivo es en sí mismo más que una recolección, una aspiración.

Podemos entonces ampliar el valor apriorístico añadiéndole una dimensión afectiva ligada al deseo comunitario, cuando estas nuevas comunidades en red sean efímeras y discontinuas.

Señala que: “Con la aparición de las webs y sitios de espacios compartidos (...) el archivo se está gradualmente liberando de la órbita del estado y sus redes oficiales.” (Appadurai 2003: 17). En lugar de presentarse a sí mismo como depositario accidental de comunidades por defecto (como la nación), el archivo regresa a su estado más general, el de ser un lugar deliberado de producción de memoria anticipada por comunidades intencionales. Estas

comunidades constituyen una nueva y heterogénea sociología, no son el producto de una historia natural cara a cara. Los que habitan estas comunidades confían precisamente en la ausencia o imposibilidad del cara a cara. Es precisamente a través de esa confianza perdida con la que mantienen otras identidades usando clonaciones de aquella sociabilidad que parece estar disminuyendo.

La aparición de los archivos electrónicos señala así dos facetas de una misma situación. Por un lado, restauran el profundo vínculo del archivo con la memoria popular y sus prácticas, regresando al actor no oficial la capacidad de elegir la vía en la cual los rastros y documentos estarían formando archivos, fuera de las maneras estatales de entender la demografía, la familia, el vecindario. Mientras que, por otro lado, el archivo electrónico al permitir la formación de nuevas posibilidades protésicas, desmaterializa la relación de la memoria y el archivo mismo, haciendo del archivo interactivo, la base de la memoria colectiva.

Okwui Enwezor (2008:12) en la exposición homónima del libro de Derrida (2013) mencionado con anterioridad en el presente trabajo dice: "Filme y fotografía son excesos de lo visto". Si sumamos a este planteamiento la capacidad clasificatoria sobre este tipo de documentos, podemos añadir en este sentido que la folcsonomía es un exceso no sólo de lo visto, sino adicionalmente de lo clasificado y de lo almacenado. Si como continúa Enwezor (2008:13), "la imagen fotográfica puede ser vinculada a un espacio antropológico en el cual observar y estudiar las vías en que los miembros y las instituciones de la sociedad reflejan su relacionalidad", los modos en los que ella es catalogada refuerza este punto de vista ya que no sólo expresará los vínculos sino la manera misma en que estos vínculos son etiquetados. Aunque en esta exposición no aparecen materiales provenientes de las redes sociales como tal, mucho menos alusivos a la manera clasificatoria que aquí nos ocupa, Enwezor (2008) plantea la imposibilidad actual de sistematización de un archivo bajo el principio de unicidad, imposibilidad que exhibe indiscutiblemente la folcsonomía.

De álbumes familiares a archivos policiales y a los archivos digitales en Google, Yahoo, Facebook, My Space, Youtube, a los que se guardan en teléfonos móviles, cámaras digitales, discos duros de computadoras o a través de programas que comparten archivos se genera un vasto imperio de imágenes sin forma que se ha

acumulado. Organizar y hacer sentido de ellos en cualquier tipo de unicidad estándar es hoy imposible (Enwezor 2008: 13).

La idea de la existencia de un Principio de Domiciliación, comentado por Derrida (2013), es decir presencia del archivo en un lugar preciso y ubicable, Enwezor (2008) lo señala como un arresto domiciliario. Son las prácticas artísticas las que liberan a este, permitiéndoles entonces una pérdida de sujeción y una ganancia de libertad, libertad que a mi juicio puede ser solamente condicional. Ambas prácticas, las artísticas y las folcsonómicas poseen esta libertad condicional, pues en el ambiente de la red, como señala Domenico Quaranta (2012: 12) en ocasión del catálogo de la reciente exposición curada por él bajo el título *Collect the World. The Artist as Archivist in the Internet Age*:

Al exteriorizar la memoria colectiva en Internet, justo por su sentido inclusivo nos deja de pertenecer. Al poner nuestra memoria en red; al recibir estos beneficios, se forma parte de unos algoritmos predefinidos en la estructura del archivo que son los que lo valida a pesar de su flexibilidad como un sistema autoritario.

Enwezor (2008) señala que los archivos alcanzan su validación cuando logran inscribirse, cuando logran institucionalizarse. Veremos cómo los artistas que trabajan directamente como prosurfistas, recolectando y cazando archivos en la red van apoyados en sitios donde se usa la folcsonomía, pese a habitar esa práctica en las conectividades virtuales, regresan a los predios de las instituciones artísticas. Emplean entonces allí, formas instalativas que restauran el aura de ese archivo de una manera similar a como Boris Groys (2008: 88) plantea que la imagen digital retorna a la video instalación con el mismo propósito.

Veamos entonces la folcsonomía en relación a las prácticas artísticas actuales.

En el texto citado de Enwezor (2008), refiriéndose a los modos de empleo del archivo por artistas ligados a la fotografía y al filme nombraba tres maneras: como forma, como medio y como meditación sobre el tiempo. Al entender la folcsonomía como modo reciente de archivo vemos que tales denominaciones son extensibles a prácticas artísticas llevadas a cabo en los últimos años a través de la red y en un ambiente de abundancia y sobrecarga de información.

Este uso de la folcsonomía también puede ser, en el mismo sentido, como forma, como medio y como meditación sobre el tiempo. el uso del acordeón que proponemos también puede estar en esa misma dirección habitando la forma, el medio y la manera de pensar el tiempo de sociedades líquidas, carentes de relato e inoperantes.

La folcsonomía deviene forma cuando en los casos del llamado crowdsourced art se hace énfasis en ese sentido inclusivo de todos los participantes. Ejemplo de esto son las obras de Eric Whitacre entre las que se destaca “Virtual Choir 3, Water Night” de 2012, los proyectos “The Sheep Market” (2006) y “Ten Thousand Cent” (2008) de Aaron Koblin o “In B Flat” (2009) de Darren Solomons.

Como medio es entendido cuando ella es la vía a través de la cual los documentos digitales son obtenidos y a veces vueltos a subir a la red y reclasificados. Aquí los artistas considerados surfistas profesionales se mueven por estas etiquetas buscando lo que desean según el principio de selección predefinidos para sus proyectos. Douglas Huebler planteaba en el catálogo de su exposición personal de 1969, en la Siegelau Contemporary Art Gallery de Nueva York: “El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes. No deseo añadir nada más. Prefiero simplemente, dejar constancia de las cosas en términos de tiempo y/o lugar”. Casi medio siglo después Oliver Laric (Quaranta 2010: s/p), uno de los artistas surfistas más destacados, señala una actualización de esta idea: “No veo necesario producir mis propias imágenes, todo, lo que pudiese necesitar existe, sólo hay que buscarlo” (Quaranta 2010: s/p).

Claudia Rosisini realizó en 2008 “Venice”, una colección de fotografías obtenidas de portales que hacen uso de la folcsonomía; todas estas imágenes provienen de fotógrafos aficionados que visitan esta ciudad, conformando así un vastísimo catálogo de postales turísticas no comercializadas. La misma artista, desde 2010 y hasta la fecha, actualiza diariamente su blog, como parte del proyecto “n-tuple”, con material explícitamente pornográfico que encuentra mientras se mueve entre las olas y corrientes de los flujos de datos, información e imágenes.

La meditación alrededor del tiempo, señalada como tercer modo de empleo, podemos apreciarla en proyectos como “Mass Ornament” (2009) de Nathalie Bookchin. El título tomado de un escrito de Siegfried Kracauer (1921). Nos remite inmediatamente a una comparación de las modificaciones en los comportamientos de las grandes multitudes humanas a través del

siglo que media entre las dos obras, utilizando el modo en que se baila para otros como nexo común.

Añadamos a estas tres maneras de empleo del archivo por parte de las prácticas artísticas lo que la folcsonomía ha introducido al ser utilizada también como una meditación-impresión alrededor de actitudes humanas llevadas a cabo en la propia red. Compilando netitudes, es decir actitudes y comportamientos en las redes, permite acercarnos a formas regulares de comportamientos como si de nuevos hábitos culturales se tratara. Varias son las obras que a partir de material folcsonominado, concentran ciertas invariantes halladas en obras que evidencian tendencias conductuales actuales ya no en el tiempo sino a escala planetaria.

”Need ideas!?!PLZ !! “ (2011) de Elisa Giardina Papa nos trae a adolescentes que piden, entre la desesperación creativa y la depresión por estrés, ayuda relacionada con nuevas ideas para postear material personal que guste al resto de la comunidad. “My Generation” (2010) de Eva y Franco Mattes encuentra en la red y compila casi sin edición, material audiovisual que presenta a practicantes de juegos electrónico agrediendo violenta e iracundamente a sus dispositivos. El establecimiento de nuevos clichés heredados aparece en “Artists looking at Camera” (2006) de Guthrie Lonergan quien encuentra a varias decenas de artistas plásticos que han realizado su propio video de presentación con un gesto prácticamente idéntico.

La folcsonomía como el acordeón mantienen una relación con la división de lo sensible.

“Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas” (Rancière 2002: 5)

Todo archivo ya establecido, por dar el orden a sus elementos y la orden sobre el modo en que ha de ser entendido por quienes lo utilicen, es una manifestación de una división a priori de lo sensible. La folcsonomía remueve esa división a priori quizás por su condición de cuasi-anonimato y por la preponderancia de una literalidad sobre una historicidad. Literalidad que se vale del balbuceo, del impresionismo, del tarareo, del dinamismo de las redes distribuyendo los borrosos enunciados más como ruido que como palabra.

No dudo que estas nuevas maneras de archivo posean soterradamente macabros mecanismos que excluyen ciertas partes ocultas de la manera en que se reparte y se divide

lo sensible en ella, pero mientras estos mecanismos no se expongan en su totalidad continúan siendo un modo que cuestiona el modo previo en que el archivo es entendido y asumido. Mientras tanto no queden totalmente evidenciados sus ciertos usos perversos por parte de los gestores de los portales o los monitoreos que efectúan los administradores de las antiguas “comunidades por defecto”, como el del Gobierno sobre el Estado Nación o la vigilancia de las agencias de espionaje; el valor de la folcsonomía reside en que:

Dibuja así comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes -en suma, de esos sujetos políticos que vuelven a poner en tela de juicio la división predeterminada de lo sensible (Rancière 2002:45).

La folcsonomía actúa en el sentido que Rancière la identifica:

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujeto y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Rancière 2005:4).

Resumiendo, quizás exigir a la Folcsonomía objetivos que no están acorde a su naturaleza puede no sólo ser contraproducente sino que lleva a alejarnos de algunas características que si la ponen en consonancia con el modo en que el archivo ha sido entendido desde el arte a lo largo del siglo XX. El uso de la Folcsonomía por parte de artistas en las redes sociales en este siglo XXI refuerza sus valores expresivos y añade un conjunto de aspectos que lejos de descalificarla la presenta como un revitalizador del uso del archivo como recurso nemotécnico desde las prácticas artísticas más contemporáneas.

Establecer el acordeón como otra propuesta a recursos memorísticos a partir de lo que la folcsonomía ha realizado, dentro y fuera del arte, es el resultado de constatar que el archivo en vínculo con el arte ha resultado sobreexplotado. El acordeón deviene un modo de subjetivar ya no solo al archivo sino a la folcsonomía. Él será en nuestro caso la construcción memorística que selecciona, desde la individualidad de quien lo construye, una acumulación desmedida o al menos sobrehumana de información.

Podemos aventurarnos a vislumbrar un mal de folcsonomía, que a diferencia del archivo derridano su pulsión no es hacia la autodestrucción, sino hacia la acumulación desmedida,

una acumulación que ve en el exceso participativo el éxito. Un mal que conduce a un desplazamiento del valor de culto hacia el valor de exhibición, como mismo se da en la imagen pobre según Hito Steyerl. Entonces cabría pensar a la folcsonomía como a un archivo pobre que ganando en ligereza y velocidad ha perdido resolución. Ya el archivo deja entonces de ser el macho dominante como lo fue la resolución HD de los filmes, para convertirse en un modo confuso que a medias custodia y define. Pero decir confusión o indefinición desde el arte a la hora de entender las fuentes primarias aparecerá siempre como una virtud, lo mismo en los inicios del siglo XX que pasada ya la primera década del XXI.

Establecer la confusión y el ruido, como herramientas de visibilización, de lenguaje y de orden propio, para hacer notar a lo excluido desde su propia condición de aspereza verbal; es la manera en la que se nos presenta la folcsonomía. En este sentido Rancière (2005: 4) ha señalado que cuando los que no poseen tiempo para articular frases reconocibles en relación a lo común y lo comunitario hacen un alto y se lo toman, entonces más allá del anterior grito de sufrimiento y queja que venían ejercitando, aparece y sobreviene la política como tal.

Una nube de etiquetas generada en la folcsonomía es eso justamente, un ruido que se erige como lenguaje válido; que brota incluyendo el disenso mismo.

Las nuevas categorías que llegan a la nube folcsonómica no se ensambla por un consenso previo o para llegar a un consenso posteriormente. Se añade por el hecho en sí de no estar de acuerdo con lo ya existente, con lo nombrado a priori. Su fuerza de ensamblaje reside en el disenso que la constituye.

Si a esto añadimos la libertad personal de quien hace un acordeón, las ventajas que la folcsonomía tiene sobre el archivo se multiplican. El principio de elección duchampiano se actualiza pues el conjunto de materiales informativos se ha hecho enorme; no solo en diversidad, sino también en los modos de nombrarlos.

Algunos artistas y teóricos han focalizado su interés en otros modelos igual de provechosos como es el caso de la lista para Umberto Eco y la contraseña para Groyes. Desde mis prácticas iniciales me interesó otro modelo que se separa del archivo, este es el acordeón como estrategia. La operación de crear una pequeña fuente de información más o menos cifrada para introducir a un examen fue expuesta por mí en el artículo compilatorio de Magaly Espinosa (Espinosa 2013). Algunas de las características efectivas que destacaba en ese

momento era su condición sintética, su carácter artesanal, su portabilidad y relativa invisibilidad, así como la sincronía entre desesperación y seguridad propia de quien la ejecuta entre otras. Porque si bien la folcsonomía y las nubes de etiquetas parecieran que encarnan el archivo deseado como plural, modificable y masivo esta mantiene un aspecto: sigue siendo monumental en dimensiones, aunque se acerca al bricolage en el modo en el que se ensamblan los datos que la conforman.

Es por ello que, buscando una manera más exacta de llevar a cabo un arte que funcione como recurso nemotécnico de la época presente, que partiendo del archivo como recurso estudiado y casi agotado desde el arte para memorizar; tomando como referencia la folcsonomía es que proponemos al acordeón como modelo para usar en las obras que aquí proponemos.

3.4. El "acordeón" como modelo de recurso nemotécnico en la cultura y en obras artísticas contextuales.

Para desarrollar este aspecto me apoyaré en las ideas que desarrollé en Para no estar en Babia (Son chivos también esto que hacemos) del cual se hace referencia en el texto (Espinosa 2013).

La obra performática o de la llamada Estética Relacional disuelta en su propia documentación puede corporizarse en la superficie creíble de una fotografía. Esta más que pertenecer a un género y a una técnica específica es identificada en su uso cultural como una alacena o estantería o armario de memoria. En el momento de su concreción el hecho fotográfico se torna un trampolín que lanza el presente hacia el futuro con un interés fundamental: narrar los días que corren para no tener que rehacer luego los hechos y las pasiones del pasado. La transitoriedad biológica hace que lo venidero llegue y entonces todo lo que acontecía durante aquellos días simultáneamente y en sitios dispersos se vuelve tan sólo una estación climática, a lo que a veces un grupo de amigos hemos llamado: weather specific; es decir, unas condiciones de humedad, presión y temperatura social que permite ir y venir a otras transubicadas temporalmente.

En Reporte de Ilusiones (2004-2005) así como en Custodiando un deseo (2003) el medio fotográfico proviene de un interés por integrar la documentación de la obra no como paraobra sino como obra en sí, construir esa estación climática a través de su propio recordatorio, no

como obituario sino como anuncio. Una de las preguntas que me hacía junto con Miguel Moya era cómo convertir los papelitos que como notas nos acotan las tareas a realizar, esos que solo tienen un leve pegamento de quita y pon, esos, cómo convertirlos precisamente en la tarea pendiente en sí. Y la otra pregunta era cuál debía ser esa tarea, ese verbo, más exactamente esa acción desde la metodología que el arte en su devenir podía aportar a esto.

La solución, tal vez no la mejor, pero la que acogimos fue recordar. Definir recordar como la acción directa convirtiéndola de acto aislado en actitud. No quiero obviar que la investigación junto con Miguel alrededor del hecho fotográfico y su trascendencia cultural en la población de los barrios de Luyanó, Guanabacoa, Habana Vieja y Centro Habana alrededor de este recurso nemotécnico; estuvo determinado fundamentalmente por las implicaciones afectivas que este tiene sobre todo por la presencia de lo que Barthes nombra como punctums, el azar que en ella se despunta (Barthes 1990).

Los productos simbólicos realizados en el mundo del arte tienen itinerarios y estaciones, no sólo arquitectónicos-espaciales sino performáticos- temporales, promueve una acción dialógica con la autoridad para legitimarse estéticamente, cuando se sincroniza su documentación con ella esto puede ser más potente. La validez estética autoriza su dimensión política sobre todo si su forma contiene hechos, actos y actitudes. La validez estética otorga cierta credibilidad política (y viceversa) participando de algo que implica todo rescate memorístico: la administración de visibilidades, más allá de lo puramente escópico. La obra de arte y/o la documentación de esas obras quedan reservadas en espacios de memoria visibles o en espera de serlo. El museo, sus salas o sus fondos guardan la posibilidad constante no sólo de ser criticada e historizadas ellas sino también su itinerario y su estación.

La susceptibilidad de un archivo a ser revisado nos atraía, así como su condición de desclasificado a priori. La alta dosis de metáfora posible que pretendíamos no a través de un acto monumental sino disperso permitía efectuar un periodismo y una antropología difusos y desarticulado como ciencias sociales, donde no realizábamos crónicas y levantamientos profundos de tópicos claves en sus metodologías u objetos de estudio sustituyendo la metodología científica por una artística, una hipótesis por algo embadurnado de lirismo.

El mundo del arte resulta muy atractivo por la preponderancia más del *como sí que* del *es*. Lo metafórico apela a establecer relaciones entre elementos a priori no relacionados, lo mismo

que cuando generamos frases o canciones usando técnicas que ayudan la memorización. La documentación de la obra de arte más que documento es un recurso nemotécnico y estos en el ámbito escolar a menudo tienen de gracioso o de ocurrente. Cuando decíamos en nuestras clases de bachillerato Todos somos trabajadores cubanos no se trataba de una alusión al resultado del movimiento obrero o sindical sino a un ardid que ayudaba a recordar en qué cuadrante de una circunferencia las funciones trigonométricas: seno, coseno y tangente resultan ser positivas. Análogamente, para un examen de Anatomía en Primer Año de la carrera de Medicina un estudiante relaciona el dedo pulgar estirado con la antena de un radio para saber que el hueso del antebrazo que va del codo a ese dedo-antena es el radio y no el cúbito. Así que decir **Pepe pide Billete de 100 como** una amable trampa para recordar la proporcionalidad directa entre porcentual, porcentaje y total en problemas de tanto por ciento puede abrir una posibilidad: pasar de la preocupación del acto de documentar a la actitud de encontrar en la realidad misma los elementos que aislados no denoten lo que queremos recordar pero que reunidos y concatenados atendiendo a cierta sintaxis se vuelva sintagma, un trozo funcional de una oración más compuesta.

Esa operatoria fue la introducción al campo del video corto con obras que extraían de la realidad directamente esos fragmentos o que tomando en cuenta el lenguaje cinematográfico alteraba el tempo de un performance para lograr a través de sucesivos cambios de plano poner al espectador en una subjetiva de posición difícil. En esa forma de recuerdo están la mayoría de las piezas realizadas por mí, entre el 2006 y el 2010.

Al unísono que aparecían esas soluciones nemotécnicas aparecía otra, aquella que era menos mental y más tangible desplazándome del video a la video instalación y de esta al videomapping artesanal. Esta otra solución era más rápida pero más arriesgada: la obra como acordeón. Y estaba entonces transitando de aquel recordatorio original pegado en la puerta de la nevera a un diminuto trozo de papel que contenía información susceptible de ser utilizada durante un examen, me gustara la asignatura o no. Es decir, un desplazamiento de una forma nemotécnica a otra, aún en el caso de que esta sugiera la evasión de memorización.

El acordeón, esos recortes escritos a mano y ocultos durante una prueba son un antecedente cultural que pervive, son referentes vivos que exhiben analogías con el tipo de obra que me interesa. Una derivación a una forma de apariencia menos responsable que queda en uso

temporal como modelo a cumplimentar total o parcialmente a la hora de operar y decidir sobre aquellas variables que optimizan lo semántico, entiéndase en un sentido más amplio: lo comunicacional desde la subjetividad y ligado a un campo de interpretaciones posibles.

Algunas de las particularidades atrayentes del acordeón, chivo o chuleta:

1. Pequeña escala.
2. Portabilidad dada su condición mobiliar.
3. Circulabilidad.
4. Se mantiene en un lugar de fácil y rápido acceso.
5. La inmunidad relativa del que ejecuta la acción memorística.
6. Dominio del portador de un índice no enumerado: si no sabes el desarrollo del contenido al menos debes recordar su índice.
7. Generalmente ligada al cuerpo y los objetos imprescindibles durante el examen.
8. Requiere creatividad para sortear la supervisión.
9. Sintética: emplea no sólo una economía semiótica, sino palabras claves, enumeraciones, guiones, fórmulas.
10. Exhibe cierta destreza artesanal usando materiales del propio contexto.
11. Entraña ilegalidad en ambos sentidos. El examinador avisa sobre indicadores y parámetros que miden la pericia del examinado y este los elabora.
12. No expresa tanto incapacidad en la incomprensión de un contenido como con la forma en la que es cuestionado.
13. Implica aceptación y participación en una parte de los protocolos establecidos como obligatorios.
14. Es un suplemento que aspira a mínimos. Su creador / usuario no aspira a la excelencia de un virtuoso, este más que probar o demostrar quiere aprobar.
15. Indica una contradicción en quien la usa: se posee desesperación y a la vez confianza.
16. Llegado el momento puede desaparecer sin dejar rastro.

17. En caso de no poseer pericia artesanal total, el usuario puede emplear portales, páginas web o softwares que colaboren en la realización del acordeón.

Es por ello que unos años después a este momento de intervención en la Mesa Redonda a propósito de la exposición curada por Anna María Guasch en La Habana para la que hacía las reflexiones anteriores, cuando en el verano de 2016 exhibo en el Centro de Arte Wifredo Lam, institución rectora de la Bienal de La Habana y la especialista y coordinadora de mi exposición, Ibis Hernández Abascal pregunta:

Según refieres en alguno de tus apuntes -y así lo corrobora la Dra. Loreto Alonso, curadora de la exposición- son tres las nociones fundamentales en torno a las cuales se estructura este tipo de propuestas, dos de ellas explicadas anteriormente. Tendríamos entonces, en primer lugar, el videomapping artesanal –donde a través de la especificidad que aporta el adjetivo, hace ostensible una manera de hacer y una postura estética frente a los usos más extendidos de la técnica del mapping-; en segundo lugar, el guion instalado -neologismo que apunta hacia tu modo particular de implementar una tipología de práctica transdisciplinar-; y por último, el chivo, que no ha sido mencionado hasta ahora. A priori deduzco que se trata de un recurso mnemotécnico, pero interesa saber si cobra cuerpo -o no- a través de algún tipo de imaginario o componente objetual, si opera como estrategia formal, si se traduce al espectador en forma de metáforas visuales o de algún otro modo, o si, en definitivas, es la obra toda “el chivo” mismo. Por otro lado, pienso de antemano que frente al repertorio de imágenes, voces, información mediática y posmediática que manejas, el espectador podría establecer “automáticamente” un link mental con el archivo, condicionado, quizá, por el uso diversificado y extendido del que ha gozado en la práctica artística de las últimas décadas (Hernández Abascal 2016: s/p).

Respondemos:

El chivo¹⁷, ese trocito de papel que los estudiantes meten en los exámenes para fijarse y que a veces toma otras formas o que incluso puede ser pura escritura sobre

¹⁷ En Cuba se le llama chivo a lo que en México llamamos acordeón.

el propio cuerpo, es algo que me fascina como recurso en estos tiempos de memoria cultural integrada a tanto dispositivo electrónico de memoria.

El chivo tiene características que incluyen no solo su artesanidad sino también su vínculo con el cuerpo, su pequeña escala, su condición portable o mobiliar, la circulabilidad, la accesibilidad rápida para quien lo usa, la inmunidad relativa de quien lo emplea, un requerimiento de creatividad en su construcción, un deseado carácter sintético, se construye con materiales del propio contexto e implica la aceptación de ciertos protocolos básicos dentro de los cuales el propio chivo resulta impropio.

Estas características del chivo hacen que en mi obra no se emplee siempre del mismo modo. A veces cobra cuerpo en forma de un pequeño esquema luminoso o de un cúmulo de comentarios dicho por otros y que no conviene olvidar; otras veces es la estructura que sostiene la obra misma, las relaciones entre los elementos epistemológicos y perceptivos. A veces el chivo se evidencia, en otros casos queda oculto. A veces es la obra en sí y en otras, su documentación. Eso sí, pensar, estructurar y hacer las obras como chivos me interesa más que pensarlas como archivo. Y es que lo que se aspiraba que fuera el arte en relación a estos sistemas generalizantes de información que son los archivos, esto que se aspiraba que el arte hiciera a través de clasificar de forma inesperada y reveladora los saberes pretéritos ya clasificados por el archivo oficial o a través de clasificar y usar como si fuera material oficial lo que no lo es, poniendo en roce lo ficcional y lo documental...eso...eso...eso ya está ocurriendo en las redes sociales. La llamada folcsonomía, la manera de clasificar mediante etiquetas o tags que los propios usuarios de los bancos de datos, imágenes, videos, etc. usan, hacen que la cultura en mayúscula se pueda regalar la libertad clasificatoria, utilitaria y desafiante que el arte ha tenido respecto al archivo. La cultura popular digital está haciéndole un rodeo al archivo; entonces creo que desde el arte se pueden hacer otras propuestas como estas de considerar al chivo como modelo idóneo para referir a la memoria.

Esa es otra razón por la que me gusta pensar que luego de caer en una etapa manierista, la relación arte y archivo debe pensar su propia fuga con otros modelos

mnemotécnicos. En mis clases en cursos y talleres uso otros como el caché, el tesoro, la contraseña, la lista, el post it, la tupla, etc. El chivo es el de mi preferencia (Hernández Abascal 2016: s/p).

O como hemos señalado en este trabajo el chivo puede ser usado de tres maneras diferentes, lo que también se puede decir de la folcsonomía, cuando cualquiera de ellos tres se relacionan con el arte: como forma, como medio y como meditación sobre el tiempo. Eso sí, esto desde una metodología sistematizadora porque desde la producción de obras específicamente en nuestro caso se da de manera híbrida.

CAPÍTULO 4 GUIONES INSTALADOS: LOS VIDEOMAPPINGS ARTESANALES Y SUS RECURSOS EXPRESIVOS.

4.1 Las nuevas formas de mapeo en el arte contemporáneo.

Mapear, crear un mapa puede asociarse a la manera en la que se representa gráficamente un conocimiento que en sus orígenes estaba relacionado con una experiencia espacial, generalmente geométrica. Pero estos conocimientos pueden ser no solo geométricos, como pueden expresar los términos mapa conceptual o mapa mental. Es decir que hoy en día puede mapearse, o consultar un mapa de, diferentes tipos de conocimientos o incluso de datos, antes de que se vuelvan conocimiento. Este último dilema es más complejo, ya que responder a la pregunta ¿puede el mapa preceder al conocimiento que lo construye?, requiere de un esfuerzo adicional, pero que nos servirá para señalar que como mismo se construye un mapa geoméricamente hablando puede apuntarse que el conocimiento que el sintetiza, que el conocimiento que el construye, requiere de un procedimiento de levantamiento como el que la propia topografía emplea, es decir; un conjunto de mediciones o comparaciones con un canon.

Mapear el espacio se llena de posibilidades si contemplamos que las reflexiones sobre éste van de las consideraciones de Kant quien lo considera una forma a priori, es decir, una especie de idea innata que el hombre posee, a las de Henri Poincaré para quien el espacio son datos de la experiencia humana. Einstein lo considera relativo, Newton: absoluto y contenedor de la totalidad, mientras que Aristóteles lo vincula a un tópos o lugar, con un nombre específico, el enfoque aristotélico hace pensar que no hay espacio en abstracto sino espacios particulares y nombrados.¹⁸

Mapear es construir conocimiento, producir arte también lo es. Referir a los modos en los que el arte actual se relaciona con el mapear, es dejar esbozado, ya no mapeado exhaustivamente, es presentar un levantamiento de un conjunto de saberes que llama a la

18 De forma sintética y a través de comparaciones estas referencias pueden leerse en Javier Maderuelo, La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989, Madrid, Akal, 2008.

investigación, ya sea esta en su manera más pura o imbricada en los procesos de creación artística.

Desde el Renacimiento el mapa y el mapeo han sido incorporados a la obra de arte como resultado y como procedimiento que valida morfológica y fisiológicamente a esta (Kemp 2000).

Es en los dos primeros tercios del siglo XX¹⁹ cuando varios artistas estuvieron interesados en usar el mapear de un modo más expresivo en tanto más novedoso e inusual. Dadaístas, situacionistas y artistas del Land Art son solo unos ejemplos. Los situacionistas proponen las nociones de sicogeografía y de deriva como maneras de vivir la experiencia espacial de los recorridos mezclando las características integrales de los lugares por donde se transita, más allá de un mapa o un urbanismo que atiende solo a volúmenes y distancias, Robert Smithson crea una resuelta tensión entre los lugares y los no lugares, en lo que me gustaría pensar como una especie de recorrido conceptual entre el espacio absoluto-abstracto de Newton y el específico-concreto de Aristóteles.

Las referencias a la ubicación de la obra en el espacio de estas segundas vanguardias artísticas pueden considerarse concluyentes cuando Thomas McEvelley en su artículo Sobre las maneras de dirigir las nubes Catorce maneras de mirar a un pájaro negro, considera a la localización de la pieza como uno de sus catorce contenidos a la hora de enfocar las obras de arte de comienzos de los años ochenta. Como vimos en el capítulo 2, algo que ya planteaba Robert Irwin cuando consideraba que la escultura podía mantener tres formas de relacionarse con el emplazamiento era la existencia de tres tipologías: Site-determined, Site-adjusted y Site-specific (Bishop 2005).

Mapear es una acción que genera resultados a partir de un ente primigenio espacial. El espacio posee varios componentes geométricos, afectivos y políticos; a la vez que la generación de un mapa puede estar involucrada con las pequeñas o las grandes ópticas, esos modos de localización no siempre visuales y que van desde un conjunto preciso de lentes a un complejo sistema satelital. Video mapping, medios locativos y visualización de datos son

¹⁹ Para las Primeras Vanguardias es importante leer en clave espacial el texto Este Manifiesto realista puede leerse íntegramente en Las vanguardias artísticas del siglo XX, Mario de Micheli, Alianza, Madrid, 1999. Ahí se puede no solo leer las interpretaciones del autor sino también los manifiestos originales traducidos al castellano.

tres ejes a explorar en un devenir histórico que va desde la última década del pasado siglo a la actualidad, cuando no solo ha cambiado el arte sino la sociedad y la cultura en la que está inmerso. Mapear hoy hereda las diferentes implicaciones que el espacio tiene: sobre las dimensiones y las formas, sobre los afectos y sobre la condición de administrar el propio espacio y los tiempos de vida: el territorio como espacio político y biopolítico.

Las nuevas formas de mapeos que aquí expondremos siguen esa especie de trivalencia al referir al espacio, al lugar y al territorio. Solo que el medio del que se valen, el mapa, se ha transformado de un modo muy similar a como la fotografía lo ha hecho. Ha pasado de una fase originaria y basal a una medial, de ahí a una fase postmedial para finalmente en la actualidad encontrarse en una etapa más allá de su era posmedia.

Estas nuevas formas de mapeo son: videomappings, medios locativos y visualización de datos.

El videomapping consiste en proyectar imágenes sobre superficies materiales tangibles para conseguir la acentuación de la tridimensionalidad de la superficie y de la movilidad de las imágenes, a menudo se ejecuta sobre superficies con una previa carga o valor simbólico como edificios públicos y monumentos. Los resultados suelen ser monumentales, no solo por la herencia recibida de las fachadas o volúmenes arquitectónicos sobre los que se llevan a cabo sino por los recursos técnicos y logísticos que involucran. Se apoyan en el ilusionismo para garantizar una atención masiva en los espectadores.

Los videomapping se hayan ubicado en los polos de la realidad aumentada y la virtualidad aumentada, ya que amplían el entorno físico a través de uno virtual y extienden a la vez el entorno virtual en uno físico. Por estas razones puede decirse que el videomapping se haya próximo a las llamadas realidades mixtas (Milgram y Kishino 1994: 1321-1329).

Esta condición aumentada y mixta nos remite a dos antecedentes importantes: el cine expandido (Youngblood 1970) y a la escultura expandida (Krauss 1978). Como referencias de obras inscritas en estos antecesores mencionaremos a las piezas escultóricas con videoproyecciones de Tony Oursler o las de esculturas abstractas que proyectan sombras figurativas de Tim Noble & Sue Webster, mientras que en el cine expandido filiado en el llamado cine estructural señalamos los llamados filmes de luz sólida de Anthony Mccall, en particular Línea describiendo un cono (1973).

El videomapping pertenece a los llamados nuevos medios desde el enfoque de Lev Manovich, exhibiendo las características que los distinguen: variabilidad, modularidad, versionabilidad, representación numérica, automatización y transcodificación (Manovich 2005: 12).

Aunque se producen con antelación, se puede considerar el año 2010 como la fecha en la en Latinoamérica se da su expansión pública, debido sobre todo a la popularización a través de las celebraciones de los bicentenarios de las independencias de varios de los países de la región.

Durante estos espectáculos se refuerzan algunas características de los mismos como el horror al vacío, la ocurrencia de momentos de abstracción, ciertas representaciones con tendencia didáctica al mostrar el efecto varias veces y cada vez más despacio como si de un tutorial se tratara. Las figuras humanas que se visibilizan oscilan entre dos escalas, una que las gigantiza y otra que las reduce a enanos, siendo ellas una especie de personaje coreografiado, donde juegan un papel compositivo sin evolución dramática. Ocurre una ruptura de la linealidad narrativa, hay una búsqueda del shock y el asombro permanentemente, se emplean recursos escénicos como luces seguidoras, voces en reverberación y telones que abren y cierran. En estos acontecimientos se da una espectacularidad integral de autor, parecida a la relación entre puesta en escena, autor y público que ocurren en los conciertos de rock y las actuaciones de DJs y VJs. estos videomappings buscan lo que mencionaba Lehmann como TV-Effekt que es en cierta medida lo que el arte debería evadir (Lehmann 2013: 143).

En estas narraciones se recrean experiencias en el espacio físico, pero también en el espacio simbólico a partir de la activación de un espacio de la memoria. La producción espacial descrita en el punto anterior del presente artículo no es sólo esto. Como recuerda Henri Lefebvre (1984), ella no se acota a lo físico, pues el espacio no debe considerarse un producto sino un proceso, una producción en sí misma, que siempre está haciéndose y nunca queda fundada para siempre. El lugar se vuelve legible y reinterpretable, desmontable y reencuadrable. No es solamente la apariencia del monumento lo que cambia; también se transforma su propuesta de memoria. Las imágenes fijas, han servido como forma de recuerdo, trayendo de nuevo aquello ya pasado, pero tal y como reflexiona José Luis Brea sobre la imagen en movimiento, primeramente ensayada en el cine, la secuencia de imágenes "(...) dejan de oficiar como eficaces memorias de consignación: lejos de retener en lo inmóvil

el acontecimiento que registran, ellas se hacen eficientes aliadas de su volatilidad" Los procesos de fantasmización y desfantasmización de la imagen electrónica ya no permite al espectáculo heredar el mismo rol que antes exigíamos al monumento. Lo efímero de las imágenes se corresponde con unos nuevos lazos, mucho más ligeros que atraviesan a los espectadores (Alonso 2013: s/p).

El video mapping aparece como espectáculo en un panorama posidentitario, donde los procesos de creación de imagen en tiempo real como el live coding o el video mapping se presentan como técnicas de memoria (o de recuerdo), a la vez que que como espectáculos vertiginosos de ilusiones ópticas. En este sentido, el propio proceso de mapping parece estar marcando una nueva lógica de relación con el espacio físico, considerándolo como un elemento transcodificable, en el que podemos extraer o añadir información cuantificada.

El video mapping puede estar compartiendo igual suerte que el arte relacional, el cual pretende la restitución del tejido social; pero los dos poseen como debilidad el no lograr antagonismos ni crítica social. Los dos fenómenos, cada uno con una morfología diferente, pretenden, a través de una convocatoria a estar juntos, aparentar una participación activa más o menos masiva; similares a espectáculos musicales o eventos deportivos. Ocurriendo pues una reducción considerable de intensidad democrática real a favor de un aumento cuantitativo de participantes evidenciando el tránsito de una sociedad del espectáculo a una comunidad de figurantes.

Proponer desde el arte y a través de investigaciones alrededor de la cultura contemporánea estrategias para no descartar el videomapping como recurso expresivo, activándolo desde su condición transmedial y transdisciplinar empleando recursos que proviniendo de las artes que lo conforman como el teatro posdramático, el cine o la instalación es un campo de estudio y producción que puede resolver sus situaciones problémicas en los sentidos antes mencionados.

Otro modo de mapeo en el arte contemporáneo son los medios locativos. Estos son medios que combinan tecnologías y servicios basados en la localización. Este nombre se lo da Karlis Kalnins, del Centro de Nuevos Medios de Riga (Letonia) en el año 2003 con el objetivo de crear una diferencia entre el uso empresarial de los servicios basados en la localización del de las propuestas que provienen de las prácticas artísticas.

La tecnología fundamentada en la localización está formada por un conjunto de elementos que pueden ser parte de los recursos expresivos. Dispositivos digitales, sensores y redes inalámbricas digitales conforman las herramientas de las que se puede valer el artista para crear otras herramientas o para incidir directa o indirectamente en ellas. Su función fundamental es la de permitir flujos biyectivos de información con el mundo físico. De esto derivan sus aplicaciones para: localizar, mapear, acceder a servicios e información y a jugar.

Los medios locativos tienen una doble funcionalidad: como mass media y como post mass media; es decir, son recursos de información y de comunicación. Tienen además una doble característica: son ubicuos y pervasivos²⁰, no solo se encuentran en casi todos los sitios sino que se interconectan entre sí y con los ámbitos socioeconómicos donde se sitúan.

Pueden considerarse cuatro tipos diferentes de proyectos con medios locativos: las anotaciones urbanas electrónicas, el mapeado, los juegos para móviles basados en la geolocalización y las movilizaciones inteligentes: convocatorias, promoción y realización de manifestaciones políticas y estéticas.

Desde que se ha comenzado a disertar y reflexionar sobre los medios locativos se han generado ejes de producción e investigación en torno a ellos que comprenden los siguientes tópicos: Temporalidad, Movilidad, Comunidad, Mapas y la trilogía Espacio-Lugar-Territorio.

Andrés Lemos arroja una serie de consideraciones sobre los medios locativos. La interdependencia de los niveles de especialidad: espacio, lugar y territorio como algo móvil y en constante negociación y reformulación, ligado a la memoria, donde no se da una separación entre lo físico y lo electrónico, donde lo que se produce es una realidad aumentada. Un concepto fundamental que él introduce es el de territorio informático, como la intersección del territorio físico con el flujo de datos electrónico que por ahí pasa. Plantea dos caminos de investigación, uno que se dirige al uso del espacio a partir de la existencia de sensores, dispositivos y redes y otro que va por la ruta etnográfica, el estudio de los comportamientos entre sujetos en ese territorio informático (Lemos 2008).

20 El término pervasivo lo introduce IBM en 1998 para referir a la integración entre ellos y entre estos con los entornos donde se encuentran.

Mencionaremos algunas obras paradigmáticas y pioneras en los medios locativos. A diferencia de prácticas como el videomapping, aquí podemos historiar perfectamente pues la autorreflexión y autoconstrucción histórica es una de las preocupaciones desde el arte que facilita cualquier labor investigativa en el sentido de hallar la evolución de las diferentes maneras de mapear que se han dado en el arte y la cultura contemporánea. Pudiendo casi asegurar que es en 2001 cuando se hace ya un modo de producción específico dentro del arte.

1992-1994 “Impressing Velocity” ,Masaki Fujihata , Japón.

1997 “Trazos” de Andrea di Castro, México.

2001 “The Choreography of Everyday Movement”, Teri Rueb, EE.UU.

2001 “iSee”, Institute for Applied Autonomy, New York.

2002 “Amsterdam Realtime”, Esther Polak.

2002 “FieldWork @Alsace” Masaki Fujihata, Alsacia.

2003 “Megafone.net”, Antoni Abad y Eugenio Tiselli, México.

2004 “Sky Ear”, Usman Hake, Londres.

2004 “Pac Manhattan, Amos Bloomberg, Kate Boelhauf y Denis Crowley.

2006 “TXTual Healing”, Paul Notzald, Chelsea.

2009 “Transborder Inmigrant Tool”, Electronic Disturbance Theater, San Diego.

2010 “Ciudad Nazca”, Rodrigo Derteano, Perú.

2010 “Campo minado, Claudio Bueno, Brasil.

El tercer modo de mapeo en el arte contemporáneo es la visualización de datos. Lo que pueden significar los datos recae en las posibilidades de información y en la posibilidad de crear alguna estructura organizativa o “mapa”, sea este mental o visual que permita orientarnos. Los métodos estadísticos para tabular, clasificar, organizar y visualizar han sido establecidos a lo largo de la historia de las matemáticas, y va muy marcadamente desde la geometría al cálculo diferencial e integral y el estudio y construcción de gráficos de funciones. Pero el arte, aún en sus debates entre iconoclasia e iconodulia durante el periodo bizantino o

en el arte islámico, apuntando a si podemos o no representar visualmente la creación misma divina, la historia de ese arte ha sido básicamente visualización de datos, de datos anatómicos, geométricos, geográficos, etc.

No obstante, cabe distinguir que la visualización de datos dentro del arte es una cuestión numérica, mientras que la historia del arte se cuenta en definitiva como esa sucesión de períodos, artistas y obras que han visualizado la realidad misma evadiendo, en la mayoría de los casos la cuestión numérica. Se trata de una vez que ya existe la cantidad de alguna dimensión o variable hacerse la pregunta ¿Cómo convertirla en imagen?

La preponderancia de lo visual en la comprensión del ciberespacio es un elemento reiterativo. Me gusta compararlo con el intento de comprensión de los fenómenos ondulatorios, atómicos y de la mecánica cuántica a través de los modelos de la mecánica clásica.

Marcos Novak en “Liquid architectures in Cyber Space”, MIT Press. 1992 plantea que el: ciberespacio es la visualización completamente espacializada de toda información en los sistemas globales de procesamiento de datos (Novak 1992).

Juan Martín Prada indica que: “puede que por el carácter siempre inconmensurable de ese mar de elementos particulares que es hoy la red, pensar en ella tenga mucho que ver con el sobrecogimiento que nos inunda al enfrentarnos a lo extremadamente vasto, a lo que por su inconmensurabilidad no podemos abarcar” (Prada 2012). De ahí que por supuesto, esta iconodulia Cyber. Y es que un mapa calma los temores, pero a la vez nos hace prisioneros de un enfoque.

Un mapa, una visualización de datos nos ubica ante un archivo de experiencias a veces aún no vividas, un mapa realizado por otro sujeto nos pone ante un resultado de un paternalismo epistemológico. En el mapa, se cumple lo que plantea Derrida para el archivo: da el orden y la orden.

La especialidad en la visualización de datos ocurre no sólo por la ubicación geoposicionada sino también por la articulación de elementos estáticos: LUGAR, DIRECCIÓN y los dinámicos: NAVEGAR, SUBIR BAJAR, COLGAR, ENVIAR.

Consideramos a Ben Fry el artista pionero en la visualización de datos con la obra “VALENCE” (1999) que permite la visualización de cualquier conjunto de datos por enorme que sea

dándole apariencia de red nodal que establece conexiones entre los elementos investigados. Se ha empleado para visualizar: El tráfico de información de un sitio web, un cuento de Mark Twain, El Fausto de Goethe, el Tratado Lógico Filosófico de Wittgenstein, la comparación de los genomas humanos con los de un ratón.

Por ejemplo, para la visualización de un libro leído lo hace generando un gráfico en un espacio virtual 3D conectando palabras con líneas, según sean más frecuentes las palabras se sitúan lejos del centro y con mayor tamaño de fuente. En la medida que va procesando el texto, los nuevos datos van modificando la forma y distribución anterior.

Algunas obras paradigmáticas cronológicamente situándonos son:

(2002) W. BRADFORD PALEY, "TextArc"

(2001) George Legrady, "Pockets Full of memories". Centro George Pompidou

1999-2002 Lisa Jebrat/ C5 "1:1 (2)"

La visualización de datos financieros es casi una especie de subgénero dentro de la visualización de datos, destacándose por su efectividad formal y su condición de iniciadora en ese sentido la obra de 1998 Stock market skirt de Nancy Paterson.

La visualización de datos ha sido en busca de la tan requerida transparencia política y financiera generadora de ejemplos muy convincentes de las fallas de los sistemas, ahora hurgados y clasificados bajo las posibilidades numéricas de los ordenadores actuales. Un ejemplo importante es la pieza de Josh On, They Rule, de 2001.

Se vuelve a hacer evidente las relaciones entre el dibujo y el mapeo si mencionamos al antecedente "analógico" Mark Lombardi con obras que buscan revelar vínculos no visibilizados de instituciones, gobiernos y familias poderosas de diferentes contextos mundiales en conflicto.

4.2 El videomapping artesanal en relación a la evolución de las formas de mapeo.

Podemos decir que se ha dado una evolución o diversificación de las formas de mapeo. La generación de imágenes fotográficas, práctica relacionada con el mapeo al trasladar a un plano los ámbitos tridimensionales dispuestos frente a un dispositivo, se ha modificado en el transcurso del tiempo. Esta, como caso particular de mapeo decimonónico ha pasado primero a una condición medial y luego a una postmedial, de un primer obturador a un segundo obturador, de la cámara fotográfica en evolución a el ordenador también en evolución. Pero la ubicuidad e integración de los ordenadores hacen que la fotografía vaya un poco más allá de esa condición postmedial apareciendo un tercer obturador ubicado justo en el ambiente de las redes.

José Luis Brea considera tres eras de la imagen, una matérica, otra fílmica y otra electrónica llamada e-imagen, con características muy particulares que las distinguen, la fotografía carece de ese pasado matérico y se inscribió desde su aparición en una imagen-film, luego continuó su desarrollo pasando a su condición electrónica, analizada por Brea como postfotografía (Brea 2010). Como insistíamos anteriormente, la fotografía ha rebasado ese instante, situándose electrónicamente ubicua y pervasiva. En el artículo Fotografía ahora. El tercer obturador y las emergencias postmediales (Gárciga 2015), se defendía como los agentes geolocalidad, relacionalidad, comunidad, territorialidad, amateurización, portabilidad y documentabilidad son elementos que obturan por una tercera vez.

Lo que sucede con las formas de mapeo es similar, no solo porque la fotografía puede considerarse un modo de mapeo sino porque el mapa sí posee un momento de mapa-materia, atraviesa un momento de mapa-film, quizás en la horma de mapa impreso posteriormente a la aparición de la imprenta y al estar ligado a toda una madeja técnica de agrimensura, topografía, geodesia, cartografía, etc. Sus aspectos tecnológicos han sido mucho más variables que la máquina fotográfica generándose en ellas más modificaciones morfológicas y fisiológicas que las experimentadas por la fotografía cuando aparecieron los ordenadores. Podemos decir que aparecen los e-mapas cuando los ordenadores se interconectaron alámbrica e inalámbricamente y a su vez se hicieron red, no solo planimétrica sobre la superficie de la tierra sino cuando de una distribución poligonal y estrellada en las redes se pasó a configuraciones celulares volumétricas con vértice en los múltiples satélites ubicados

por encima de nuestras cabezas en campos y ciudades y en los dispositivos móviles inteligentes que viajan en nuestros bolsillos o en las guanteras de nuestros coches.

Mis videomappings artesanales se van a situar entre el mapa film y el e-mapa. Son sobre todo mapas film pues su procedimiento está emparentado con la edición digital y la reproducción de la imagen usando los mismos dispositivos que una imagen fílmica. De los e-mapas toma básicamente sus contenidos compartidos en red cuando empleamos en la información, generalmente sonora, comentarios y datos que han sido suministrados por fuentes proporcionadas por usuarios de portales en Internet. Si el videomapping es la herramienta técnica, el guion instalado es quien más claramente reunirá esa condición transdisciplinar y transmedial puesto que fusionará buena parte de lo que en capítulos anteriores hemos comentado sobre la escultura, el cine y el teatro.

4.3 Fusión y composición de recursos para guiones instalados.

Enumero a continuación un grupo de recursos que provenientes de esas disciplinas van a ser los elementos que posibilitan, desde su combinación, una estrategia tridimensional para referirnos a vivencias y sucesos acontecidos en México y Cuba, sobre todo vividos por el autor entre Ciudad de México y La Habana y enfocados desde condiciones socioculturales de las cuales hemos priorizado las relacionadas con la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.

1-LAS TRES MODALIDADES DE ESPACIO: VISUAL, MÓVIL Y TÁCTIL (SCHMARSOW)

2-VISIÓN CINÉTICA (HILDEBRANDT)

Vimos en el epígrafe 2.1 como Hildebrandt teorizando desde la escultura aseguraba que desde la lejanía los volúmenes y espacios se percibían con unicidad, y como sin embargo desde la cercanía esta unicidad se pierde. El espectador de nuestras obras desde su inmediatez no puede tener una visión única sino fragmentada y móvil. Esta condición de las obras nos resulta aplicable a obras donde la liquidez, la inoperancia y la falta de relato. Schmarsow había planteado la existencia de tres modalidades de espacio: la visual, la móvil y la táctil. Para nosotros esas condiciones nos permite pensar en las obras siguiendo esas tres escalas de alejamiento. Por lo que las obras van a ir pasando para el espectador por esas tres

modalidades de manera que la unicidad quede fragmentada en el instante que el espectador quede lo suficientemente cerca de los detalles de las piezas.

3-EL VACÍO COMO UN ENCIERRO ACTIVO (MADERUELO-WÖLFFLIN-FRANKL)

Respecto a la definición pionera de espacio realizada por Wölfflin y Frankl, Maderuelo plantea, apoyándose en la visión cinética, concepto de Hildebrandt, como los volúmenes, masas y muros encierran, constriñen, definen un volumen ausente, un vacío que no es neutro. Quien entra en un recorrido a través de ese ensamblaje de masas positivas y negativas, presentes y ausentes; va a notar la carencia de pasividad expresiva de unas y otras porque "por medio del movimiento, el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo" (Maderuelo 2008: 30). Por esto el tiempo es un aspecto fundamental en la percepción y construcción del espacio, secuencias y ritmos en los recorridos de un espectador de una obra espacial son fundamentales. Por ello es que instaladores como Kabakov consideran la existencia de una dramaturgia en este tipo de vivencia. Por lo mismo planteo una alianza entre estas herencias escultóricas y arquitectónicas con la noción de guion desde el teatro posdramático y desde el cine, en particular el de Eisenstein en su etapa muda, cuando la narración dramática o textual era prácticamente nula limitada a los intertextos y sí valoraba aspectos muy temporales de la secuencia de imágenes al margen de la narración o del relato, como quizás el más radical de sus posicionamientos era el de montaje métrico. Es interesante como esta rápida definición señala dos aspectos importantes: el vacío y el encierro, aspectos que confluyen con las aproximaciones a la liquidez, la falta de relato y la inoperancia.

4-PENETRACIÓN DEL ESPACIO COMO PENETRACIÓN DE LA DESCOMPOSICIÓN

Regresando a Wölfflin, para este la historia del arte es una alternancia constante entre lo superficial y lo espacial. A lo superficial le corresponde momentos de consolidación como lo fue el Renacimiento, mientras que a lo espacial le corresponderá momentos de supuestas descomposiciones, impurezas del estilo y deterioros del canon (Wölfflin 1952: 106-176). Un penetrar el espacio es penetrar pues, la descomposición; que en nuestro caso es atravesar la liquidez misma, lo inabarcable desde un solo punto de vista estático.

5-USO DE LUCES Y SOMBRAS COMO ENTES ABSTRACTOS INDICADORES DE ESPACIO (MOHOLY-NAGY)

6-SEÑALAR EL ESPACIO DE LA PIEZAS A TRAVÉS DE LAS RELACIONES ENTRE AURA PROYECTADA-OBJETO TANGIBLE-SOMBRA-FUENTE DE LUZ

7-ESTABLECER RELACIÓN FUENTE DE LUZ ÚNICA (PROYECTOR)-DIVERSOS TIPOS DE LUCES EN EL ESPACIO

El interés de Moholy-Nagy revelado en su *Modulador Lumínico* (1930) de comprometer desde la abstracción constructivista de formas luminosas, las sombras sobre las paredes tangibles de los cuartos donde proyectaba, pervive formalmente en mis piezas. En ellas la ubicación de un foco único de luz separado de las formas dispuestas no solo compromete el espacio alrededor de la obra y las paredes a través de sombras cambiantes, sino que compromete el espacio entre el proyector y las piezas dispuestas en el espacio a recorrer por el espectador quien busca, como en el cine, el origen de la luz. Esta búsqueda de las causas, el desentrañar cómo opera lo que vivimos y percibimos, el intento de hallar una causalidad en los fenómenos cambiantes es una característica del sujeto social ante la experiencia social que, con la liquidez, a inoperancia y la falta de relato queda si no suspendida sí postergada.

8-ARTICULACIÓN VARIABLE CON REGLAS MODIFICABLES (Negación a El Lissitzky)

El deseo de El Lissitzky de vivir el espacio que no está hecho solamente para ser visto, como el de su *Prouneraum* ha de llevarnos a la zozobra de un espacio mutable que no nos revela todas sus claves de entendimiento, perceptualidad y vivencia. Más que una articulación única y rotunda el espacio, como la que buscaban los constructivistas, en nuestros guiones instalados lo que se presentan como regla general, son articulaciones parciales enlazadas de modo variable. Las maneras de enlazarlos serán mutables, a veces será la luz, otras el sonido, a veces las formas tridimensionales dispuestas, en otras los objetos que por ley de continuidad conectamos con el recogido de nuestros ojos. Muy extrañas veces esas conexiones perdurarán, pues van a ser volátiles, pasajeras. Si por momentos son casi un dibujo en el espacio, ese dibujo cambiará también poniendo en duda no solo la materialidad sino también la intangibilidad del espacio mismo.

9-LA SIMPLICIDAD Y ROTUNDEZ DE FORMAS Y LUCES POTENCIAN LA PRESENCIA DEL ESPECTADOR

10- MODULARIDAD ROTA

Las formas rotundas de los minimalistas nos sirven como punto de partida para generar un espacio sin abarrotamientos y desde una simpleza que invite a dialogar, un diálogo que a menudo va a romperse puesto que no permanecerán las formas iluminadas más allá del instante en el que las percibimos.

Respecto a este aporte de la escultura minimalista, es muy útil para el proyecto sobre guiones instalados que aquí desarrollamos pensar en el uso de una manera derivada de esa simpleza formal y dimensional de las obras minimalistas que apuntan a la constatación de la presencia del espectador a un ubicarse en relación a la obra perceptivamente. Aquí también interesa lo modular que indica la continuidad de una estructura más allá del lugar donde se ubican. En nuestro caso en concreto esta continuidad no ha de manifestarse como el acceso a un detalle de una estructura mayor, puesto que en las condiciones actuales de liquidez, falta de relato e inoperancia, ningún vestigio denota las reglas de un sistema mayor.

Las nociones de modularidad de los minimalistas sirven como punto de partida, pero no se van a expresar explícitamente. Cuando empleamos la modularidad de los tiempos tal y como lo usaba Eisenstein en su montaje métrico se genera esa posibilidad de permutabilidad, de accesibilidad a los tiempos en los que los sucesos ocurren; pero es solo una posibilidad frustrada. Las luces que deambulan por los espacios dejándonos percibir a ratos ciertos y no otros elementos siguen una pauta métrica, una modularidad en los tiempos que de súbito abandonan. Justamente ese recurso de irrumpir en la escena o de largarse sin avisos es uno de los recursos que desde los recursos del teatro empleamos, la modularidad rota es una especie de modularidad.

11- DICOTOMÍA PRESENCIA-EVIDENCIA A TRAVÉS DE LA ESCALA HUMANA DE LAS PIEZAS (TONY SMITH)

Para generar una tensión entre lo dispuesto en el espacio, lo instalado y el propio cuerpo del espectador que deambula y pretende participar, usamos la dicotomía presencia-evidencia. Los elementos tridimensionales tangibles de nuestras piezas se van a mostrar en una escala humana o muy cercana a lo humana, de modo que rivalice en igualdad de condiciones de presencia y evidencia. No deseamos ni escalas monumentales, ni miniaturizaciones. Mantienen latente el deseo de accesibilidad, de pertenencia, de poder abarcar finalmente un todo y de dotarlo de relato, de una narrativa congruente y única que sistematice todo lo reunido

y todo lo acontecido. Al ser de esas dimensiones, aunque no operen han de parecer que son inoperantes. No cabe dudas que el cubo de Tony Smith con sus 183 cm de lado es un buen punto de partida en comparación con la escala humana, pero solo eso.

12- REALIZACIÓN ERGONÓMICA

Si ampliamos lo anterior a la forma de realización se refuerza mucho más esta accesibilidad. Las obras deben mostrar que fueron realizadas por un ser humano y sin necesidad de herramientas o procedimientos industriales. Deben quedar evidentes las secuelas materiales del trabajo humano sobre las formas y los espacios.

13-EL VACÍO A TRAVÉS DE LA DISPERSIÓN

14- EL ESPECTADOR COMO CENTRO MÓVIL DE LA PIEZA DESCENTRADA (MINIMALISMO+TEATRO)

El vacío es otro de los recursos, la señalización de un espacio en el que se han omitido elementos y los que están ahí han quedado dispersos, prometiendo integrarse, relacionarse.

La existencia de una dramaturgia del recorrido en obras donde el espectador es el centro la menciona Maderuelo al relacionarla con el teatro: "la idea de situar al espectador en el centro y que la obra se desarrolle a su alrededor no es original de estos escultores, sino que viene del mundo del teatro" (Maderuelo 2008: 98) pero no le resta importancia al aporte del descentramiento de la obra tridimensional material que realizan los minimalistas al considerarlos que lo desarrollan "con tal fuerza en el minimal art que se le puede considerar como un tema propio" (Maderuelo 2008: 98).

La escultura más objetual fija el centro en la propia obra mientras que aquellas que apelan al espacio como un elemento a recorrer, hacen igual que la arquitectura para quien el centro está en el usuario que deambula, experimentando visiones múltiples y continuadas.

Desde finales de los años sesenta se vienen planteando exposiciones donde las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre sus cualidades físicas, sino que, carentes de un centro que polarice la mirada de quienes las contemplan, proponen establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. A pesar de no existir un polo de centralidad sobre el que dirigir la mirada, la

apabullante presencia de algunas de estas obras pone en evidencia aquella parte del espacio de la sala que ocupan, manifestando la «ausencia» de su exterior (Maderuelo 2008: 103).

15- USOS DE TIPOS DE VACÍOS

Y es ese vacío un recurso a emplear en las piezas, un vacío espacial, un vacío visual y un vacío sonoro: un silencio resultante. Porque de

la misma manera que sucede en la obra 4'33" de John Cage, en las instalaciones el espacio «no ocupado» por los elementos escultóricos, por los sólidos que pueblan un lugar, cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura (Maderuelo 2008: 105).

Una vez más, las artes escénicas aparecen a nuestro auxilio pues la

deuda de la escultura del minimal art con la música y con el teatro no ha sido suficientemente estudiada, pero existen indicios más que sobrados para asegurar que uno de los grandes saltos que la escultura de la posmodernidad ha dado en el dominio de un espacio que antes le era ajeno ha sido gracias al apoyo de experiencias de carácter escénico (Maderuelo 2008: 105).

Ir a recursos teatrales actuales del mismo modo que la escultura posterior a los años sesenta del siglo XX se influyó de happenings y performances, así como de las maneras de entender el escenario del dramaturgo Peter Brook ²¹. Nuevas maniobras expresivas del teatro han de colaborar con nuevas maneras de expresión desde la escultura. Porque como Maderuelo señala: "merece la pena recordar que el teatro de esta época y, sobre todo, las corrientes más vanguardistas destierran el texto y sus implicaciones literarias, sustituyendo la acción dramática por la acción sin más calificativos que se soporta y desarrolla en un espacio, en el espacio escénico" (Maderuelo 2008: 106).

²¹ Peter Brook escribe *The Empty Space*, en castellano puede leerse Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973. Este texto según Maderuelo influyó a movimientos como el pop, el minimal art y al happening.

En su desplazamiento hacia la abstracción la escultura huyendo del antropomorfismo, la escultura acoge dentro de ella la carga de la presencia humana. " Por esto, la escultura no deja de tener algo de teatral y, por esto también, el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años" (Maderuelo 2008: 107). Razón por la cual intentamos aquí hacerlas coincidir apoyándose mutuamente en una práctica como la del videomapping que tiene esa esencia transmedial y transdisciplinar.

Sirva recordar que un dramaturgo como Antonin Artaud también buscaba descentrar la escena, ubicando al espectador como centro de ella. Al ubicar a actores alrededor de los individuos que venían a presenciar la obra, opera de la misma manera que los escultores posteriores a los años sesenta desarman el centro material de la escultura para dejar un vacío que ha de ser ocupado por el espectador, quien ya no podrá mantenerse distante pues no solo la distancia se ha reducido aumentando el sentido espacial de la muestra, también se ha comenzado a exigir algo más que presencia: participación.

16-DEL HORROR VACUI AL HORROR A LA DESCONEXION

Disponer de un horror al horror vacui es lo que proponemos como recurso, al huir del abarrotamiento, nos ubicamos en una dispersión, atomización de los elementos que no quedarán reunidos a priori sino dispersos y conectados solo por momentos. El horror al horror vacui nos llevará en su extremismo a otro miedo en el espacio: el de la desconexión, la falta de relato entre los elementos dispuestos. En estas condiciones, intermitentemente se establecerán nexos débiles que no nos hacen olvidar la incapacidad de conectar los eventos entre sí pero que a la vez nos muestra la esencia pasajera de su condición, su debilidad o fortalezas ligeras y efímeras.

17-USO AFECTADO Y PARCIAL DE LOS AGENTES DE LA DESJERARQUIZACIÓN MINIMALISTA

El minimalismo se posicionaba en un capitalismo fordista, de complejo industrial maquínico donde si dios es una máquina, la máquina es constructora divina que muestra su trascendencia al no dejar rastro. Por eso los módulos construidos del minimalismo alardean de no tener en la superficie de sus volúmenes creados rastro humano y de ser idénticos y desjerarquizados al situarse como composición en el espacio; un desapego que elimina prioridades.

La desjerarquización en la composición espacial la aplican los artistas del minimal art. Pero hay una pregunta importante que aparece pues las condiciones del capitalismo han variado. Si el uso de lo industrial moderno implica este tipo de composición minimalista ¿cómo componer pasado el posfordismo, en un capitalismo cognitivo fluido, carente de relato e inoperante? Seguramente cada caso tendrá sus soluciones particulares, pero si operamos sobre elementos que intentan garantizar el minimalismo es posible que cierto repertorio de recursos aparezca.

Si recordamos lo resumido en el capítulo 2 sobre esto tenemos que las características de las composiciones minimalistas son: 1-Totalidad, 2-Unidad, 3-Limpieza, 4-Visibilidad, 5-Objetividad; mientras que las estrategias que emplean son: A-Repetición, B-Progresión, C-Permutación, D-Reducción, E-Tautología.

Afectaremos entonces estos elementos de modo que quede un rastro de ellos pero que su imperfección revele la nueva condición líquida, inoperante y sin relato. La monotonía que genera lo calculado y preciso ha de entrar en tensión con su opuesto. La totalidad será reemplazada parcialmente por los fragmentos, la unidad por la fractura y la mezcolanza, la limpieza por la podredumbre y la impureza, la visibilidad por la opacidad, la ceguera parcial, lo oscuro, lo borroso y lo velado, la objetividad por el rastro de los sujetos disímiles. Y en cuanto a sus estrategias las atravesaremos por el error, el fallo y la improvisación; por la ausencia de leyes estrictas que rigen su matematicidad y predecibilidad.

18-TENSIÓN PEDESTALIZACIÓN - DESPEDESTALIZACIÓN

La tensión entre escenario y no escenario que se vincula directamente con la tirantez entre usar pedestal o no, de la usaremos en nuestras piezas. El empleo de bases o zócalos para disponer ciertos elementos a la vez que el suelo, paredes y techos de las salas donde montamos las piezas contribuirán a esa inmersión distanciada que buscamos. Una incredulidad-credulidad de los ambientes creados donde percibiremos abstracciones esquemáticas a partir de la luz que incide sobre objetos muy reconocibles pero dispuestos de modo que invitan a una lectura simbólica de los mismos y reforzada con los sonidos a menudo muy explícitos de las situaciones en la vida cotidiana que las obras aluden.

Nos hacíamos la pregunta ¿qué sucede si la totalidad en la realidad ha desaparecido en relación a un tipo de recorrido del espectador que la representa como ciudadano? La totalidad

ha desaparecido, pero se muestra como promesa aún. Las posibilidades de rodear los elementos "pedestalizados" y recorrer libremente el espacio de toda la obra apunta al entendimiento que estar presente y participar geoméricamente es una oferta necesaria pero no suficiente. La imposibilidad de un entendimiento o de sentir todos los niveles: figurativos, simbólicos y abstractos de las obras en sus relaciones hace que el sujeto-espectador viva una intermitencia en la pertenencia a los contenidos que se vinculan a través de la pieza.

19- EVASIÓN DE LO MONUMENTAL

La búsqueda de evadir las proyecciones monumentales tanto por sus dimensiones como por el uso directo de los monumentos se articula con el análisis que hacemos de videomapping espectaculares durante las celebraciones bicentenarias, los publicitarios y turísticos o incluso los que se celebran durante Semana Santa. Ellos encarnan en la oscuridad requerida para estas proyecciones, las características del monumento más contemporáneo: su superficialidad en términos de ser una imagen corporativa, propagandística o evangelizadora.

El fin de las ideologías y lo que aquí hemos nombrado fluidez, falta de relato e inoperancia, no permiten un monumento figurativo pues sería "la diana de los comentarios más jocosos" (Maderuelo 2008: 193) es por ello que evadimos al monumento y a la figuración integral.

Proponemos reducción de dimensiones de los videomappings y el uso de materiales y objetos alejados de lo monumental.

20- EVASIÓN DE LA FIGURACIÓN INTEGRAL

De los monumentos del Arte Pop, sin embargo, nos interesa la idea de que aún cuando son extremadamente figurativos, son empleados como abstracciones formales, con unos principios de diseño que permiten escoger colores y texturas respondiendo a un formalismo sencillo y ajeno a toda preocupación sicoanalítica o sociológica.

Vemos cómo del mismo modo que los artistas que generan instalaciones se han inspirado o analizado modelos externos al arte ampliando el sentido de la mimesis a una condición más abstracta al encontrar elementos esenciales de espacios como la choza rusa (Kabakov), el supermercado (Oldenburg), la favela (Oiticica) o el decorado (Broodthaers) en el caso de la escultura monumental pop se ha apoyado en su ubicación en modelos afines a sus finalidades estéticas. Para Oldenburg el espacio público donde ubicar su obra monumental es como el

layout para un diseñador de revistas.

21-LOS MODELOS FORMALES PARA EL CAPITALISMO COGNITIVO: ORGANIGRAMAS Y MAPAS CONCEPTUALES.

22-EL ACORDEÓN COMO MODELO NEMOTÉCNICO.

Por ello vale la pena preguntarnos aquí ¿qué referentes de la cultura visual actual puede apoyarnos para hacer una distribución de los espacios en los guiones instalados que estamos proponiendo? Dado el carácter cognitivo del capitalismo actual valdría la pena buscar esos referentes o modelos para extraer la esencia del organigrama, el mapa conceptual, la programación visual de las apps que permite hacer esos mapas mentales o conceptuales pero con el añadido que debido a la condición fluida, inoperante y sin relato estos esquemas explicativos han perdido su totalidad. Por ello las proyecciones de luz que hacemos sobre los elementos objetuales y construcciones que desarrollamos en nuestras piezas tienen como referente y punto de partida estas formas esquemáticas recientes con las que nos intentan explicar el mundo de las finanzas, la política y la ecología. Son pues esquemas que han perdido su leyenda a medias y que nos alientan a intentar comprender pero que nunca nos permitirán acceder a los saberes que despliegan pues estos conocimientos y noticias nos desbordan de cara a todo modelo previamente aceptado.

Dentro de este panorama el modelo nemotécnico del acordeón nos resulta prioritario pues es la respuesta desde la individualidad a esas exigencias de estar localizando, reteniendo, e intercambiando saber e información, propios del capitalismo cognitivo. Nuestras obras entonces tendrán características comunes al acordeón, entre ellas: artesanidad, portabilidad, circulabilidad, sintetismo y el resto ya mencionado en el capítulo 4.

22- ESTÉTICA DEL CIERRE RELÁMPAGO

El pop de cara al presente trataba sus formas sin mirar al pasado; si el pop enfatizaba en el producto y la mercancía capitalista, las obras nuestras en el contexto del capitalismo cognitivo referencian directamente a sucesos e informaciones que circulan en el voz a voz ciudadano, en los medios masivos y en los post massmedia. Pero todos son volátiles, fluidos, que funcionan más como Post-It o recordatorios que aparentan más ser de usar y tirar que permanentes.

Cierre relámpago o velcro era una de las metáforas que Baumann empleaba para referir a la liquidez, ese cierre relámpago enlaza al Post-It y sus semejanzas intencionales y formales con el acordeón.

La desaparición del héroe monumentalizable fue uno de los elementos que el arte pop trató. En particular Oldenburg detectó y macrocosificó el monumento a través de la exaltación de objetos populistas, más que artículos populares empáticos y masivos. Estos objetos hoy día también han fracasado como héroes estables. Hoy todo se actualiza vertiginosamente, el coche del año cada vez más queda atrás creándose una más que acelerada sucesión de acontecimientos no solo técnicos de actualización, sino de la “filosofía” de los aparatos. El objeto de deseo hoy puede, un mes más tarde, convertirse en un símbolo de decadencia y deterioro no solo de él sino de quien lo porta y ha creído en su “filosofía”.

23-OCULTACIÓN PROGRAMADA TOTAL O PARCIAL

Los escultores "ocultadores" nos aportan la posibilidad de eliminar el monumento, no como ellos lo hicieron usando el enterramiento o envolviéndolos en materiales opacos. Aquí también vale la pena imaginar una operatoria análoga para nuestros videomappings artesanales, cuestionándonos si la penumbra o la oscuridad imperante en sus salas y espacios donde se desarrollan no son en definitiva una manera total de hacer ocultar. Una ocultación parcial y programada donde aparecen trozos que creemos forman parte de un todo inexistente. Esa es la paradoja a la que nos lleva nuestra inercia de creer que los sucesos que ocurren son como los objetos banales del pop pero nunca mostrados en su completa aparición.

24-SITE-ADJUSTED (ROBERT IRWING)

De las denominaciones que realizara el escultor Robert Irwin: site-dominant, site-adjusted y site specific, preferimos concebir las obras como site-adjusted, es decir, se construyen para un lugar en particular pero pueden adaptarse a otro luego mediante cambios particulares. Como ya referíamos en el capítulo 2, esta trashumancia y nomadismo de las obras pueden resaltar las condiciones del propio sujeto. Las obras pueden con esta variabilidad territorial encarnar en ellas al sujeto líquido, inoperante y carente de relato.

25-OBSOLESCENCIA PROGRAMADA Y VOLATILIDAD

Al referirse a la escultura contemporánea más efímera, no por sus materiales en sí sino por la

duración de una exposición después de la cual la obra no vuelve a verse, Maderuelo nos dio dos pistas a considerar en nuestras obras y que refuerzan las condiciones de la experiencia de los sujetos actuales: obsolescencia planificada y volatilidad.

Nuestras obras van a filiarse a esas características a través de recursos que muestran su inmediatez en la construcción: nudos en cuerdas de diferentes materiales y diámetros, usos de la cinta para ductos o masking tape en lugar de formas de unir más duraderas.

Se montan no para permanecer, caducan, son líquidas y volátiles.

26-VARIABILIDAD DE LA LUZ EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO

27-LUZ INDICADORA DE CIRCULABILIDADES VISUALES Y CORPORALES

Las previstas variaciones de luz de una obra del Land Art, generalmente fijas o previsibles por ser luz natural, luz solar; así como la consideración por parte Kabakov de una luz variable en sus instalaciones nos alienta a tomar en cuenta las posibilidades de iluminación variable que desde el uso de un videomapping se pueden desarrollar.

La luz puede usarse como un recurso tal y como se usa en el teatro. Las condiciones de oscuridad de la noche, tal y como refería Tony Smith en el capítulo 2 intensifican la extrañeza de casi cualquier espacio. Los modos en los que la luz se va a dosificar, no solo en cada elemento en un instante dado sino en todos los elementos dispuestos a lo largo del tiempo será un recurso que usaremos. Estas distribuciones de áreas, colores, tonos, intensidad o incluso simulando direcciones diferentes de focos diferentes a los del proyector apoyarán el deseo de recorrer el espacio y detenerse, continuar el tránsito hacia otra parte de la obra o salirse de ellas. También puede usarse, de acuerdo a la distribución de varias piezas contiguas para que los espectadores se desplacen hacia una obra que no habían percibido. La luz guía no solo la vista sino también todo el cuerpo, en recorridos previstos acorde a los temas-contenidos de las obras.

28-ABSTRACCIÓN MINERA DE DATOS

Smithson señaló la noción de abstracción minera, modo en el que el paraje natural queda una vez que es sobreexplotado. Para nosotros el paraje cognitivo queda de forma similar cuando se ha sobreexplotado el dato, la noticia, la información, el punto de vista; quedará todo descompuesto. Descompuesto será el resultado en la distribución en los elementos

distribuidos en una pieza en concreto. Descomponer no es abandonar las reglas de la composición sino hacerla de manera que no quede la totalidad en términos de armonía y contraste o de continuidad de sus elementos. La descomposición como procedimiento será no concluir o devastar una composición. Se trata de romper la métrica absoluta de hacer perder las referencias, de modo similar a cuando James Turrell hacía perder referencias de esquinas y paredes cuando sobreiluminaba uniformemente un espacio cerrado y el espectador perdía de vista el suelo, paredes y techos. Descomponer será entonces hacer perder la referencia de un orden mayor y deseado que conduce al bienestar y al sosiego.

29-OCUPAR-ASISTIR-PRESENCIAR-OCUPAR : LA PARTICIPACIÓN NEGADA

La instalación pensada desde la escultura plantea como grado cero de participación la ocupación del espacio por una pieza tridimensional. Podemos plantear como ya hemos señalado la siguiente escala de lo instalativo: 0-Ocupar, 1-Asistir, 2-Presenciar,3-Participar.

En este sentido, participar sería lo excelente para un espectador de una instalación. Para nuestro caso de liquidez, inoperancia y falta de relato lo que ocurre es que, en lo social, participar o la participación queda sesgada por un fallo en las democracias. De ahí que nos interesa en nuestras piezas enfatizar el carácter de ocupación de una obra, el énfasis en su geometría propia dispuesta en otra geometría a priori. Es decir, una forma tridimensional que tiende a ser sistémica pero que está ocupando otro espacio que no es el de ella y en el que a su vez un espectador vaga; que tiene la libertad de vagar con su cuerpo físico porque está allí (asistencia) pero que no puede modificar (participar)nada de lo que se le presenta; porque su cuerpo social está defectuoso.

30-LÍNEA, PUNTO Y PLANO EN EL ESPACIO: ESQUEMATISMO

Las "esculturas distributivas" de Barry Le Va que desperdigan por el espacio materiales de poco valor, así como el uso de la luz que muestra Dan Flavin, el énfasis en elementos lineales de Frederick Sandback para ocupar el espacio son otros recursos a emplear. De hecho, la combinación de ambos aspectos: la linealidad enfatizada a través de la luz en ambientes de penumbra será un elemento importante que emplearemos a menudo.

Otro recurso muy poderoso de Flavin es la sencillez, cuestión que también nos interesa, pues la sencillez es como en las obras tridimensionales y tangibles del minimalismo una condición para aparentar una accesibilidad perceptiva y cognitiva. Un esquema sencillo parece ofrecer

una fácil respuesta a un dilema, problema o funcionamiento de un algo que por muy complejo que sea si es mostrado de esa forma parece muy comprensible. No obstante, esta sencillez tiende en nuestras obras a ser cambiantes, amablemente cambiantes.

31-FOLLIES EN LOS MAPAS CONCEPTUALES

La *folly*, esa especie de locura arquitectónica-natural que aparenta ser un jardín casual, es un recurso que usaremos pues nuestras obras son articulaciones no de vegetación y construcciones, pero si de elementos de diferente naturaleza cognitiva atravesados por lo descolocado y lo descompuesto. Son nuestras piezas un reducto donde se han reunido, con la intención de conciliar, lo que se conoce y lo que se intenta explicar.

En nuestro caso, estas follies, transportarán a otro paraje, a uno que su principal divisa es la apariencia de una lógica, de una consecutividad de causas y consecuencias que tranquilizan por ofrecernos la sensación de creer que estamos entendiendo lo que acontece. Aquí los acontecimientos sociales y culturales de cubanos y mexicanos parecen tener una explicación y un sentido. La *folly* por su conexión con lo teatral, tal y como señalábamos en el capítulo 2, en tanto hay una dramaturgia de los recorridos por los detalles construidos y articulados tiene esa predisposición para ensamblar lo teatral con lo escultórico, donde la instalación resulta un medio muy adecuado para reforzarlo.

32-ARCH ART BLANDO O POPULAR

Del Arch Art empleamos el interés por elementos arquitectónicos particulares. Solo que no nos interesa una arquitectura dura, sino la arquitectura blanda de las construcciones temporales de los tianguis, obligados a improvisar cubiertas, paneles laterales, tensores, elementos verticales de sostén; todos construidos con enorme velocidad y sin priorizar una función estética que roce con el hedonismo.

33-BRICOLAGE ERGONÓMICO E INSTINTIVO

Las obras han de parecer maquetas de trabajo. Aun cuando sus dimensiones distan de usar una escala reducida en comparación con las de la sala de un museo o galería, poseen intenciones de hallar soluciones rápidas e improvisadas. No olvidemos como Bauman refiere que toda la estructura de lo institucional nos hace sentir inmerso en una obra que pretende tener dimensiones nacionales pero elaborada por alguien que improvisa usando bricolaje

casero. Estas maquetas apuradas y que buscan urgentemente soluciones nada refinadas se conectan con cierto salvajismo, con la incapacidad de prever y administrar.

Estas maquetas a escala 1:1, vinculadas a la dimensión ergonómica en nuestras obras, se apoyan a menudo en un gesto instintivo que poseen como maqueta o boceto. Es decir, la vitalidad y fluidez de la propuesta se apoya en materiales transitorios, no en un resultado definitivo, exaltándose las cualidades en este sentido ventajosas de una maqueta de trabajo sobre una maqueta de exposición. El gesto instintivo, apartado del racional moderno y acorde a los tiempos actuales cuyas características han señalado Bauman, Nancy y García Canclini es uno de los elementos que podemos implementar como recurso expresivo en los guiones instalados que aquí tratamos.

34- EL INSTANTE STRIPPER (ALUMBRÓN)

35-EL INSTANTE APAGÓN

El strip-tease que en lo instalativo se traduciría como un dejar ver lo que frecuentemente se oculta en cuanto a cómo se delimita el espacio, o cómo se genera ilusoriamente, es otro recurso que emplearemos. No en balde la mayoría de las obras tienen un momento en el cual se muestra lo que hay completamente, la obra sin los contrastes de las bellas luces y la profunda oscuridad.

También hay un alumbrón durante el guion, la luz abarca toda la obra dejando ver absolutamente todo. Esto contrastará con el apagón absoluto que muchas de las piezas usan. Un instante donde estamos completamente en medio de la oscuridad. Por supuesto que la relatividad de lo que podemos o no conocer, o ver, es un elemento que interesa para contaminar al espectador de esa sensación.

36-INVERTIR LA DEMOLICIÓN INVERTIDA (MATTAC-CLARK)

La demolición invertida que propongo como recurso de composición, heredera de la de Gordon Matta-Clark que solo extraía una parte específica de un edificio dejando el resto intacto y llamando la atención sobre esa ausencia; se trata de solo dejar un fragmento de la antigua estructura, pero no arquitectónica sino mental o conceptual.

Si de un mapa conceptual, o de un esquema solo dejamos un trozo de él, recortado, no siguiendo las viejas reglas que lo constituían o las antiguas relaciones entre sus nodos, sino no de forma arbitraria, quedará la sensación de una nueva lógica desconocida.

37-INOPERANCIA RELACIONAL

Las estrategias participativas de Félix González Torres dentro del Grupo Material denominadas democracia dolorosa van a ser abandonadas por otra estrategia que no demandaba del público que este se involucrara, la denominada comunidad rota. La comunidad rota de González Torres apela a la escultura y a la instalación con obras que no requieren de la actuación directa del público, este más bien contempla y deambula. Para nuestra puesta en práctica de la comunidad inoperante de Nancy esta referencia es muy valiosa pues presupondrá pasar a una Inoperancia Relacional. Es decir, cuando el ciudadano vive en la Democracia Líquida las obras que proponemos han de pertenecer a la Inoperancia Relacional.

Si el Antagonismo Relacional según propone Bishop ha de cumplir la utopía de restablecer los vínculos fallidos en el tejido social a través de visibilizar y poner en discusión dentro de la propia obra los antagonismos o discrepancias de los diferentes grupos sociales más allá de lo que propone Bourriaud como una Estética Relacional donde el simple hecho de estar reunidos reconstruiría milagrosamente las relaciones dañadas; la Inoperancia Relacional que proponemos parte del supuesto que no hay comunidad tal y como propone Nancy.

38-DRAMATURGIAS EN UNIÓN: TEATRO+INSTALACIÓN+CINE

La instalación busca usar narrativas no lineales que en nuestro caso provienen del cine presonoro y del teatro posdramático.

El teatro nos aporta el concepto de dramaturgia que, como ya citábamos en el capítulo 2, para Patrice Pavis es el conjunto de opciones estéticas e ideológicas de realización de la obra teatral considerando su uso y distribución a lo largo del tiempo, es decir, de la duración de la pieza. Para Kabakov en su búsqueda de elementos propios del lenguaje instalativo la dramaturgia acontecerá para el espectador mientras este recorre la obra.

Aprovecharemos la búsqueda de separarnos del aburrimiento o monotonía en el recorrido a través de otra idea de Kabakov: conseguir erradicar el aburrimiento mediante la expectativa dosificada a través de un acercamiento programado a los detalles.

Kabakov aporta también otros elementos más aprovechables por nosotros para la realización de este tipo de obras: el uso de la luz para apoyar la aparición de los detalles frente al espectador; el avisar que esos detalles están no como totalidad sino aparentemente desconectados proponiéndonos la tarea de reconstruir sus relaciones iniciales; y la noción de travesía como forma de recorrido ante la obra.

Si para Kabakov es importante relacionar la obra con lo monumental en el sentido de una memoria ligada a la microhistoria, a personajes y sucesos en la vida de la gente común cuestión que nos parece valiosa a usar; para él ese carácter nemotécnico de la instalación está dado de cara al pasado y es presentado como rememoración, para nosotros es importante en relación al presente.

La efectividad de la obra la encuentra Kabakov en la visualidad y puesta en escena dotada de la extrañeza que posee una instalación dentro de espacio museístico. Para nosotros y dado que la instalación ya está muy frecuentada como solución artística de una obra ese extrañamiento necesario se puede conseguir a través del uso de videomapping sobre el espacio de la obra.

Regresando a la búsqueda de expectativa que propone Kabakov para erradicar el aburrimiento, tomamos otra de sus soluciones: la anomalía de lo cotidiano. Es decir, elementos desubicados o fuera de narración en un set de elementos reconocibles. Para nosotros estos elementos no solo han de ser objetos, sino que también puede ser todo el ambiente en relación al sonido que se emplea en la obra.

39-GUION OCULTO (KABAKOV)

Lo que nombra Kabakov como guion es, como ya vimos en el capítulo 2, algo que se relaciona con una narrativa oculta y que nosotros relacionamos con la existencia de una falta de relato. Cuando el relato está ausente puede que ya no aparezca más. No obstante, quien desconoce ese hecho, de un ocultamiento para siempre, de una desaparición; se quedará presente e intentando hallarlo.

Kabakov relaciona guion con texto, cuestión que Pavis reitera, pero en nuestras obras el texto es sonoro, son las voces de los individuos que han sido recopiladas. Entonces cuando decimos guiones instalados decimos un texto no escrito y sí dicho que flota, como refiere Kabakov: flota sobre la superficie como una sal en una solución que está sobresaturada. Ese sonido de las obras refiere a datos redundantes a priori pero que no pueden conectar del todo con lo instalado, con los otros elementos de la dramaturgia de la obra. En nuestro caso decir guion es menos en el sentido estricto que Kabakov lo enuncia y más en correspondencia con lo que Pavis nombra dramaturgia. De todos modos, como la dramaturgia de la obra se establece, en un porcentaje alto, aunque no absoluto, desde la luz proveniente del proyector y esta ha sido sincronizada con los sonidos, voces y parlamentos. El guion que se instala es también el que se ha montado en la pantalla del ordenador específicamente en la línea de tiempo del programa de edición empleado.

En ese sentido, la línea de tiempo resume la dramaturgia por etapas, por canales de video y sonido. Va a contener el guion textual-sonoro y los demás recursos menos los que son de naturaleza volumétrica y espacial y que están dispuestos en la sala. Ese guion en el sentido más amplio, o con mayor precisión si se quiere, esa dramaturgia es la que va a añadirse recubriendo esos volúmenes y esos espacios.

Por eso, por esa necesidad de ampliar las nociones de guion y dramaturgia nos valemos del teatro posdramático que como ya indicamos construye dramaturgias relacionales, que inventa relaciones entre los diferentes elementos estéticos de la puesta en escena más allá del texto. No busca la coherencia sistematizada entre sus recursos, sino que puede emplearse, como dice el propio Lehmann al que ya citamos en el capítulo 2, para generar una experiencia común de incertidumbre y pérdida; algo que está muy relacionado con las condiciones de liquidez, inoperancia y falta de relato.

40-MONTAJE MÉTRICO (EISENSTEIN)

41-MONTAJE RÍTMICO (EISENSTEIN)

Pero como esa dramaturgia postdramática la vamos a establecer en buena medida a través de un montaje que se expresa primero en la pantalla del ordenador y luego en el espacio escénico, que primero es imagen en movimiento y luego luz en el espacio sobre volúmenes nos interesa encontrar recursos que apoyen esas nociones de liquidez, inoperancia y falta de

relato desde lo cinematográfico. Emplearemos para ello cierto o ciertos tipos de montaje establecidos por Eisenstein para el cine presonoro, solo que trasladaremos sus recomendaciones en el trabajo con una moviola hacia el que llevamos a cabo en un software de edición de video y películas.

El cine presonoro, también llamado mudo, poseía unas posibilidades de fuga mayores ante la linealidad de la literatura y el teatro de su época.

Eisenstein elogió las proyecciones luminosas de Alexander Scriabin relacionándolas con lo que él nombró montaje métrico. Sus características, sobre todo la que indica que las duraciones de los planos son independientes del tema filmado, son lo que más nos interesa pues ese interés por un cálculo preciso que se despega del mundo tangible lo vinculamos con la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.

El montaje métrico y será otro de los recursos que emplearemos en nuestras obras. Las longitudes de los trozos de filme, para nosotros largos de los clips, o lo que es lo mismo, el tiempo de presencia de una luz fija o móvil no dependerá de otra cosa que de la búsqueda de cierta proporcionalidad que apele a la belleza, sea la regla de oro u otra expresión de crecimiento o decrecimiento del ritmo resultante en la concatenación de esos trozos = duraciones.

Otro recurso aplicable a nuestras intenciones es el montaje rítmico que se basa en la ruptura de una métrica predecible por duraciones diferentes a las esperadas.

Emplearemos básicamente el Montaje Métrico y el Montaje Rítmico puesto que en nuestro caso se trata de áreas estáticas que se iluminarán pretendiendo mantener el espectador atento y distante, aunque se halle inmerso en la escena. Los objetos representados tienden a ser reconocibles por quien entra en la pieza, pero el modo en el que se van señalando con luces las prioridades de atención son las que no resultan de una narrativa lineal acorde a una introducción-nudo-desenlace.

Usaremos también en nuestros guiones instalados el Montaje Rítmico ya que este emplea dentro de las secuencias esperadas elementos que no se podían prever con lo que la aparición de estas atracciones.

La ruptura de la totalidad tan relacionada con la liquidez, la inoperancia y la falta de relato, tiene complicidad con el teatro posdramático pues el propio Lehmann, como vimos en el capítulo 2, enuncia que cuando la totalidad deja de estar operando en la realidad hay que encontrar otros modos más allá del texto literario como rector de la situación dramática.

Algunas características que emplearemos en el tratamiento de nuestras obras y que se corresponden con el teatro posdramático son: fragmentación de la narración, heterogeneidad, uso de elementos hipernaturalistas.

42-DEMOCRACIA EN COMA: LA ESPERANZA DE PARTICIPAR

La idea de Muller que tanto gustó a Lehmann sobre considerar que el teatro se da como explosión del recuerdo en una estructura dramática muerta, nos hace ajustar esta idea a nuestras pretensiones. Nuestros guiones instalados son la trepitosa explosión parcial de la memoria sobre el presente en una estructura instalativa y dramática que alude a una democracia que verdaderamente ha muerto.

43-CALEIDOSCOPIO A-CAUSAL (LEHMANN)

44-TENSIÓN ENTRE INMERSIÓN Y DISTANCIAMIENTO

Lehmann destaca el uso de un modelo a-causal y caleidoscópico en la que se suceden imágenes y escenas, como en un sueño. Igual que Kabakov buscan en lo irracional del sueño una comparación. Para nosotros el sueño es igual a lo inmersivo que a su vez se separa de una presencia crítica del espectador. Lo que pretendemos es lo contrario, y en ese sentido lo planteado por Kabakov, de una ensoñación, un estado de sueño y vigilia permanente. Es decir, buscamos la tensión entre la inmersión y el efecto de distanciamiento. Esto lo conseguimos si muy a menudo hacemos aparecer detalles que rompan la ilusión de totalidad reconocible.

45-ESTADOS EN LUGAR DE ESCENAS (LEHMANN)

El teatro posdramático prefiere usar estados a escenas. Nos interesa esta preferencia y los emplearemos.

46-USO DEL OBJETO POBRE (KABAKOV)

Otro elemento destacable en los comentarios de Lehmann y que podemos aplicar a nuestra propuesta es la inclusión del objeto pobre o la realidad del rango más bajo. Cuestión que

Kabakov también destaca en el uso de elementos objetuales dentro de sus instalaciones totales. Este tipo de objetos funcionan como citas directas a los contextos a los que refieren y de donde son extraídos, por ello está vinculado directamente con la memoria contextual ubicada específicamente en una época o alrededor de un acontecimiento sociopolítico.

47-VOZ VERSÁTIL

Uso de la voz de diferentes maneras tal y como Lehmann recomienda o como Kabakov propone.

48-PUESTA EN FRICCIÓN (FROTACIONES EN LA NUBE VIVA)

Para Lehmann la voz y la luz son recursos aprovechables más allá de la totalidad narrativa. Son elementos que al diversificarlos ganarán valor intrínseco en la construcción de los estados, no de las escenas. Tener una gama de soluciones de luz y voz según sea el caso es algo que nos aportará el teatro posdramático a nuestros guiones instalados.

Esa voz que escuchamos en nuestros casos inmaterialmente, sin un cuerpo humano visible que las emita tienden a usar diferentes vías de presentación en si misma. Entre ellas está lo que puede nombrarse como "la nube viva", que es un cúmulo de archivos mediáticos, posmediáticos y "piel con piel". La puesta en fricción de las opiniones sobre el acontecimiento presentado provenientes de medios masivos, canales de internet y redes sociales así como entrevistas y grabaciones de conversaciones con parientes, familiares y amigos genera esa condensación que flota sobre la pieza; que se manifiesta mostrando parecido con opiniones reconocibles pero que en verdad son movimientos de nuestra capacidad relacionante ante lo disímil, que opera desde la transformación misma. No olvidemos que "teatro es una forma de transformación, una metamorfosis a todos los niveles" (Lehmann 2013 : 135), más que la mimesis de una acción.

49-DESCENTRAMIENTO DELEGADO: DEL ESPECTADOR DESCENTRADO ABSOLUTO AL PROYECTOR EN EL CENTRO COMO COPROTAGONISTA

La no ocultación del proyector desde donde salen las luces, su protagonismo maquínico, su automatismo disfrazado de interactividad hace de ese dispositivo una metáfora del sistema capitalista actual que aparenta desde la abstracción matemática estar anclado en lo concreto cuando en verdad hay un programa que intenta regular lo que acontece.

50-SIGNOS DEL TEATRO POSDRAMÁTICO

Los signos teatrales provenientes del teatro posdramático que emplearemos son no solo los ya comentados en párrafos anteriores sino los que a continuación podemos extraer del capítulo 2:

1. Parataxis/No jerarquía
2. Simultaneidad
3. Juego con la densidad de los signos
4. Sobreabundancia
5. Musicalización
6. Escenografía y dramaturgia visual
7. Calidez y frialdad
8. Corporalidad
9. Teatro concreto
10. Irrupción de lo real
11. Acontecimiento/ Situación

Como hemos anunciado, no se tratará del uso simultáneo de todos estos 50 recursos provenientes de la escultura, la instalación, el cine y el teatro. Sino de la fusión y dosificación de los mismos en dependencia de los casos concretos que cada obra aborde.

4.3 Ejemplos de obras realizadas referenciales a La Habana y México: entre la liquidez, la inoperancia y la falta de relato.

Las piezas que aquí describiremos a través de documentación fotográfica y literal así como de video documentación de las mismas fueron realizadas a la vez que se realizaba la investigación teórica. A medida que se realizó la revisión bibliográfica y se resumían los elementos descritos por Bauman, Nancy y García Canclini se hallaron sucesos y condiciones en La Habana y México que merecían ser referido en varias piezas. Estas obras van a aprovechar los recursos que enumeramos con anterioridad y que fusionan procedimientos escultóricos, instalativos, teatrales, cinematográficos y del arte como recurso nemotécnico.

"A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla"

Autor: Luis Garciga

Año: 2013-2016

Dimensiones: 12m x 4m x 3m

Duración: 3 minutos 42 segundos (Bucle)

Sonido: Estéreo 4.1

Materiales: Latas de conserva abiertas con abridor con la tapa sin quitar completamente, gárgola improvisada de tubo de cartón sobre escuadras de metal dorado, tablón de madera recuperado de una casa vieja, colgadores de metal, tapete de yoga, chubasqueros baratos de varios colores, pelotas de unicel, manguera utilizada en conexiones eléctricas, botella de PET, trozo de palo de escoba, módulos o bases blancas acumulados en forma de columna.

Requerimientos técnicos en sala: Proyector (cañón) de resolución media o baja, reproductor de DVD, amplificador de sonido 4.1.

Descripción: En cuanto se anuncia la medida que da título a la obra en las redes sociales, las calles de La Habana, Miami y otras ciudades con gran presencia de ciudadanos cubanos, las televisoras y radioemisoras, se comienza a especular y describir el cambio de situación que esto generará. El audio de la pieza condensa este estado de opinión tan diverso combinando esperanza, ira, desencanto, felicidad y enfado por parte de esta comunidad efímeramente reunida solo en los predios espaciales de la obra y de forma inmaterial.

Videodocumentación: DISPONIBLE EN <https://vimeo.com/222222584>

TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO

PERIODISTA MIAMI 1: El Gobierno de Cuba anunció este lunes una serie de reformas en su política migratoria que estarán vigentes a partir del 14 de enero de 2013. Entre las nuevas mediadas destaca la eliminación del permiso del Estado para salir del país...

PERIODISTA ESPAÑA 1: Cuba celebra con júbilo la decisión del Gobierno de modificar la ley migratoria. De ahora en adelante los ciudadanos podrán viajar al exterior sin requerir de un permiso previo....

PERIODISTA HABANA 1: Con esta decisión el Gobierno de Raúl Castro profundiza su plan de reformas y de eliminación de prohibiciones, aunque advierte que se mantendrán medidas para preservar el capital humano creado por la revolución...

ENTREVISTADO MIAMI 1: El Gobierno de Cuba quiere deshacerse de una cantidad de bocas que tiene que mantener y hay una gran demanda interna para irse del....

ENTREVISTADO HABANA 1: A mí me parecía un error tener que pedir permiso para salir de su país o para entrar a su país, lo que sea... que la gente puedan viajar libremente, tanto por trabajo o cultural o recreativo... no sé... si quieren ir de vacaciones... que vayan... regresen... que tengan su vida...

hacer una vida normal, más social....

ENTREVISTADO HABANA 2: Ahora la cuestión supongo yo que sea también de ver si otros países te dan una visa...

ENTREVISTADO HABANA 3: Eso es bueno y que nos hace falta muchas cosas más como esa aquí en Cuba....

PERIODISTA MIAMI 2: La reciente medida del Gobierno cubano de suprimir el permiso de salida para viajar al exterior de la isla es sin duda algo que era deseado por la mayoría de la población cubana...

PERIODISTA MIAMI 3 :La reforma más ansiada por todos los cubanos desde hace muchísimo tiempo. Angustiados por los lentos y costosos trámites para lograr un permiso de salida del país que no siempre llegaba...

COMENTARISTA HABANA 1: ¡Nada más falso!... en los últimos doce años, por ejemplo, el 99,9 % de quienes solicitaron un citado permiso de salida lo obtuvieron...

ENTREVISTADO MIAMI 1: No dice nada de los cubanos que hoy por hoy no pueden regresar a Cuba. Los balseros no pueden regresar....

COMENTARISTA HABANA 2: El Gobierno cubano ha anunciado además que se permitirá la entrada al país a quienes emigraron ilegalmente las últimas décadas....

COMENTARISTA MIAMI 2: Fidel te está diciendo que tú te puedes ir libremente. Eso es tú problema con tú país. Ahora...¡yo no te voy a dar visa para que vengas para acá...!

ENTREVISTADO MIAMI 2: En síntesis, una nueva ley de Inmigración que el Gobierno cubano va a tener el derecho de negarle la salida del país a quien ellos quieran...

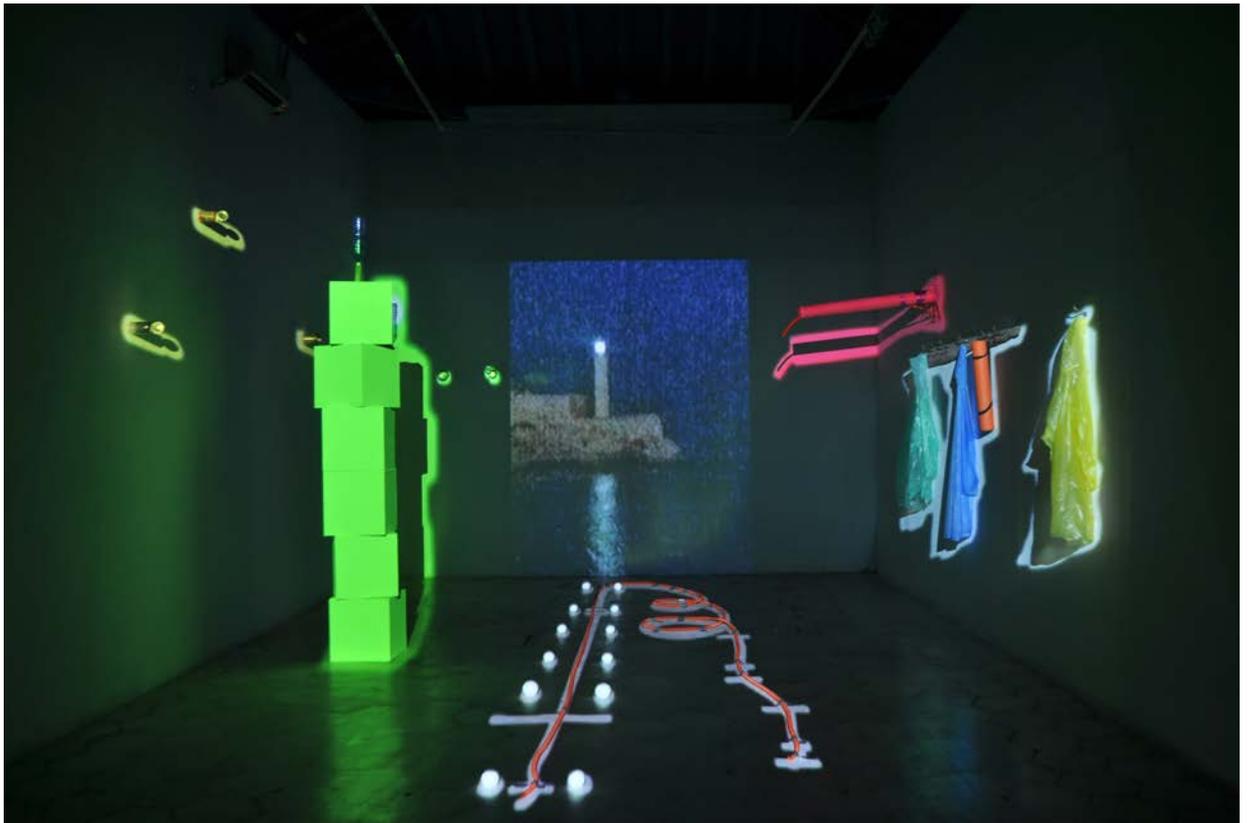
COMENTARISTA HABANA 3: El Gobierno cubano resaltó que la política migratoria de ese país es consecuencia de la política de hostilidad que el Gobierno de Estados Unidos ha desarrollado contra la isla por más de cincuenta años...

ENTREVISTADO MIAMI 2 : Obviamente con el dinero de nosotros, el exilio que somos los que vamos a mandarles allá el dinero a nuestros familiares para que puedan comprar eso pasaportes a precios excesivos, exuberantes...

ENTREVISTADO EUROPA: Le dieron la libertad a los esclavos una vez más, aparentemente, le dieron la libertad a los esclavos...

ENTREVISTADO HABANA 4: Muy alegre, muy contento, porque realmente pueden ver a su familia, pueden unirse a su familia todo el que quiera unirse y para ir y venir, como en todo el mundo que se viaja...

ENTREVISTADO HABANA 5: No esa Ley está magnífica, magnífica...



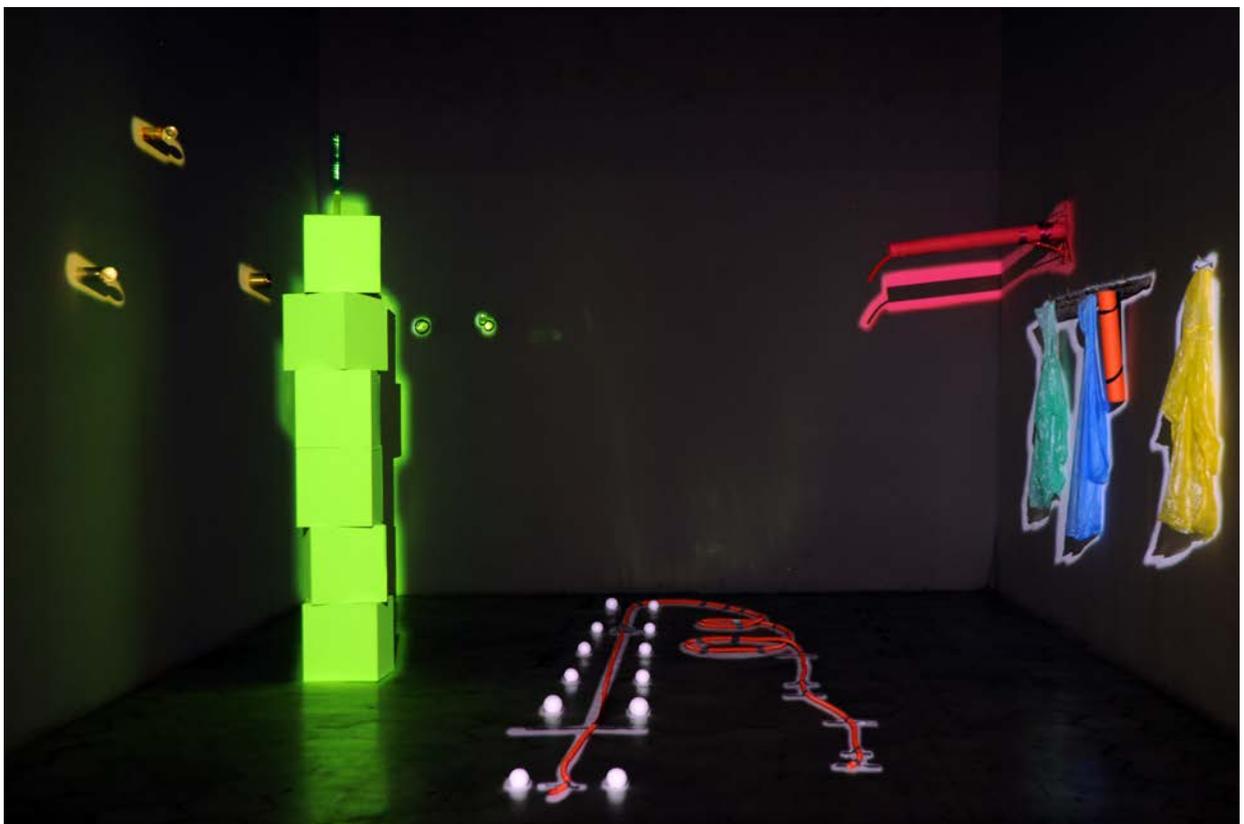
"A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla". Vista general de la obra.



"A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla". Vista general de la obra sin las luces procedentes del proyector.



"A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla". Vista general de la obra después de unos segundos de comenzar y luego que aconteciera el **Instante Apagón**.



"A partir del 14 de enero de 2013 los ciudadanos cubanos no necesitarán Permiso de Salida para viajar al exterior desde la isla". Vista general de la obra después que cesa la imagen en movimiento del Faro de La Habana. Las esferas blancas presentan imperfecciones en su disposición modular, es un ejemplo de lo que llamamos **Modularidad rota**. Algunas bolas que aluden a una pista de aterrizaje quedan desalineadas.



Ocupar-Asistir-Presenciar-Ocupar: La participación negada. Los espectadores deciden quedarse “fuera” de la obra para presenciar la narrativa. Terminan por sentirse negando las posibilidades de participación, la comunidad está deshecha o desobrada; asistimos pues a un esbozo de lo que denominamos **Inoperancia Relacional**.

La Democracia en Coma: La esperanza de participar. No fueron forzados a quedar fuera del espacio afectado por el proyector, se han tomado un tiempo “voluntariamente”, cuando lo decidan van a regresar a intentar participar. Ese es el primer estado de ánimo al sentarse, la realidad es que los propios espectadores prefieren sustraerse y mirar más pasivamente como si de un film se tratase. Parece ser que desde esta distancia es como más tranquilos se hallan mientras la liquidez, la inoperancia y falta de relato acontece en la obra como modelo o representación de la propia sociedad y sus debates.

Ante el **Caleidoscopio a-causal** del tema, del sonido y de la visualidad; los espectadores disfrutaban cada nuevo giro, cada nueva composición. Se sustraen con la intención de regresar después. Así también se da **la tensión entre inmersión y distanciamiento**.



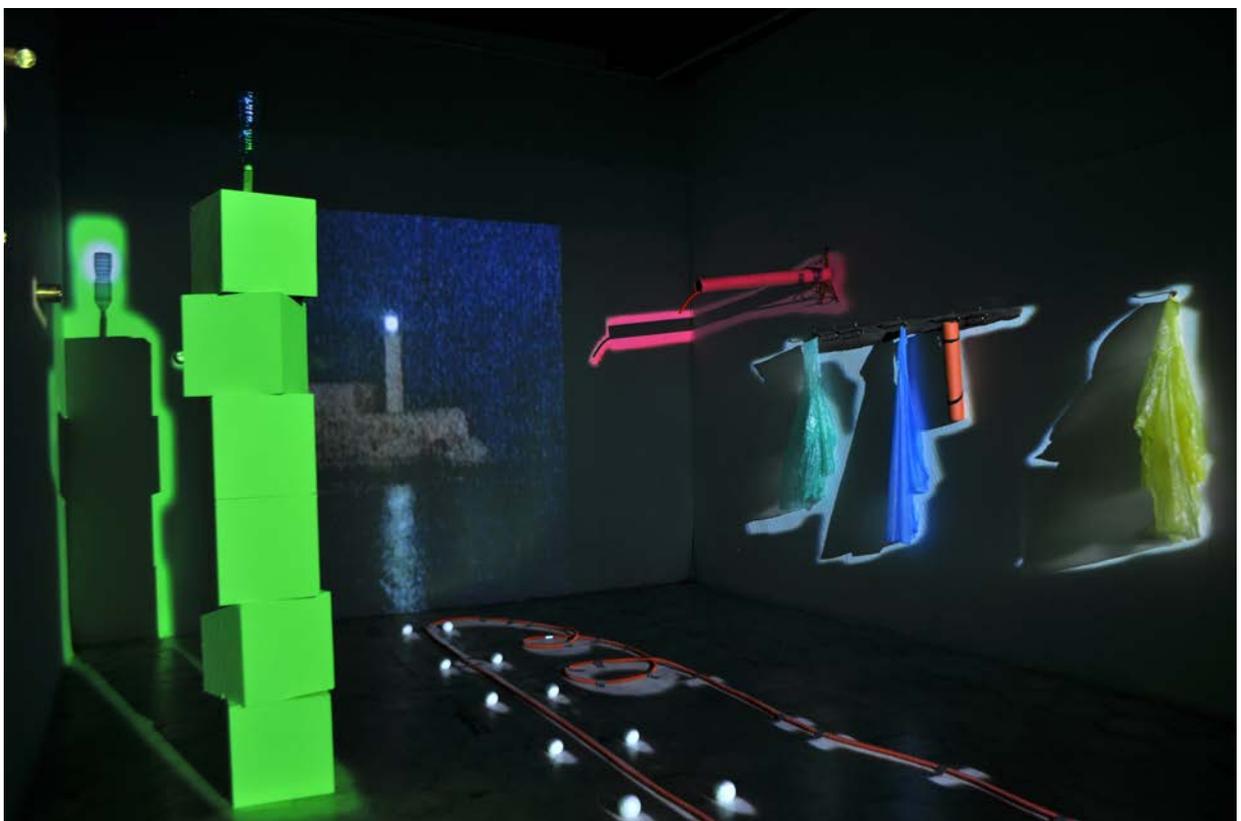
El **uso del objeto pobre** que propone Kabakov. Un tapete de yoga, objeto tan habitual en nuestros contextos de estreses ciudadanos. Unos chubasqueros baratos que aguantan poco uso y mal sirven para temporales fuertes. Detrás, una gárgola improvisada que posee un remiendo.

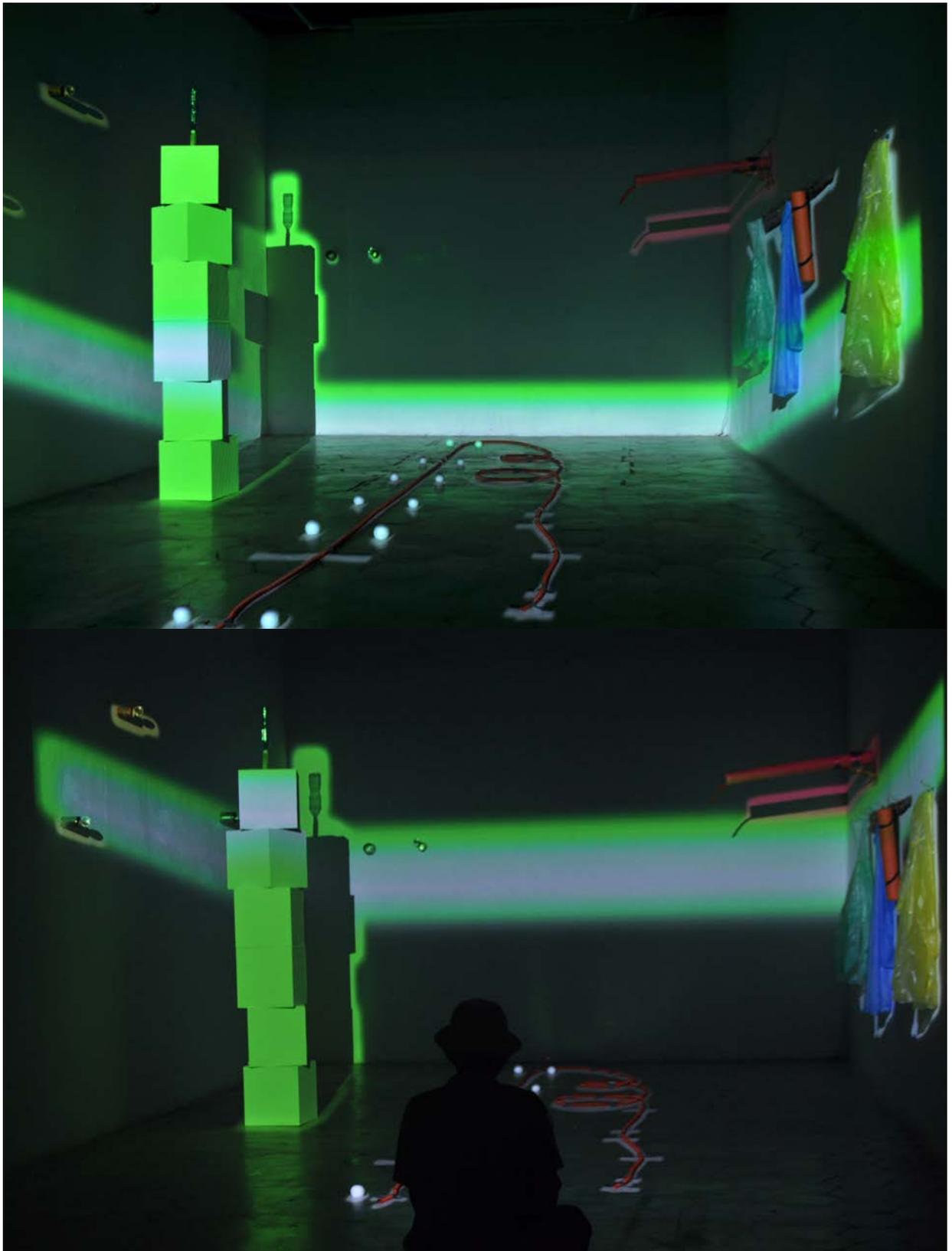
Estos elementos se relacionan también con los **signos del teatro posdramático**, específicamente con la **irrupción de lo real** o el llamado **teatro concreto**.

Un elemento que destacamos acá, a pesar que en las imágenes no pueda percibirse, es la **voz versátil** y la **puesta en fricción (frotaciones de la nube viva)**. Si leemos la transcripción del audio o vemos la pieza en su video documentación podemos percatarnos de la amalgama de fuentes diversas de donde proceden las voces. Se juntan, a veces dialogan pero otras discrepan, por momentos se refuerzan en su punto de vista pero en otras unos comentarios desarman al anterior. Por el tono en el que hablan podemos percibir aunque sea ligeramente que unos son periodistas del gobierno cubano, otros simple gente de la calle, también hay especialistas entrevistados en emisoras norteamericanas contrarias al sistema gubernamental cubano.



Establecer relación fuente de luz única (proyector)-diversos tipos de luces en el espacio. Desde un único proyector se emite la luz sobre objetos muy disímiles, opacos, traslúcidos o reflectantes a la vez que genera otra fuente aparente de luz al fondo. El faro simula iluminar en el sentido contrario de la luz del proyector pero se descubre el efecto para que finalmente el proyector quede como coprotagonista. El aura que va por el suelo marca diagonales que señalan el espacio a recorrer.



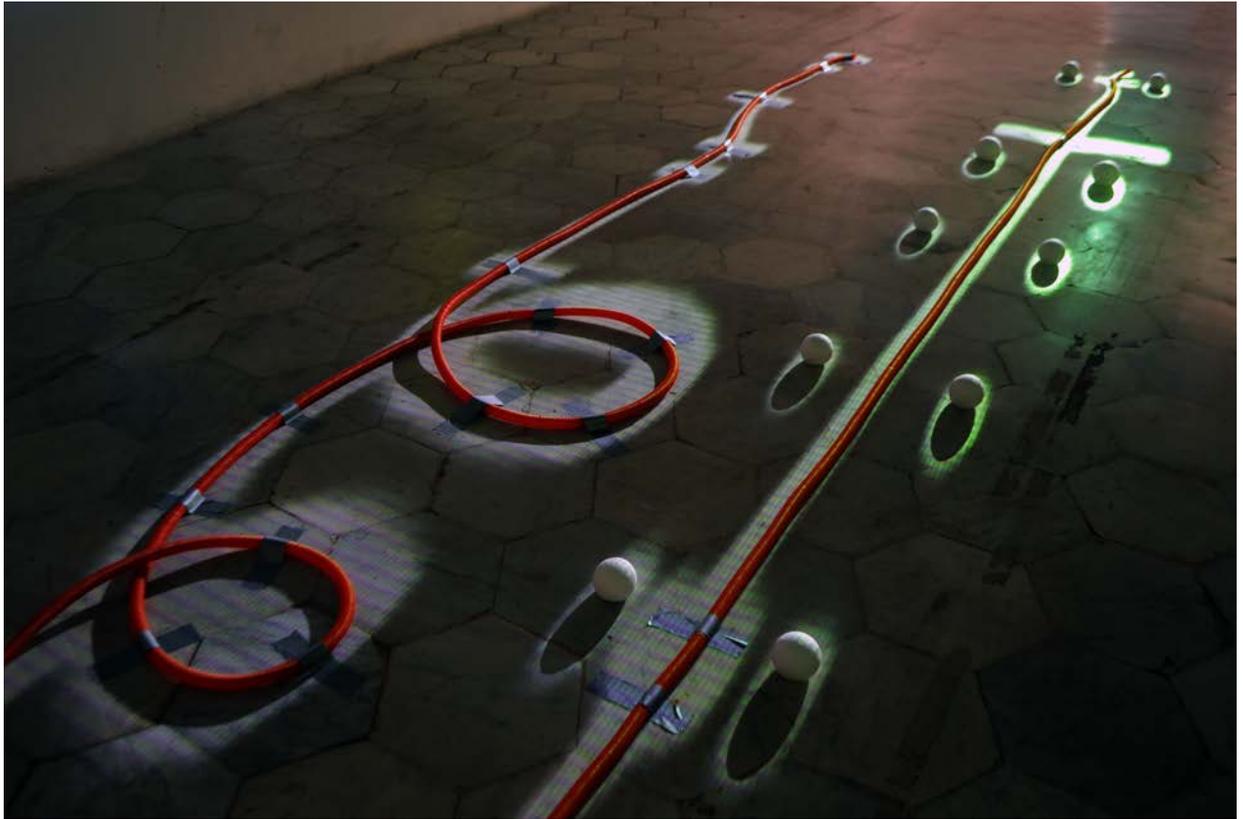


Variabilidad de la luz en el tiempo y en el espacio. Vemos como un gran escáner barre el espacio oscilando de arriba abajo hasta que luego desaparece mientras se desvanece y “escapa” por la parte frontal de la obra. Al irse desplazando y descubriendo la forma del espacio, este escáner **emplea la luz como indicadora de circulabilidades visuales y corporales.** El espectador no solo va viendo una parcialidad variable del espacio sino que va observando por donde puede deambular.



El vacío como un encierro activo. Al llegar a la zona posterior de la pieza tenemos conciencia plena del fin del espacio, del contacto con las paredes que lo limitan y que niegan un desplazamiento más allá. **Penetración del espacio como penetración de la descomposición.** Al deambular por el espacio en penumbra y encontrarnos con algunos objetos aislados y remarcados nos percatamos de una descomposición, de una carencia de elementos que enlacen a los presentes. A pesar que los colores de las luces y siluetas de los objetos puedan estar armonizando sentimos la ausencia de una unidad en el presente, a la vez aluden a una armonización total perdida.

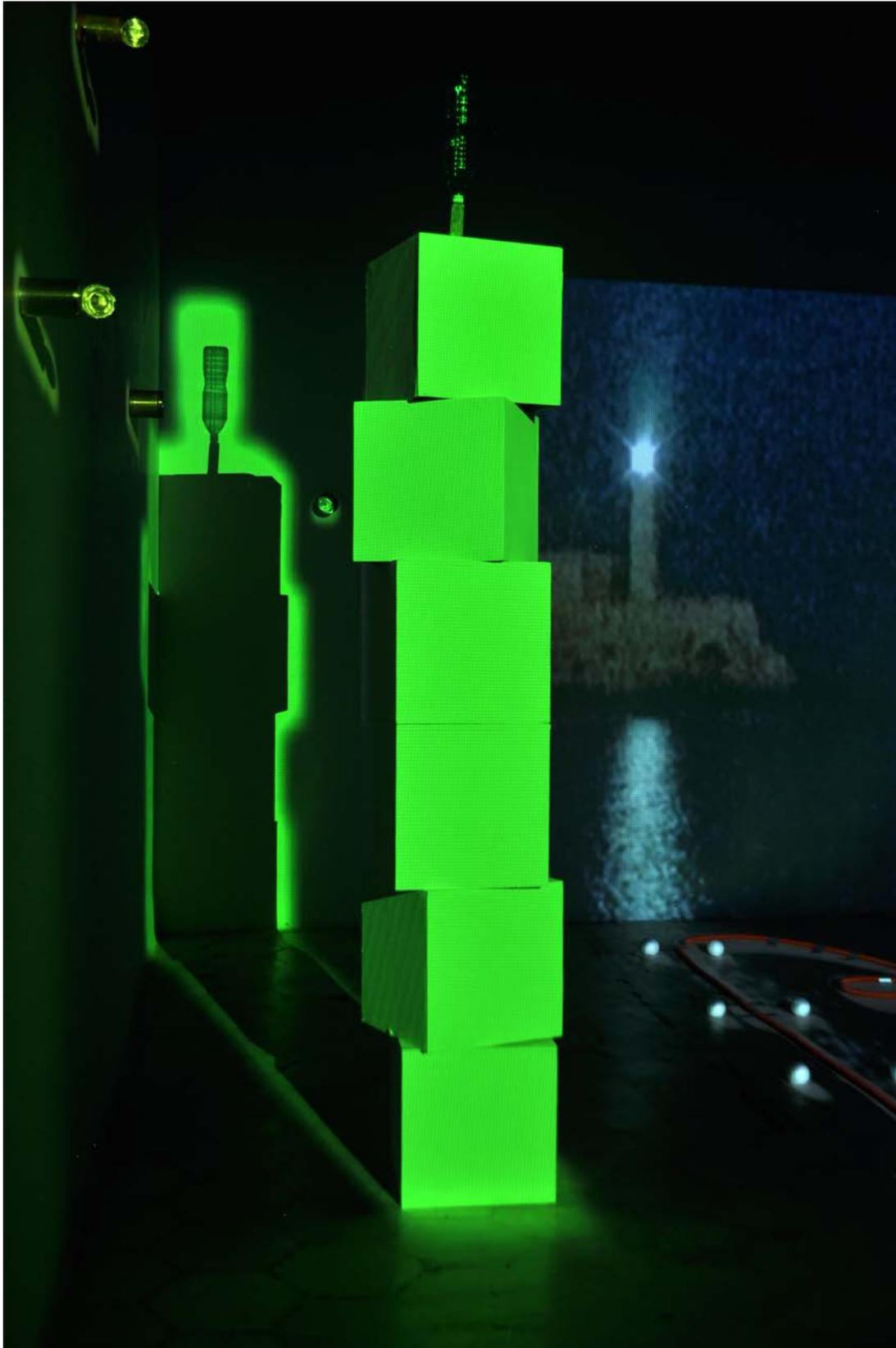




Visión Cinética y las Tres Modalidades de Espacio. En virtud de la posibilidad de recorrerse la obra (modalidad móvil), el espacio de la misma puede percibirse desde la constatación de los límites de las paredes, techo y suelo tanto porque se pueden ver (modalidad visual) como porque puede entrar en contacto directo (modalidad táctil) el espectador tanto con las partes materiales de la misma como con la parte inmaterial y luminosa.

Las posibilidades de escuchar la pieza al recorrerla y de las variaciones, debido a la posición del espectador, del nivel en el que se escucha enfatizan la visión cinética del espacio. Ya que este se manifiesta de forma diferente en dependencia de desde donde se está, mínimamente, observando la obra.





Otro ejemplo de **modularidad rota**. Los cubos blancos a pesar de conseguir altura de la columna construida, no se hallan en línea ni coincidiendo sus aristas. Se nota que algunos elementos han llevado a cabo una **afectación de los agentes del Minimalismo**. Al ser reconocibles como las bases que se utilizan en las exposiciones para disponer objetos y esculturas, presenciamos la **tensión pedestalización-despedestalización**.

"Casi 100 pensamientos clave (Una composición de esquina)"

Autor: Luis Garciga Romay

Año: 2015-2016

Dimensiones: 2.5m x 2m x 3m

Duración: 13 minutos 14 segundos

Sonido: Estéreo 4.1

Materiales: Madera reciclada, mangueras para instalaciones eléctricas, racimo de plátano, botella de ron, billetera con billete de 20 pesos, grafito.

Requerimientos técnicos en sala: Proyector (cañón) de resolución media o baja, reproductor de DVD, amplificador de sonido 4.1.

Descripción: Un lector automático menciona pensamientos y autores paradigmáticos en el análisis del arte y la cultura de los siglos XX y XXI. Mientras las voces de amigos y familiares del autor comentan sus ideas sobre cómo está la cosa y cómo está la calle en La Habana.

Videodocumentación: DISPONIBLE EN <https://vimeo.com/222260586>

TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO

LA: LECTOR AUTOMÁTICO

LA: Néstor García Canclini dice que el pensamiento político está preocupado por la gobernanza o la economía por la gestión de los recursos; los artistas suelen estar ocupados experimentando con otras posibilidades de vivir y representar lo que se vive.

GENTE 1: ...pero la cosa está...como siempre...en el picheo bajito y constante...en el dale-dale y en el dale paquí y dale pallá... Pero bueno... ahí vamos tirando.

LA: En un seminario, Jacques Lacan dicta que: Todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de ese vacío.

LA: Para Julia Kristeva, el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otro texto.

GENTE 2:...Aún así....la cosa está oscura...

LA: Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, ha dicho Slavoj Zizek; tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la inundación de imágenes pseudoconcretas y la abstracción proveniente de la digitalización y de las relaciones especulativas del mercado.

GENTE 3: ...¿La cosa?...Ja, ja, ja....¡Está en candela! ...Realmente está....La situación actual está bastante complicada...así que...

LA: Con los pathosformel o fórmulas de lo patético, Aby Warburg propuso mecanismos sensibles aptos para evocar en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria.

GENTE 4: La calle está malísima...durísima...durísima...Y la cosa está malísima pero requetemala...mala...mala...

LA: La aparición de unos mediadores o curadores en los años 60's, dice Thierry de Duve, comienza a convertir en convenciones ciertos comportamientos y actitudes; que denotan un

saber casi profesional de las reglas del juego, más que un conocimiento técnico de las reglas estéticas del oficio.

GENTE 5: ...pero la cosa cambia...Se ve un avance...Yo creo que las cosas están bien...desde mí...desde mí...¿No?...desde las cosas mías...pero...pero la sociedad...a veces necesitan que las cosas sean un poco más rápidas, para que las vean. No todo el mundo tiene la visión de ver las cosas a largo plazo. A la gente cuando uno le dice: -Sí, sí pero las cosas van a cambiar. Siempre te dicen: -Sí, pero para cuándo. O: -Eso es lo que decían... Cosas así. Pero yo veo la cosa bien...Yo veo que las cosas están andando...y que cambian....¿No?...Es lo que yo veo...

LA: Es en la emergencia de los intersticios, refiere Homi Bhabha, en el solapamiento y desplazamiento de los dominios de la diferencia donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario, o valor cultural.

GENTE 6: ...Sí...sí...sí... ¿Tú sabes cómo está la cosa?...La cosa está dura...está difícil...a lo mejor cambia... a lo mejor mejora... Pero está bien mala...bien dura.

LA: Clement Greenberg planteaba que la única solución para las artes es un repliegue en ellas mismas para proteger sus propios valores. Por lo que el esoterismo y formalismo, de estas vanguardias, los protegería de los intereses políticos y comerciales. En su ya no tan reciente ensayo sobre la modernidad líquida, Zygmunt Baumann refiere que asociamos levedad con movilidad e inconstancia; la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplazamos más rápido será nuestro avance. Dice: ...lo económico no es fundamental... pero se te vuelve una parte muy importante de la vida.

LA: El análisis cultural que desarrolla Mike Bal tiene tres prioridades metodológicas. Uno: procesos culturales por encima de objetos. Dos: Intersubjetividad más que objetividad. Y en tercer lugar: conceptos por encima de teorías.

GENTE 7: No...la calle está.....¡En candela!..Esto está...en llama!

LA: W.T. Mitchel percibe la cultura visual como un campo de estudio. Un punto focal para los estudiosos que trabajan en muchas disciplinas y desde variados puntos de vista...

GENTE 7: ¿Tú sabes como está la cosa? ¡La cosa está de pinga, asere!....Pero si es en un avión y es legal me voy a ir pa' la pinga...Porque esto no hay quien lo aguante, asere!...Y soy joven....Ahora es que tengo tiempo pa' eso!...

GENTE 8: ...sí, mijo, sí. Yo veo que la cosa está bastante mala...bastante difícil...pero veo que va a haber una mejora... Yo espero que haya una mejoría...creo que todo no va a seguir siendo tan malo... y que va a ser un poquito más bueno que lo que está ahora...porque....todo tiene que cambiar....¡Todo tiene que mejorar!... Y uno tiene que tener la esperanza y la fe que las cosas van a mejorar...Y mi esperanza es que todo va a venir mucho...mucho...mucho...mucho mejor.

LA: La teatralización del museo es la única forma de que perviva y tenga sentido en la actualidad, el espectador entra así en la escena; ha dicho Boris Groys. También dijo que: ...Internet ha transformado los museos de la misma manera en que la fotografía y el cine han cambiado la pintura y la escultura.

GENTE 9: ...pero... ¿Tú sabes cómo está la cosa?... La cosa está bien mala y se va a demorar en cambiar. Yo considero que va a cambiar pero va a ser un cambio a largo plazo, no va a ser

tan radical como uno quisiera...pero bueno... siempre se espera que vaya a mejorar un poquito.

LA: Respecto al tratamiento de los públicos por parte de los museos, Luis Camnitzer asegura que los socialismos del consumo no han funcionado demasiado bien. Es hora que tratemos de lograr un socialismo de la creación.

GENTE 10: ...Sí...la calle está....toda rota...y en cada esquina un basurero...Y la cosa está...dura...dura...durísima.

LA: Hal Foster plantea que lo económico sólo tienen valor determinante en última instancia y que la relación de causalidad existente entre lo económico y lo cultural no es directa ni expresiva, sino estructural.

GENTE 11: ...Está bien todo eso... pero la cosa está....Y la cosa aquí....se va de lo filosófico... la vida se te vuelve lo económico...porque en cuanto a lo profesional, lo cultural o en la parte social en cuanto a amistades uno se siente bien... pero todo está....La gente está...

GENTE 13: ...Bueno la cosa...la cosa...anda. Anda. Anda regular ni muy bien ni muy mal pero anda. Eh.... ¿Qué decirte?...Hay cambios... hay cambios...no sabemos si son cambios para bien o para mal pero...son cambios...Así que la cosa va a cambiar... Esa es la perspectiva que tenemos...Hay que esperar un poquito, vamos a ver cómo nos va la cosa. No es un cambio radical, es un cambio paulatino... pero es el cambio de la cosa.

LA: Walter Benjamin considera en su Filosofía de la Historia que articular históricamente lo pasado no significa conocerlo verdaderamente como ha sido; consiste más bien en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro.

GENTE 14: Sí....sí....pero mira...de cómo está la cosa no vamos ni a hablar...porque eso es mejor dejarlo así....en suspenso.... ¿Y la calle?... La calle también... no es fácil... sales ahí y la calle está llena de baches... montones de basura.... Y óyeme...no se puede ni caminar....¿Para qué vamos a hablar de eso?

LA: Gayatri Spivak se pregunta: ¿Puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla?

GENTE 15: Sí, pero... ¿Tú sabes cómo está calle?... La calle está que arde...pero yo espero que se ponga mejor...

LA: Judith Butler defiende que del mismo modo que las palabras tienen el poder de crear realidades en contextos autorizados, nuestros comportamientos y acciones tienen el poder de construir la realidad de nuestros cuerpos.

GENTE 16: Sí.....Sabes cómo está la calle?...La calle está de madre... porque la calle está mala... todo está malo... No sabes qué vas a hacer... hay veces que con dinero no encuentras las cosas para comer... Y...de madre...de madre están las cosas.

LA: Plantea Michel de Certeau que pese a las medidas tomadas para reprimirlo o esconderlo en la cotidianidad, sea económica, científica o cultural; el escamoteo se infiltra y gana.

GENTE 17: ...pero la cosa está también un poco extraña con el chisme ese que andan diciendo por ahí....de que en enero van a quitar el CUC²². ¿Tú no crees?... Esa historia que el CUC va a desaparecer y que solo se va a quedar el Peso

²² En Cuba hay dos monedas, el CUP que es el peso cubano ordinario, con el que el gobierno paga la mayoría de los salarios; y el CUC el peso cubano convertible que es la moneda con equivalencia al dólar.

Cubano...y yo creo que vamos a volver a la época de antes en la que diez pesos era mucho dinero...

LA: Jean-Luc Nancy ha escrito recientemente, lo que el pensamiento realiza no es entonces una operación, ni siquiera una acción, es un gesto y una experiencia.

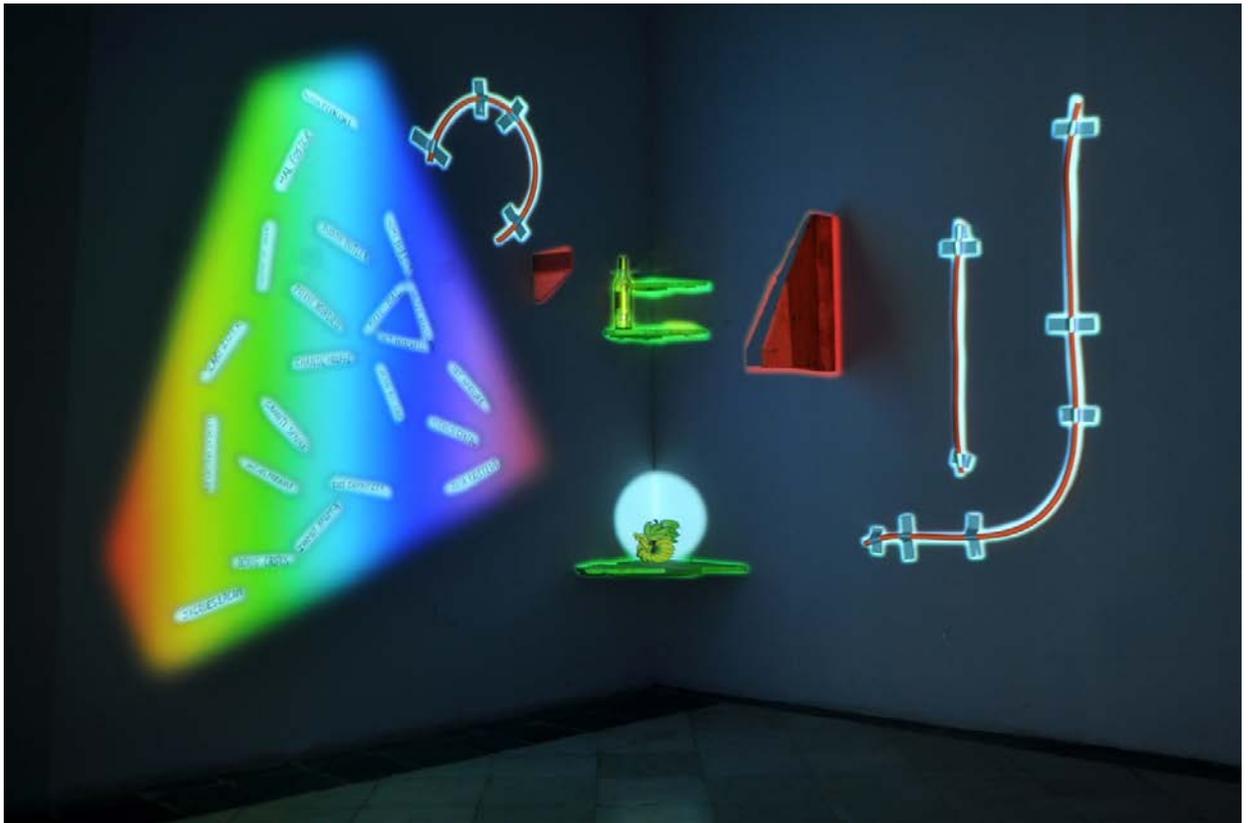
GENTE 18: Bueno...la cosa aquí está en candela... cada día está un poquito peor... pero... bueno... nosotros vamos saliendo de la cosa... ¡A lo cubano!...

LA: El habitus como lo entiende Pierre Bourdieu es la subjetividad socializada, la generación de prácticas que están limitadas por las condiciones sociales que la soporta. Es la forma en la que las estructuras sociales se graban en nuestro cuerpo y nuestra mente. Hace referencia a aquello que se ha adquirido y se incorpora en el cuerpo de forma duradera.

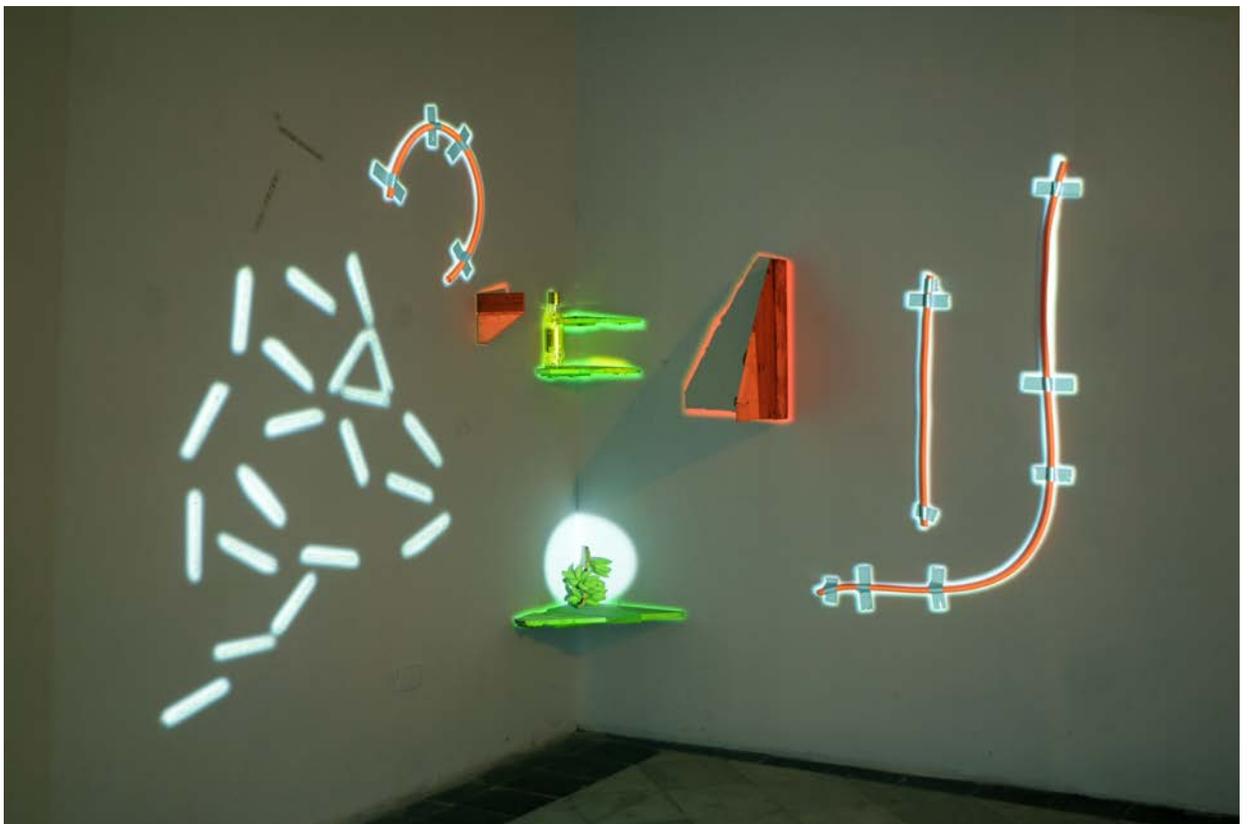
LA: Expresa Chantal Mouffe que necesitamos hacer sitio al pluralismo de culturas, a las formas colectivas de vida; así como al pluralismo de sujetos, de elecciones individuales y de concepciones del bien.

GENTE 19: Sí...¿Tú sabes cómo está la cosa?...Yo lo que pasa es que veo en la calle a muchas gentes desesperadas... pero son gentes que no son capaces de ver lo que se avecina. No pueden ver el porvenir... están cansados... No hay manera de que puedan ver mucho más allá...Y yo sin embargo veo como se va descongestionando...poco a poco todo...Y la gente que con mucho esfuerzo pueden llegar a hacer grandes proyectos...sin ambición...salir y hacer que este país cambie mucho más...Vamos a ver...

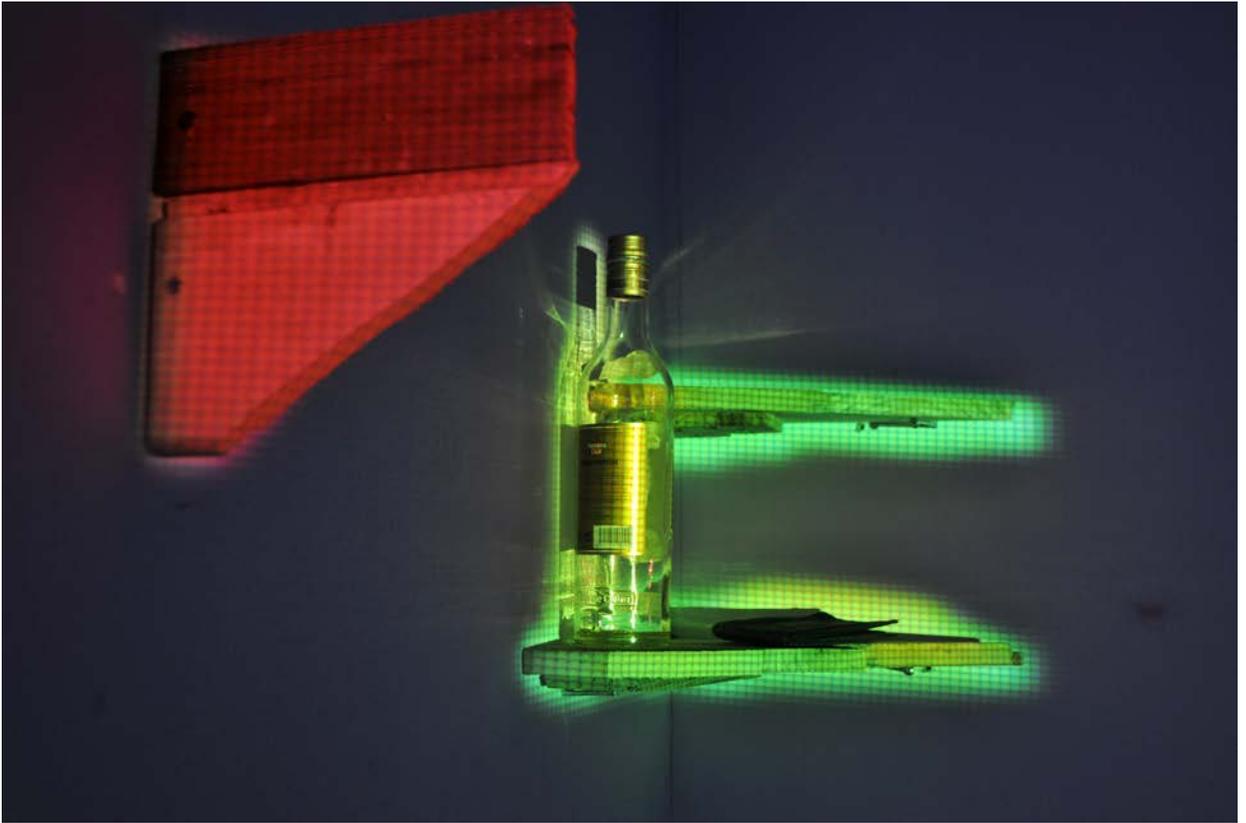
LA: Sintéticamente, Michel Foucault resume: Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar.



"Casi 100 pensamientos clave. (Una composición de esquina)". Vista general de la obra.



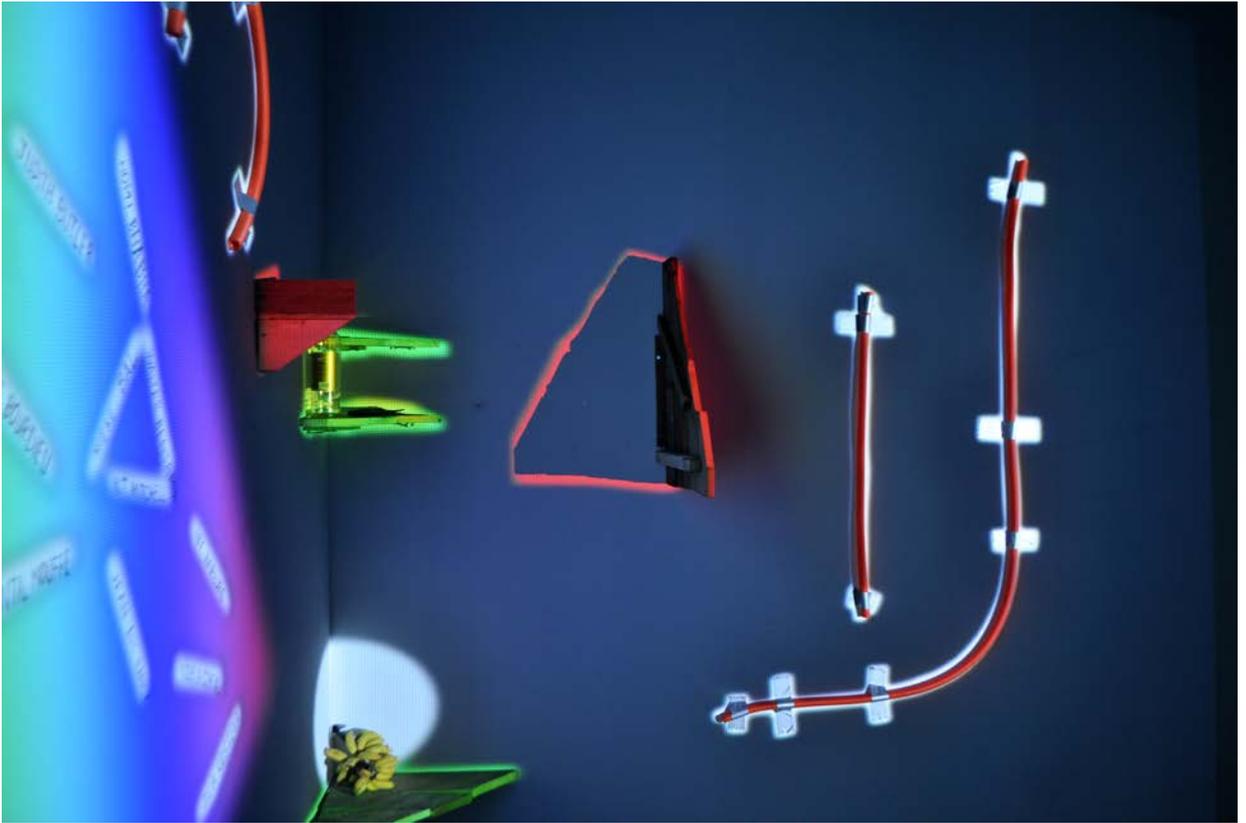
"Casi 100 pensamientos clave. (Una composición de esquina)". Vista general de la obra durante el proceso de montaje con las luces de la sala contigua encendidas.



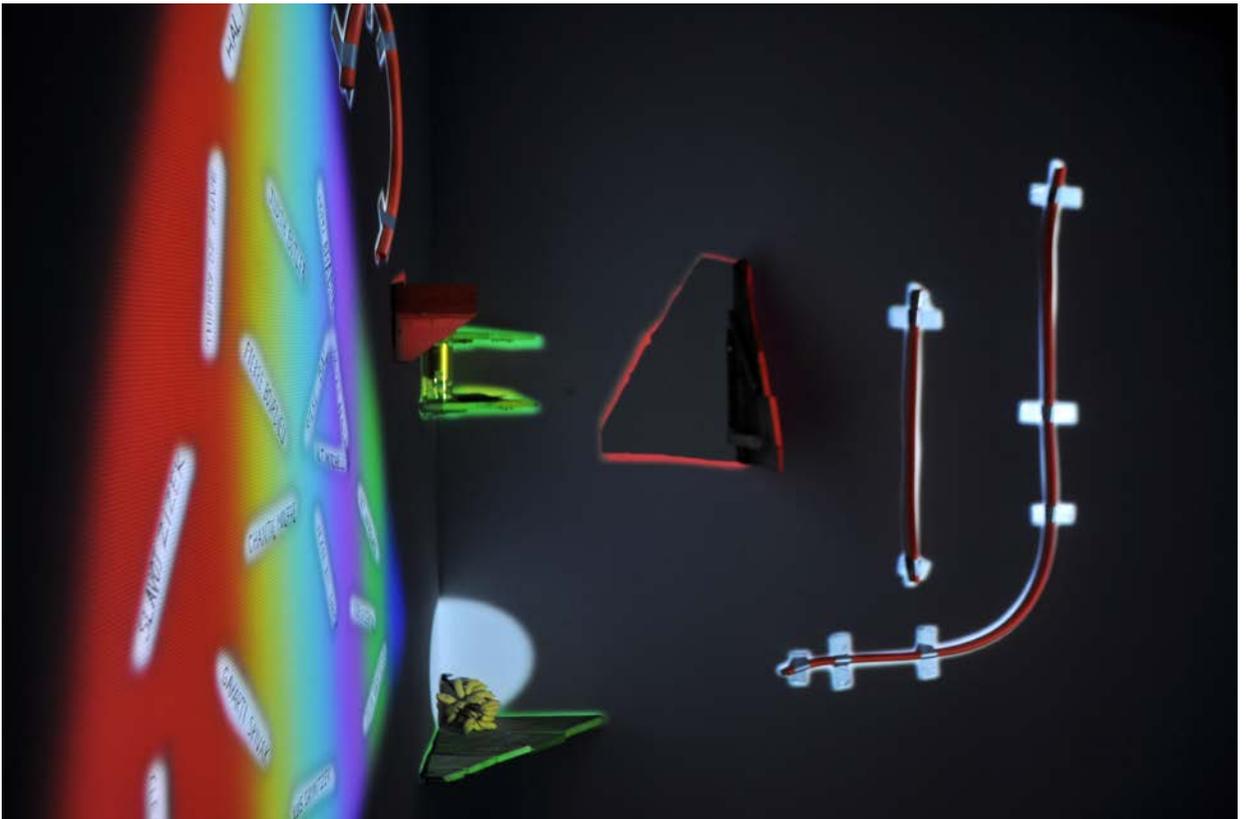
Más allá de la escala humana de las obras, de su condición dimensional podemos apreciar la **realización ergonómica**. Vemos como han sido ejecutados los cortes a través de la fuerza de un hombre y no de una maquinaria industrial.

A pesar de que hay elementos figurativos y objetuales como la botella de ron y la billetera que se encuentra a su lado, hay una **evasión de la figuración integral**. Junto a los elementos totalmente miméticos o figurativos hay formas abstractas que parecen señalar su valor compositivo o simbólico.

Aunque por un momento parece que asistiéramos a un acontecimiento, a la manera que Kabakov prefiere, que ciertos objetos están dispuestos de algún modo que condiciona su reconocimiento en nuestros recuerdos; la aparición de estos elementos abstractos rompe de súbito esa supuesta narrativa lineal y mimética.

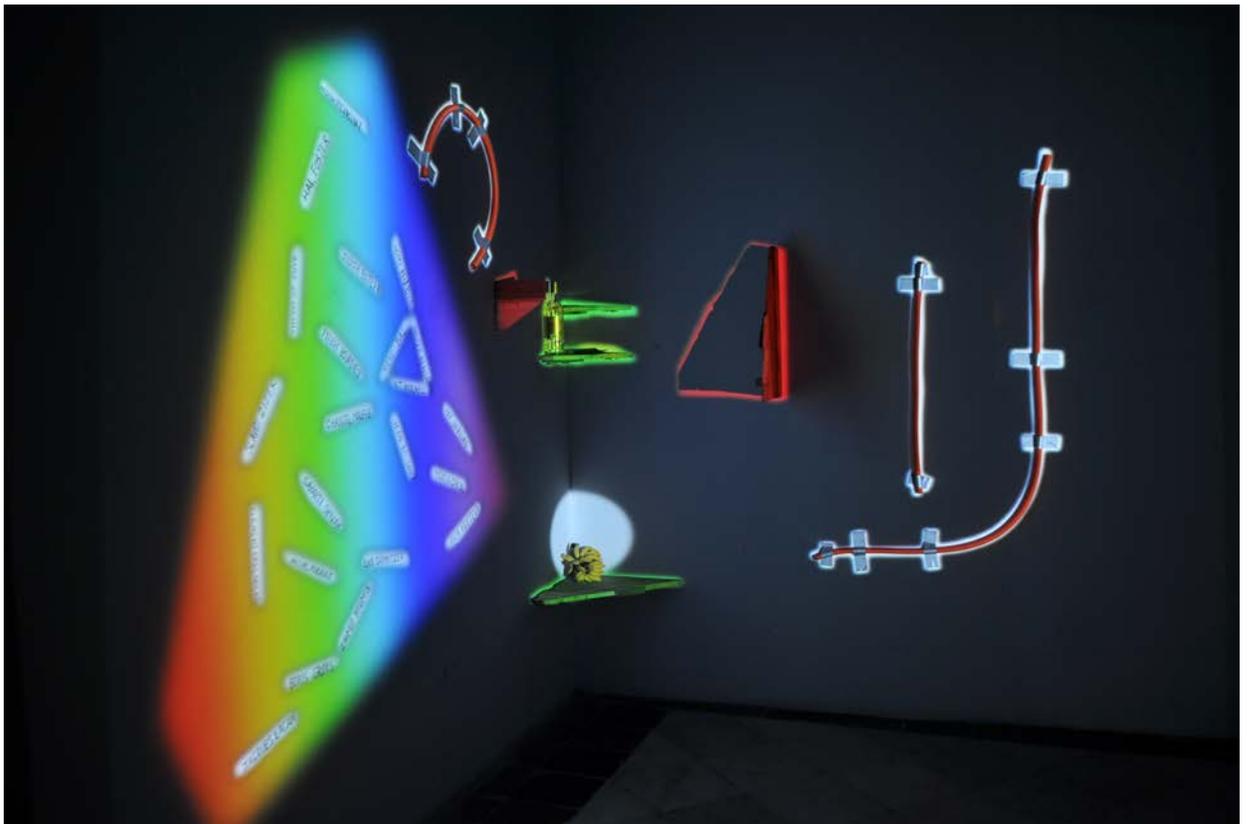


Se da un **invertir la demolición invertida**, está casi todo pero hay faltantes que imposibilitan la totalidad de las formas o las ideas relacionadas con el tema que trata la obra. Esto se conjuga con lo irracional, junto a un esquema o dentro de él hay elementos demasiado incompatibles. Hay *follies* en los mapas conceptuales.





Dentro del área multicolor cambiante hay espacios reservados para los nombres de los pensadores que el robot lector menciona junto a sus frases más importantes. Vemos como **los modelos formales para el capitalismo cognitivo: organigramas y mapas conceptuales** sirven como referentes morfológicos para esta obra de apariencia esquemática.

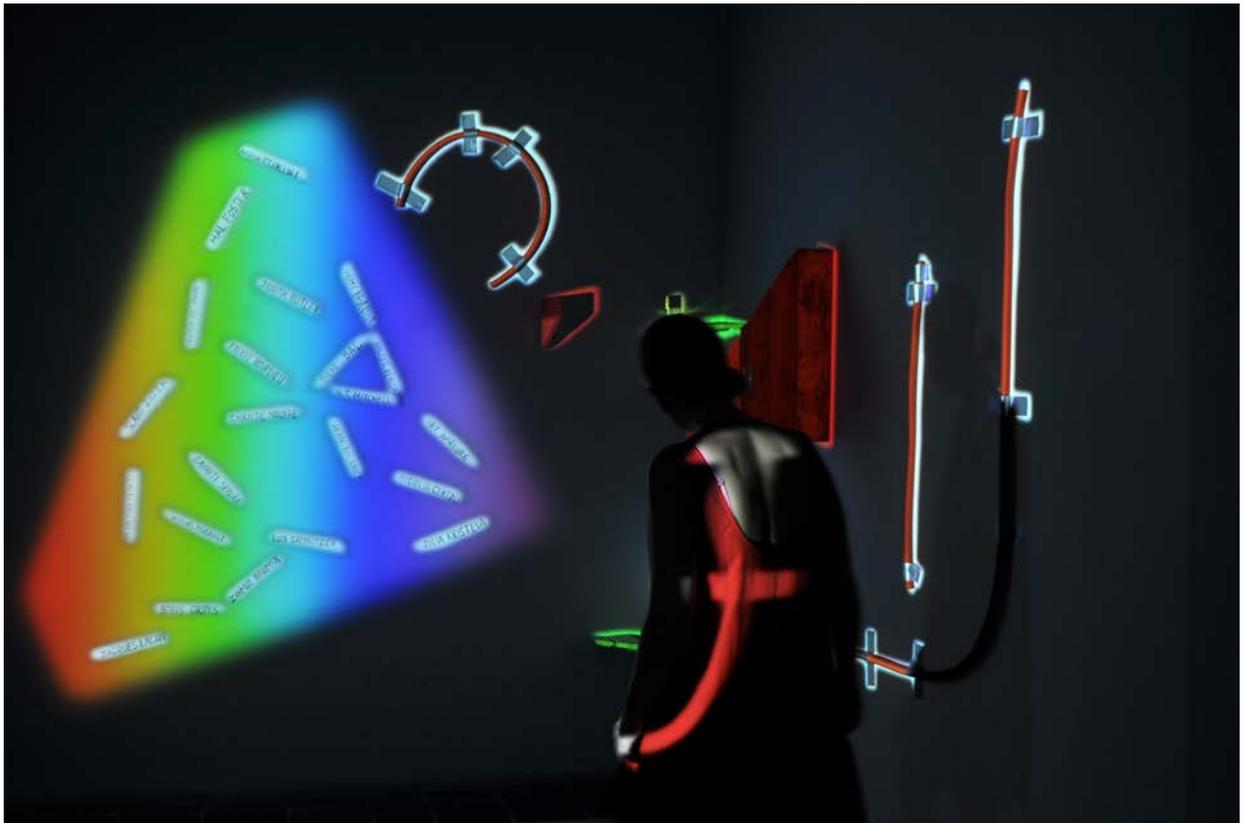


Las diferentes partes materiales de la obra no están en contacto, más bien han quedado separadas, atomizadas, truncadas.

Podemos apreciar como se pasa **del horror vacui al horror a la desconexión**. No solo hay una brecha entre lo que plantean los teóricos que el sonido nos deja escuchar en su relación con lo que plantean los sujetos que viven el día a día en Cuba; también hay una falta de concatenación entre las partes, muy evidenciada por las mangueras cortadas que han quedado aisladas y quizás refiriendo a que con anterioridad todo estaba ligado y en funcionamiento..

Se manifiesta entonces también **el vacío a través de la dispersión**.

Las formas aisladas son además geométricas y apelan a un intento de composición, como el propio título advierte. Se busca la **simplicidad y rotundez de formas y luces que potencian presencia del espectador**.



Entre los **signos del teatro posdramático** está la **corporalidad**. Entre sus variantes escénicas está la generación de estrategias que incorporen al espectador físicamente en escena.

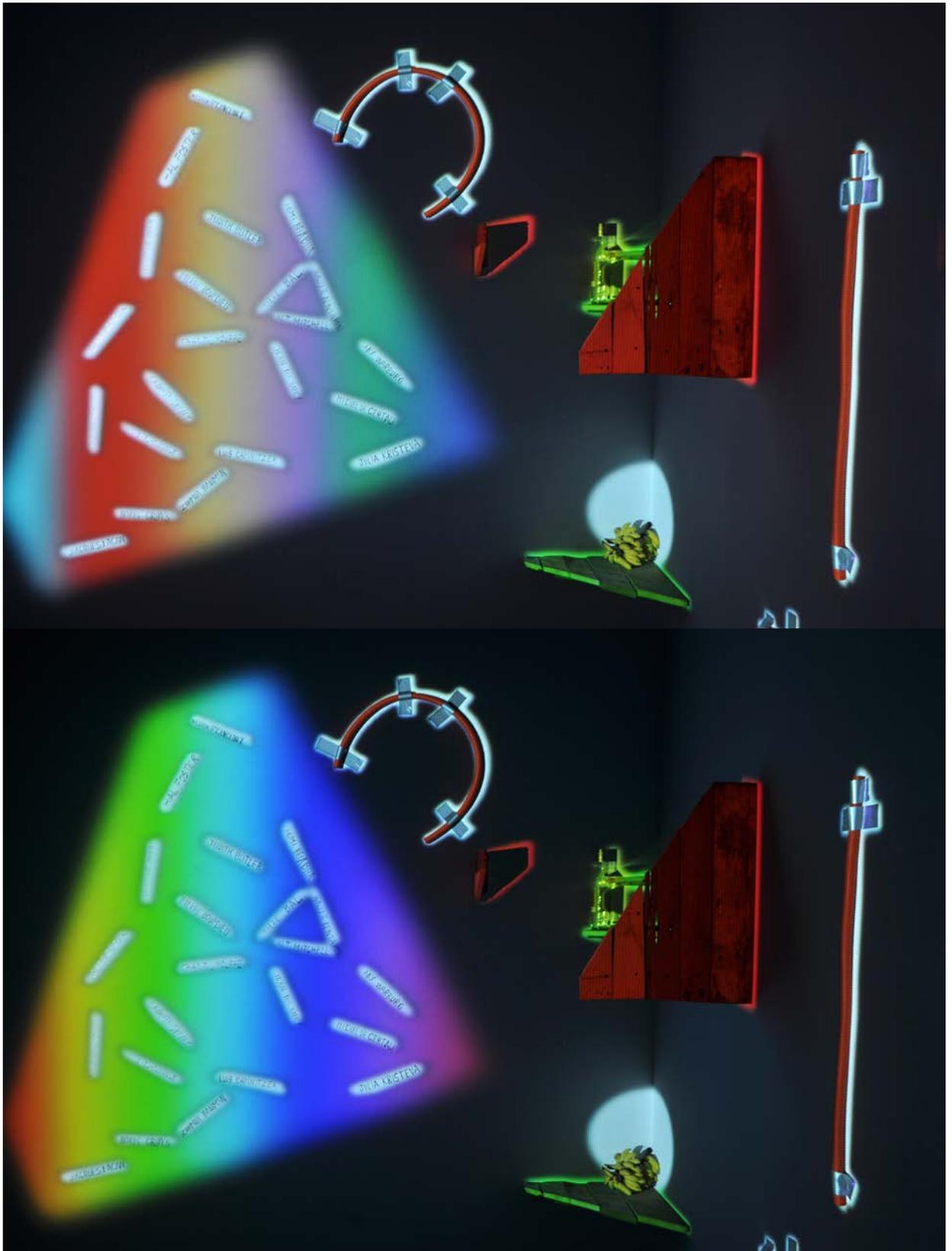
Al disponer el proyector a la altura de la cintura de un espectador medio ocurre que el haz luminoso queda interrumpido en su viaje hacia la pieza, de modo que parte de las imágenes fijas y/o en movimiento quedan superpuestas al cuerpo del espectador.

Esto además se relaciona directamente con otro de los recursos que hemos señalado que funcionan en la fusión desde varias disciplinas y es el descentramiento delegado: **del espectador descentrado absoluto al proyector en el centro como protagonista**.

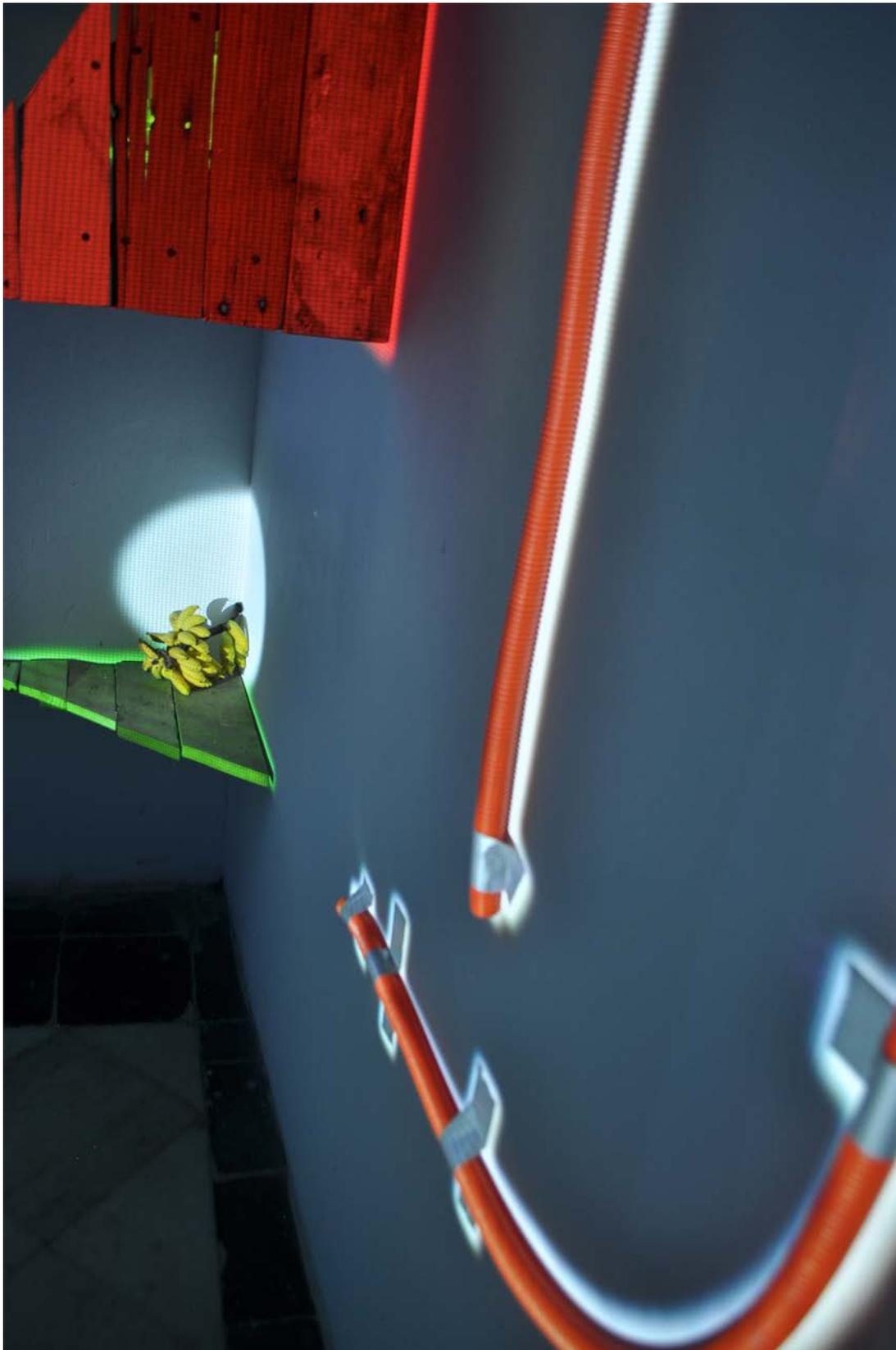
Vale la pena señalar que el proyector estaba ubicado en la esquina totalmente opuesta a la obra por lo que el espectador estaba muy redirigido a interrumpir la luz ya que procedía del único vano desde donde se podía acceder a esa sala en específico.

Se aprecian las dimensiones de la obra que posibilitan una **evasión de lo monumental**.

Lo anterior hace que la obra sea abarcable por el espectador y que acontezca la **dicotomía presencia-evidencia a través de la escala humana de las piezas**.



No hay una evolución dramática en términos de acción. Prácticamente las luces permanecen estáticas, sólo el área plana multicolor cambia mientras el sonido se deja escuchar. Aquí podemos hablar de **estados en lugar de escenas**.



Se utiliza un **bricolage ergonómico e instintivo**. Se dejan mostrar los modos en el que el montaje está llevado a cabo: uso de cintas adhesivas, clavos y puntillas para con la madera conformar figuras geométricas. Podemos observar como a pesar que no aparezca velcro en las piezas sí hay una **estética del cierre relámpago**; una urgencia en el montaje que quedará no definitivo, con una apariencia de quita y pon, de fácil no solo montaje sino desmontaje, sin sofisticación y con cierta despreocupación a la hora de mostrar lo no permanente de las soluciones.



Apreciamos la **modularidad rota**, la pérdida de la exactitud a la hora de conformar la figuras geométricas con tablas del mismo ancho pero que han perdido paralelismo y equidistancia.

"Neto, bruto, muerto. Acordeón sobre la caída del peso mexicano en 2015 - 2016"

Autor: Luis Gárciga Romay

Año: 2016

Dimensiones: 3m x 2m x 4 m

Duración: 2 minutos y 10 segundos (Loop)

Sonido: Estéreo 4.1

Materiales: Modelos tridimensionales en coordenadas polares realizados artesanalmente en cartulina 220g/m² a partir de la gráfica bidimensional en coordenadas cartesianas del comportamiento de la tasa de cambio de peso mexicano a dólar, pintura acrílica brillante naranja, roca de tezontle, modelos geometrizados tridimensionales obtenidos mediante escaneado artesanal de una roca de tezontle realizados a mano en cartulina 220g/m², piezas modulares adaptables a esquinas arquitectónicas realizadas en cartón cáscara de huevo, máscara de puma, chincheta plástica, terrario, ajolote del altiplano (*Ambystoma velasci*), cactus órgano (*Pachycereus marginatus*), zanahoria de plástico, mesa redonda blanca, sofá blanco.

Requerimientos técnicos en sala: Proyector (cañón) de resolución media o baja, reproductor de DVD, amplificador de sonido 4.1.

Descripción:

La obra refiere al momento de desplome del valor del peso mexicano frente al dólar acontecido entre 2015 y 2016. El autor se basa en las ideas fundamentales de Zygmunt Bauman sobre las condiciones de la época actual como una modernidad líquida caracterizada por la instantaneidad y la adaptabilidad tanto de los sujetos sociales como de las experiencias a las que se someten. A diferencia de las teorías sobre la instalación artística que plantean teóricos como Claire Bishop donde la democracia social implica una participación en la obra instalativa efectiva en esta obra se ponen en duda tanto la participación directa del espectador como su variante técnica: la interactividad.

La falta de solidez del tejido social hace que los individuos se sientan en un ambiente abstracto en cuanto a los datos que referencian las causas y consecuencias de los acontecimientos

tanto históricos como microhistóricos. A pesar de que la sociedad estructuralmente se ha acomodado para que sus dimensiones sean accesibles mediante la participación ciudadana esta no está implicando la posibilidad de transformación de las incómodas condiciones que causan el descontento ciudadano.

A través de una composición en el tiempo y en el espacio donde se combinan elementos figurativos, simbólicos y abstractos; este guion instalado proporciona la sensación de fricción entre los datos que a través de metáforas o alegorías se ponen a disposición del espectador, quien tiene momentos de reafirmación de sus saberes y otras de total ignorancia y orfandad.

Videodocumentación: DISPONIBLE EN <https://vimeo.com/222284323>

Debido a la corta duración de la pieza y a que presenta una brevísima intervención de la voz, describimos a continuación pormenorizadamente el sonido en relación a la duración parcial de las intervenciones sonoras.

GUIÓN DEL SONIDO

0'00'' Inicio de la pieza

0'20'' (FADE IN A SONIDO AMBIENTE)

0'34'' (VOZ DEL AUTOR) Neto, bruto, muerto. Acordeón sobre la caída del peso mexicano en 2015 - 2016.

0'40'' SILENCIO SOBRE EL SONIDO AMBIENTE.

0'41'' (VOZ DEL AUTOR) La reciente caída del peso mexicano en las tasas de cambio con otras monedas se debe fundamentalmente a tres factores:

Uno: el anuncio de un posible aumento de las tasas de interés en la Reserva Federal de los Estados Unidos.

Dos: La disminución de las cantidades y los precios de venta del petróleo mexicano en el mercado internacional.

Tres: El llamado "efecto Trump" durante la campaña presidencial norteamericana en este período.

1'12'' SONIDO AMBIENTE

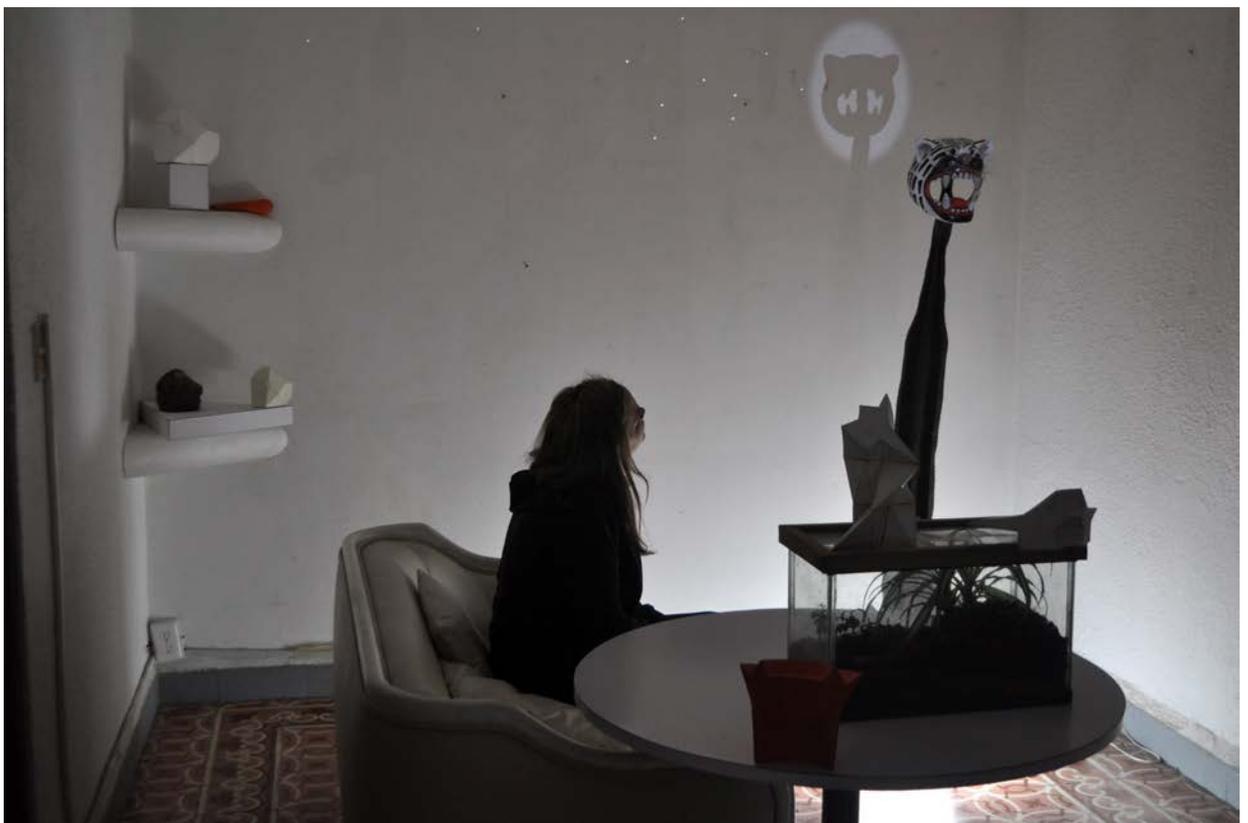
1'30'' (FADE OUT)

2'00'' SILENCIO

2'10'' FIN DE LA PIEZA

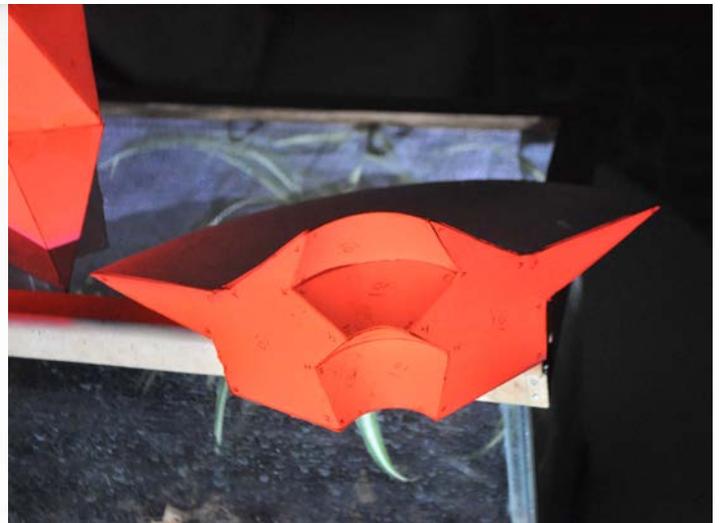
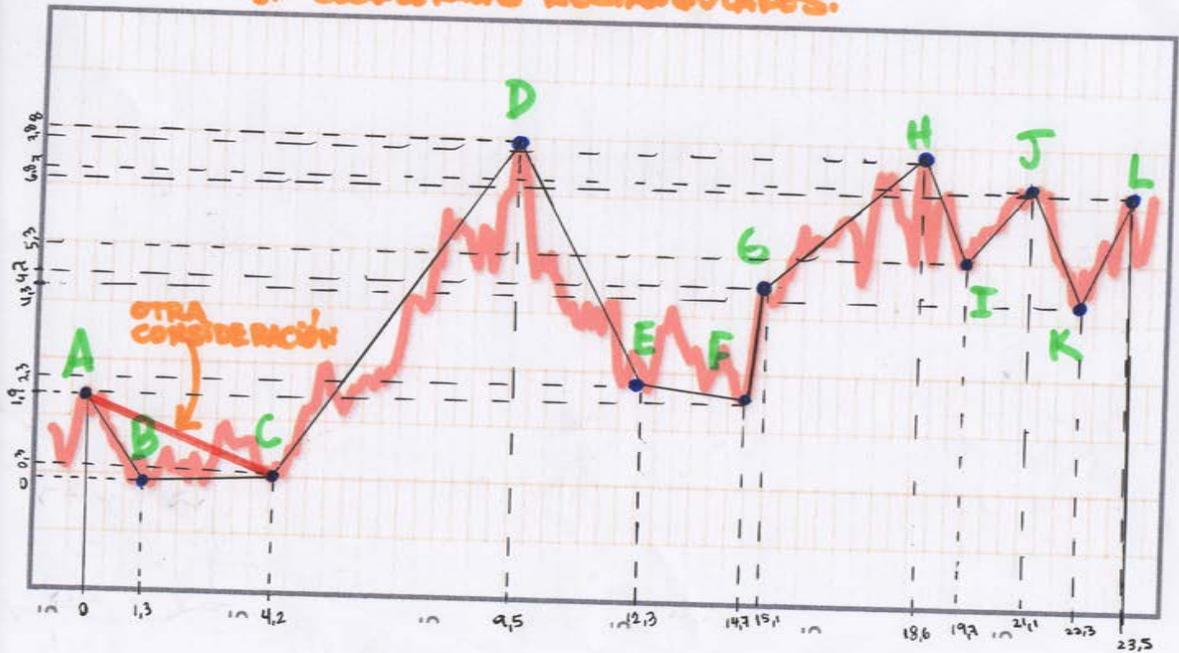


"Neto, bruto, muerto. Acordeón sobre la caída del peso mexicano en 2015 – 2016".
Vista general de la obra.

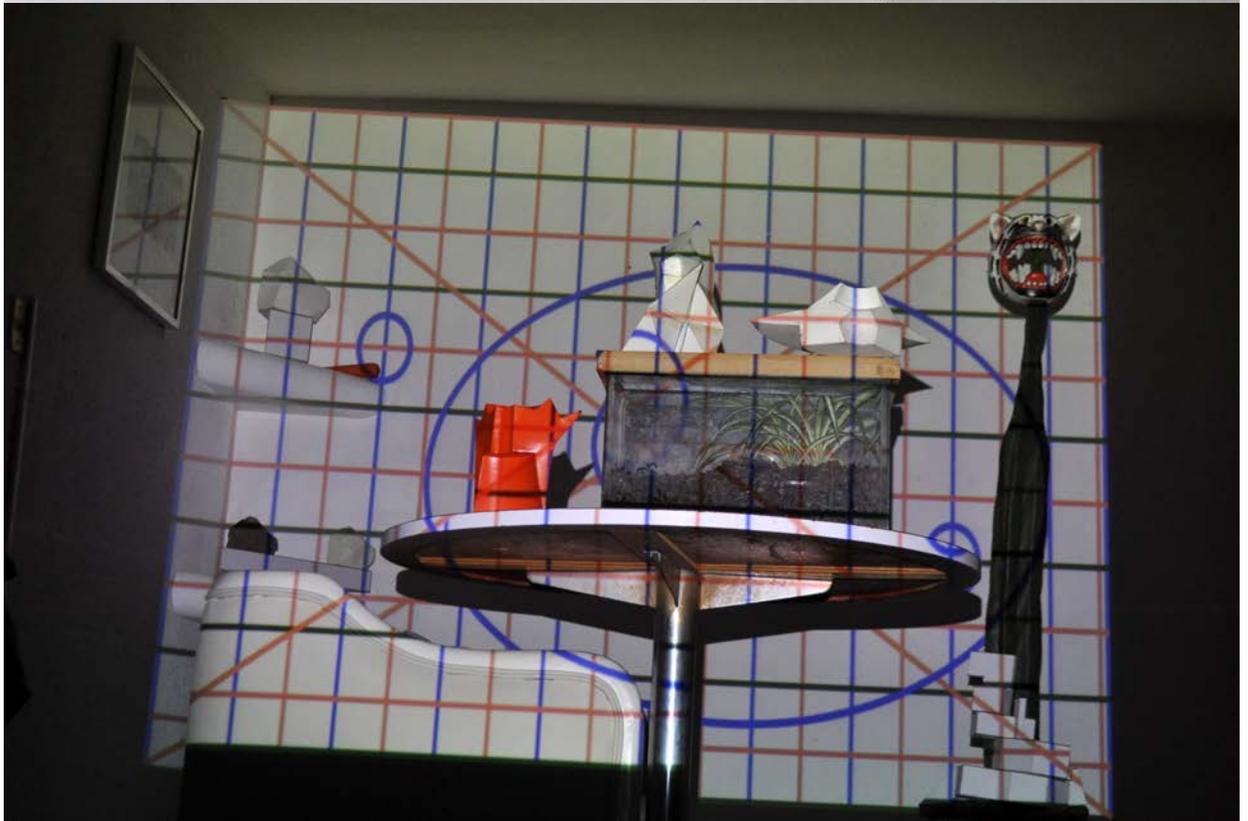


"Neto, bruto, muerto. Acordeón sobre la caída del peso mexicano en 2015 – 2016".
Vista general de la obra durante un momento en el que la luz estaba encendida y se podía apreciar el espacio de ubicación de la obra.

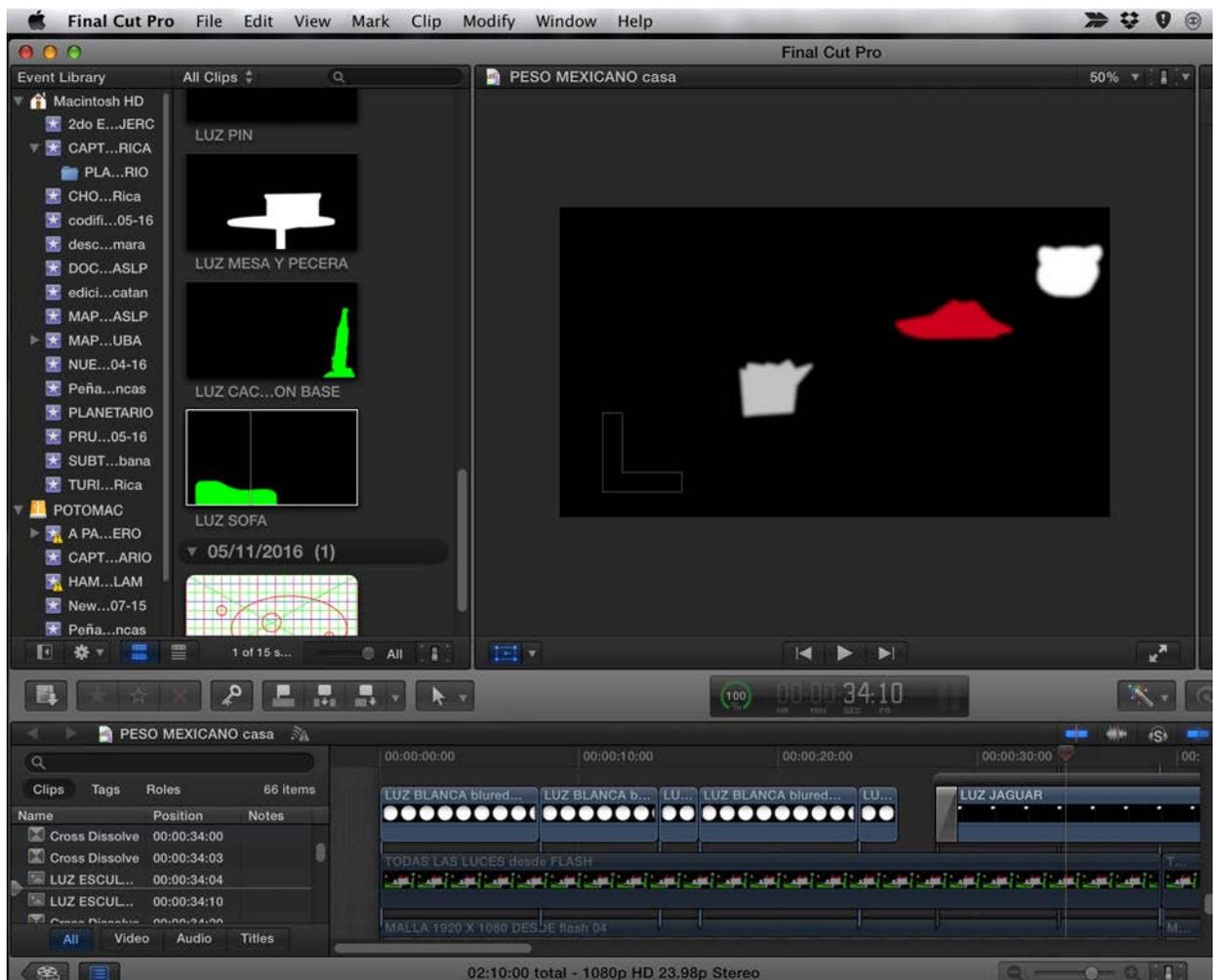
GRÁFICA DISCRETIZADA CAÍDA DEL PESO MEXICANO
 ÚLTIMO AÑO
 2015-2016
 EN COORDENADAS RECTANGULARES.



A partir de la gráfica del comportamiento del peso mexicano entre 2015 y 2016 en su tasa de cambio respecto al dólar, una gráfica en coordenadas cartesianas; se traduce en coordenadas polares este comportamiento. Se obtiene así una sección cerrada y poligonal a partir de la cual se procede a su traslación y rotación generando cuerpos sólidos. Esto que se conoce en los Nuevos Medios como Visualización de datos y que generalmente se realiza con programas muy sofisticados de modelación e impresión 3D, se ha realizado aquí a mano. Esta artesanidad que se hace muy evidente en el uso de materiales como la cartulina y el procedimiento de acabado que muestra las uniones con masking tape hace que se muestre una **realización ergonómica**.



La **realización ergonómica** involucra no solo la construcción utilizando técnicas manuales sin complicaciones técnicas para erigir la obra sino también el uso de softwares no industriales que garantizan un alto rendimiento pero un desapego con las formas y los espacios. El procedimiento de mapeo empleado utiliza softwares comunes como un editor de imágenes y un editor de video que imposibilitan un desconocimiento de la esencia de los procedimientos de mapeo del espacio hacia una imagen plana o mapa donde todo queda ubicado.

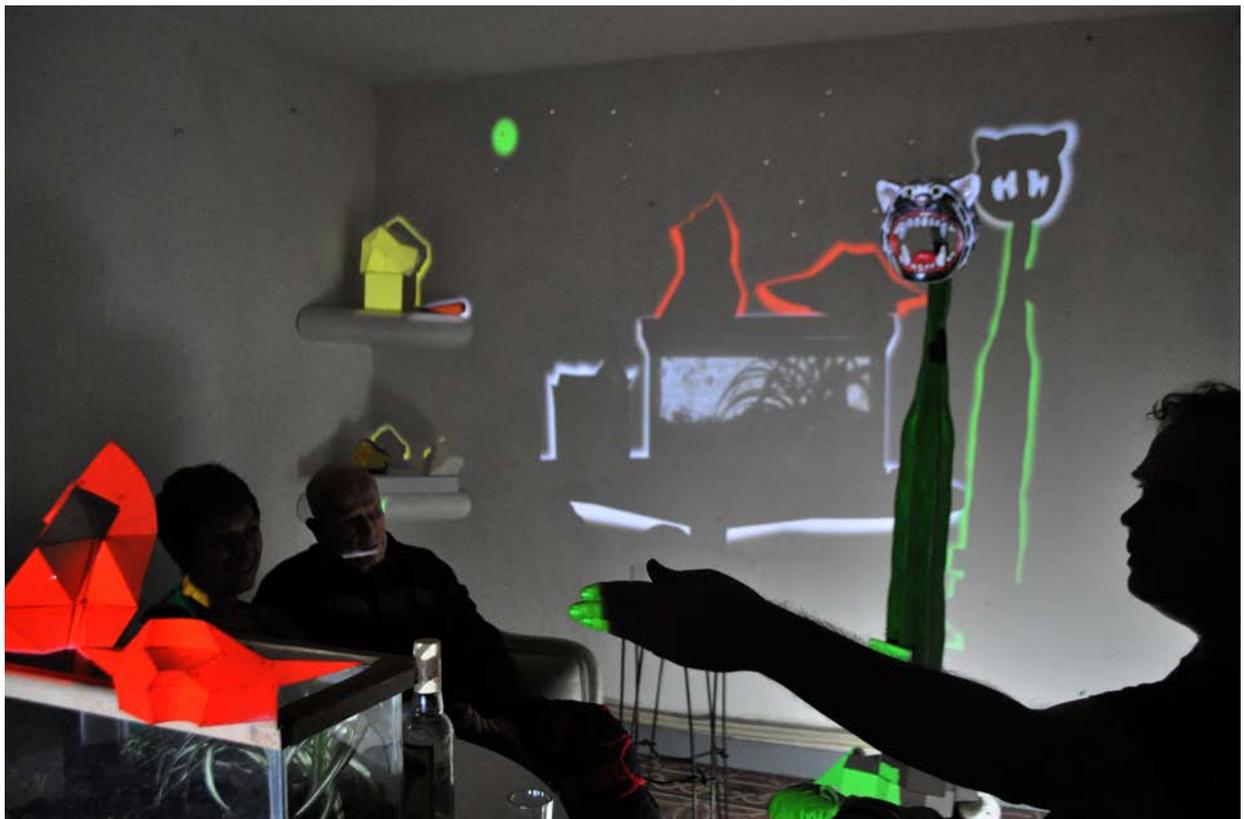


El vacío a través de la dispersión se puede contar no solo en el espacio de la obra, durante su construcción se nota como en un estado de la pieza más que en otros queda completamente vacío el espacio y es carente de detalles sistematizadores.

En esta misma imagen, realizada como una captura de pantalla al editor de videos que se utiliza, podemos ver además como en la línea de tiempo las longitudes de los clips de esa luz blanca de los segundos iniciales de la obra están determinadas por una métrica que intenta atacar lo que más detesta Kabakov de las instalaciones: el aburrimiento. Esa métrica sigue el **montaje métrico** que recomendaba Eisenstein.



Al montaje métrico del comienzo le va a seguir **un montaje rítmico**. Las duraciones de los tiempos de los clips se van a percibir de manera diferente cuando incide la luz que ellos proyectan van a resaltar los diferentes cuerpos objetuales o geométricos que están dispuestos delante del proyector. En esta pieza que presenta unas dimensiones muy cercanas a la escala humana la **luz como indicadora de circulabilidades visuales y corporales** se va a reforzar con la presencia de un sofá en medio de la pieza que invita a tumbarse dentro de ella.



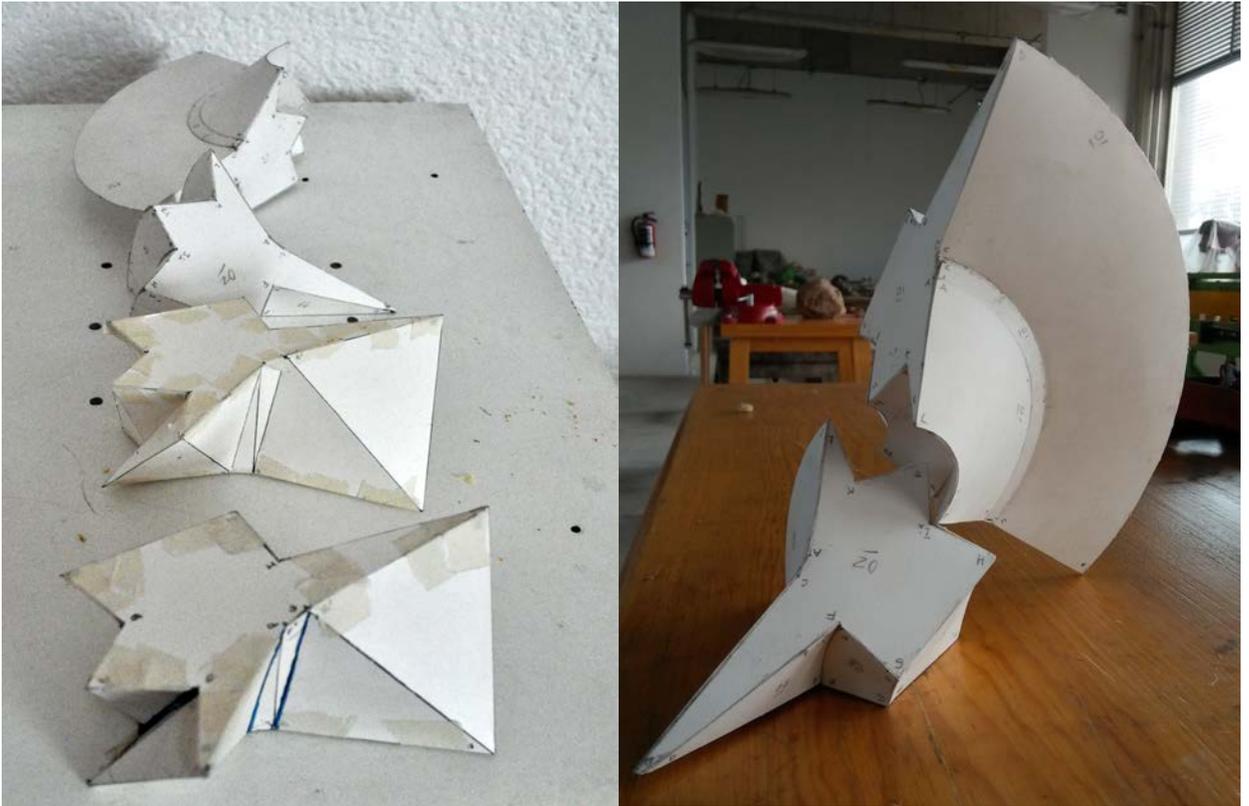


La obra aprovecha los recursos plásticos o del lenguaje visual. **Línea, punto y plano en el espacio.** Esquematismo; se hace muy patente al final, ya terminando el último estado de la obra cuando han sido enumerados los factores que han provocado la caída del peso mexicano.

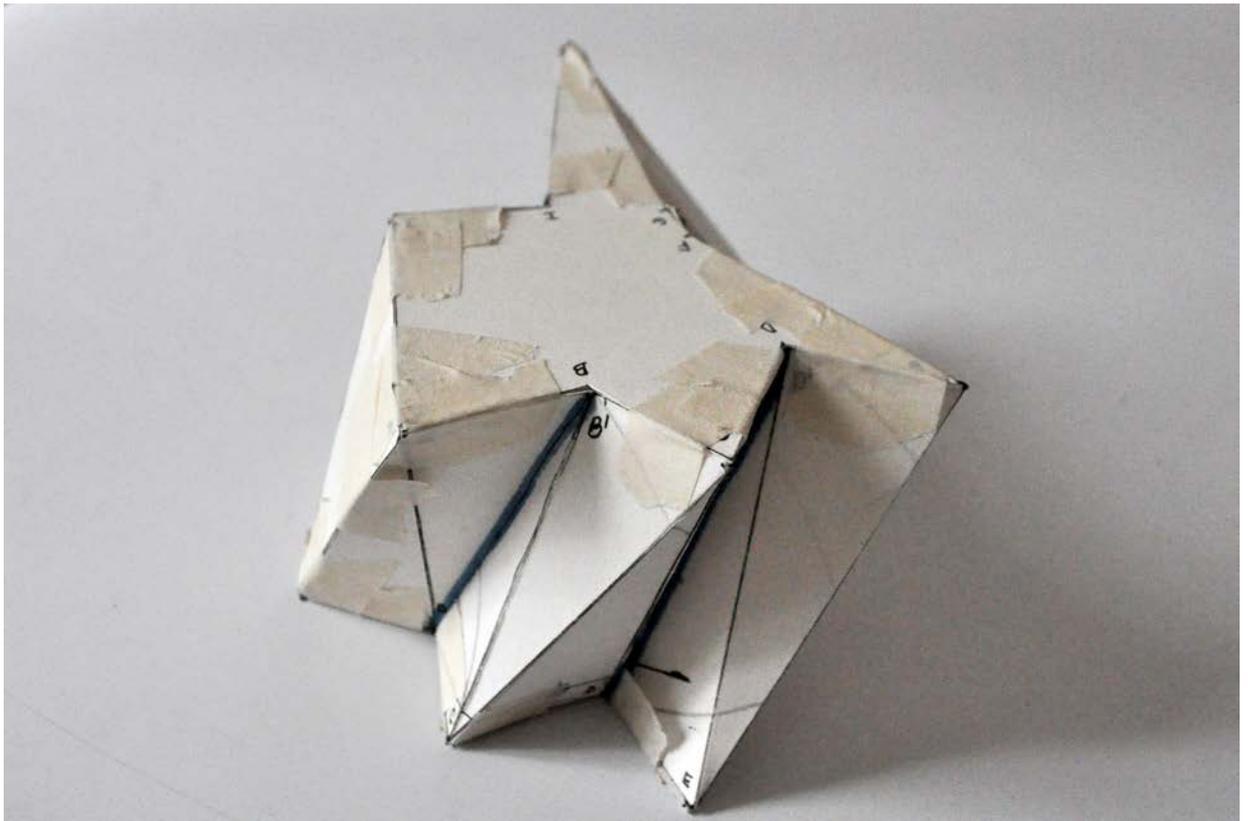
Estos elementos no sólo generan una empatía sensorial y atrae al espectador, también comienzan a mostrar ciertos ilusionismos relacionados con el tema. Cuando las piezas sin pintar que se hayan a la derecha les da la luz se genera un aura naranja en la pared del fondo, sin embargo en la pieza ya pintada que se haya sobre la mesa redonda el aura que se genera es blanco.

El protagonismo que al final se le da al sofá como invitación a **ocupar-asistir-presenciar-ocupar: la participación negada**, se consigue con un enorme plano verde que es no solo el mayor de todos sino el más cercano a un espectador que aún no se haya decidido a penetrar en la pieza.

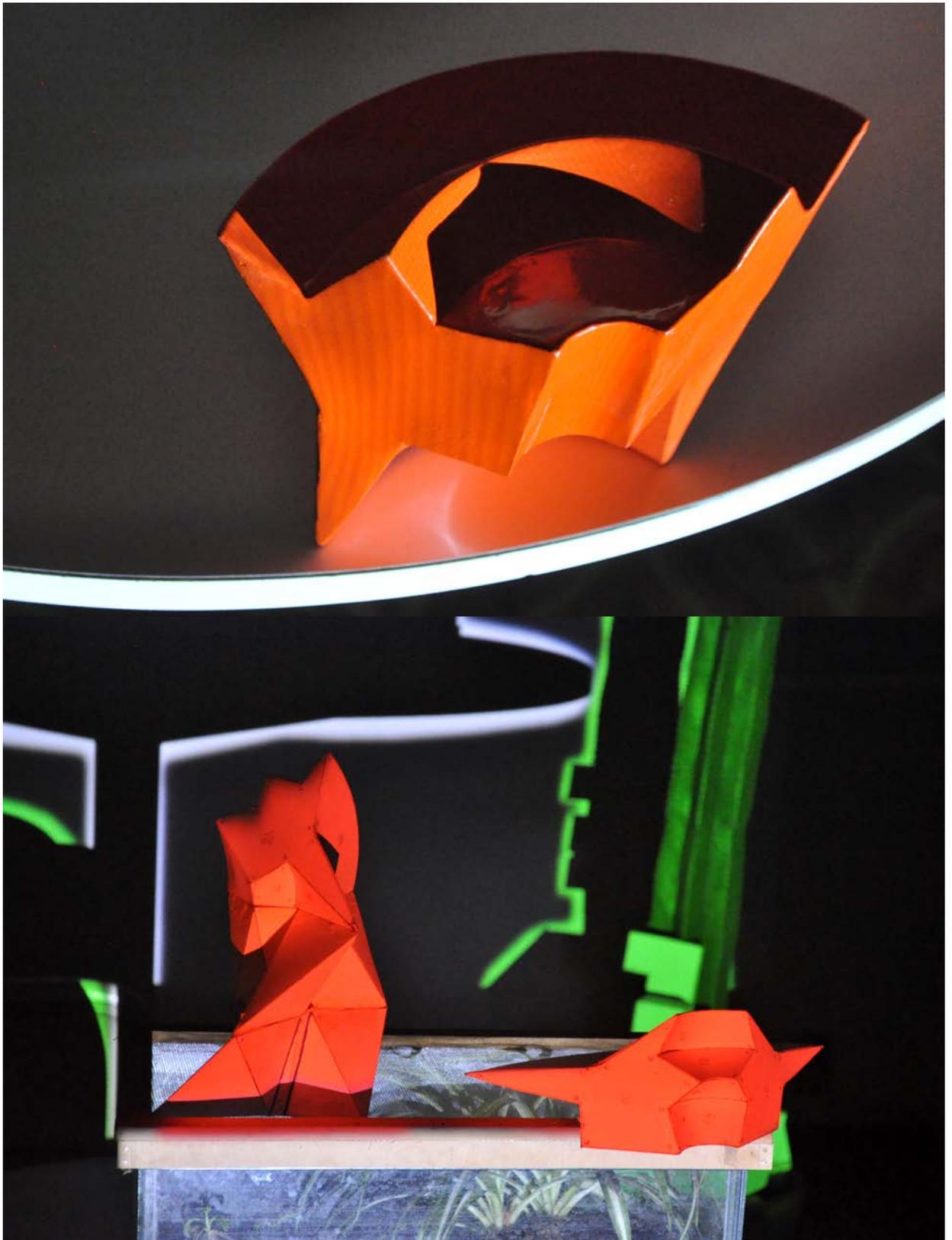
Esta **evasión de lo monumental** hace que la invitación a instalarse dentro de la obra sea más intensa.



La estética del cierre relámpago. Una pieza no muestra suturas el resto exhibe sin reparos el modo urgente en el que fueron construidas. Resulta interesante como se aparta de una estética del reciclado o de uso de materiales de desecho. El largo y complejo proceso matemático que conforma a las piezas modulares busca la distancia en esta dirección.



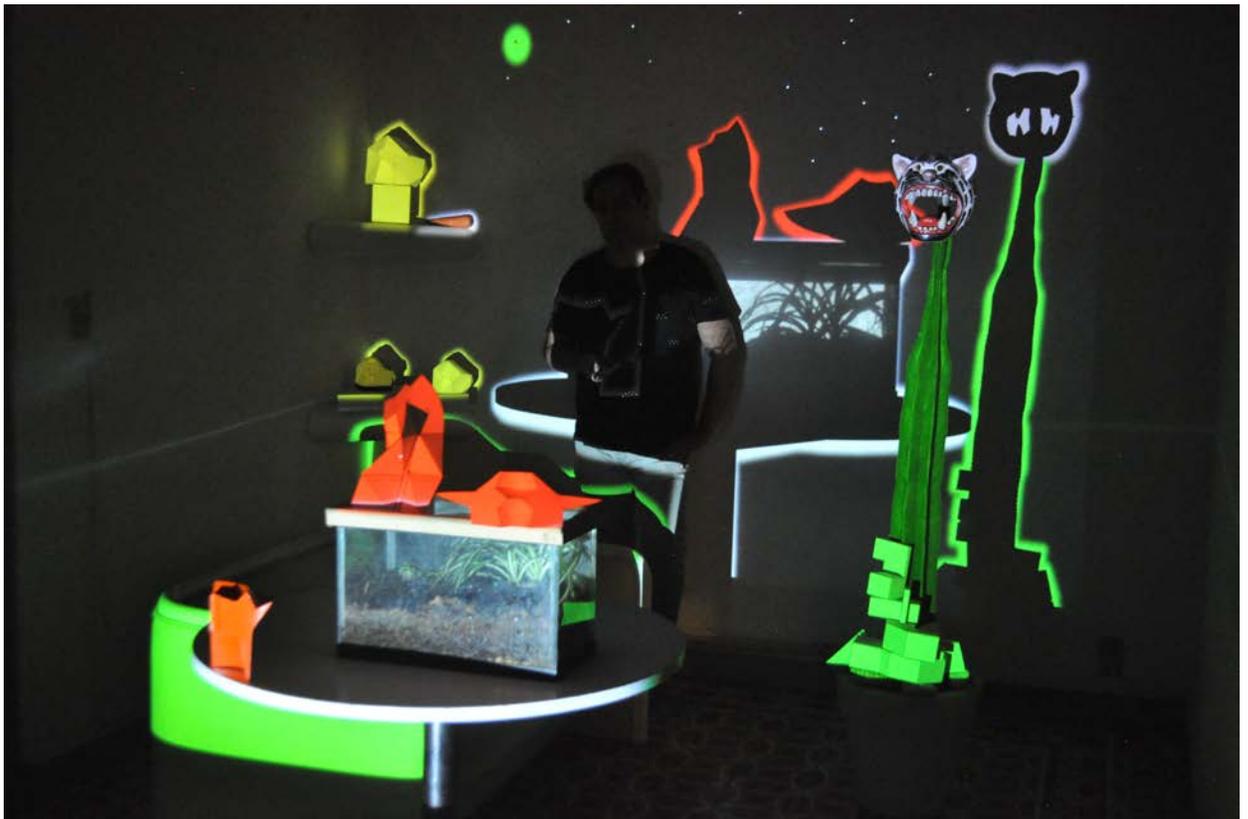
Modularidad rota. Las piezas a pesar de tener la misma sección transversal y ser de una frialdad matemática, se separan de lo industrial que tanto apetecía a los minimalistas. El **bricolage ergonómico e instintivo** se opone a la lógica del capitalismo industrial.



Usos de tipos de vacíos. La obra posee grandes zonas de oscuridad a pesar de su tamaño escaso. El sonido de la obra es también escueto, se dan silencios entre frases y el comienzo y final de la pieza, al estar en bucle, multiplica el silencio.

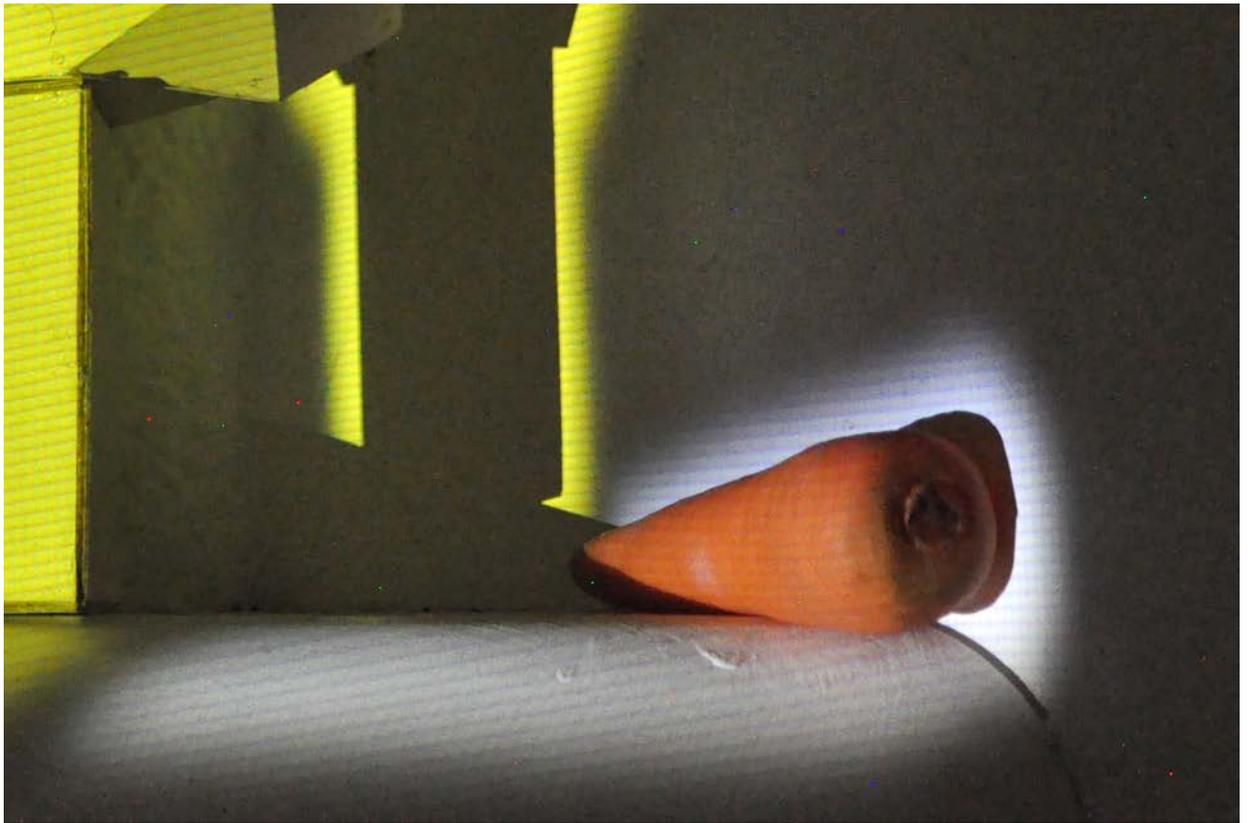


Del horror vacui al horror a la desconexión. Los elementos han sido iluminados paulatinamente y la voz que desde el sonido se escucha menciona sintéticamente tres aspectos que provocaron la desvalorización del peso mexicano. Hay un horror a la desconexión, a no ser capaces del todo de relacionar la lección que se dicta y el despliegue realizado. También apreciamos una **tensión entre inmersión y distanciamiento**.

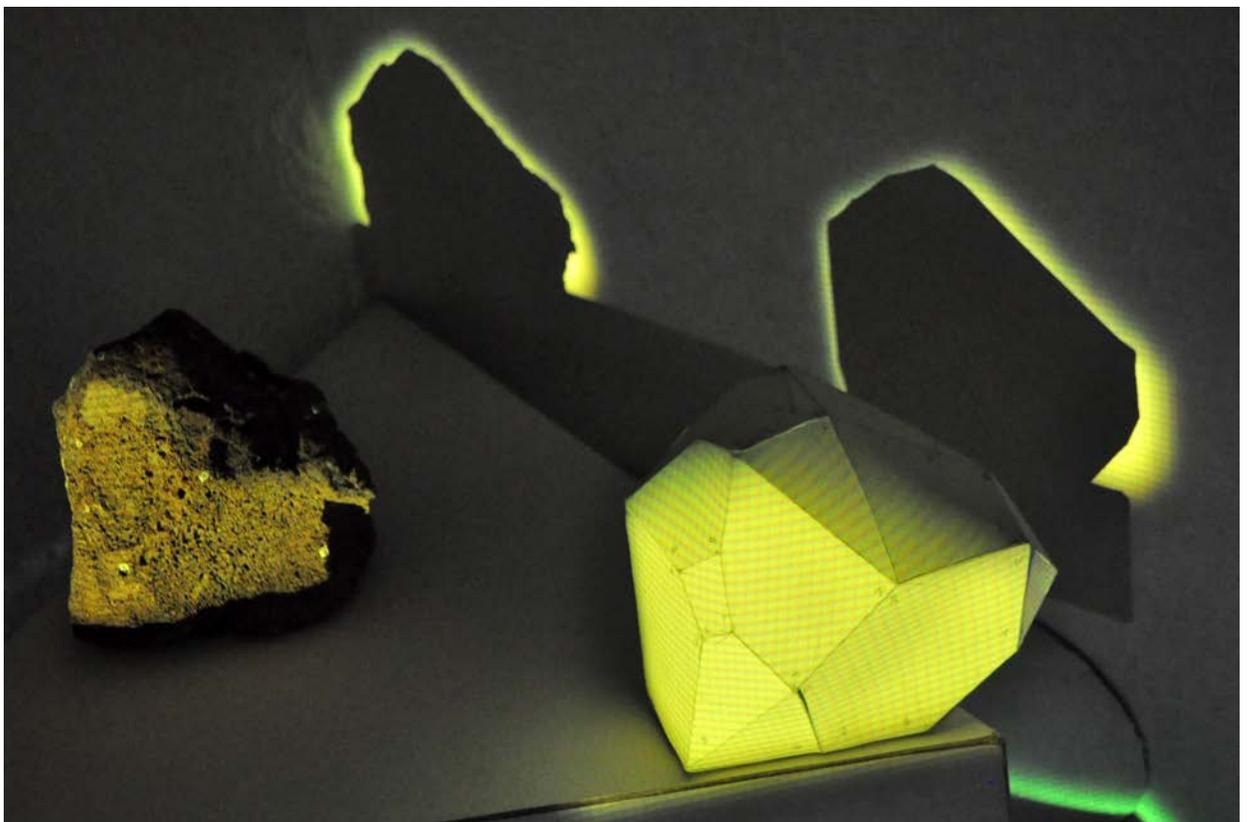




Cuando junto a elementos muy reconocibles, como la máscara de un jaguar, un cactus o un terrario con una salamandra, aparecen figuras geométricas complejas, verdaderas esculturas en pequeño formato o maqueta de piezas mayores ocurre la **evasión de la figuración integral**. Queda roto todo intento alegórico a través de la figuración del tema que la obra no solo trata en su título, sino que en su audio se desglosa.



Un ejemplo específico de lo anterior. Junto a una pieza geométrica resultado del mapeo tridimensional artesanal de una roca, aparece una zanahoria. Esta se ilumina justo en el momento que se pronuncia el nombre del entonces candidato a la presidencia norteamericana, Donald Trump.





El uso de una salamandra dentro del terrario apunta al uso de los **signos del teatro posdramático**. Al estar viva y en movimiento, un movimiento lento que invita a la contemplación y a presenciar la pieza como un acontecimiento/situación, donde se da la irrupción de lo real que va a acentuar la corporalidad de los otros vivos presentes: los espectadores. De esta manera no solo se da una falta de jerarquía entre los diferentes elementos que pujan por tener relevancia pero que están ecualizados como detalles de igual peso dramático (o posdramático). La salamandra garantiza la simultaneidad entre lo que el proyector dispone en tiempo y espacio, el sonido que escuchamos y lo que ocurre sin programación dentro del terrario.

Fúgate, muérete, llora, ríe. (Acordeón sobre dos acontecimientos carcelarios en México)

Autor: Luis Garciga Romay

Año: 2016

Dimensiones: 10m x 5m x 3 m

Duración: 7 minutos 2 segundos (Loop)

Sonido: Estéreo 4.1

Materiales: Modelos tridimensionales con forma sinuosa, de sección cuadrada realizados en cartulina de 300 g/m²; globos inflados con aire, botellas de cerveza rotas, manguera plástica plisada de las utilizadas en instalaciones eléctricas, tubo plástico de 20 cm de diámetro y longitud 3 metros, piedra, cinta adhesiva para ducto, tablas de madera.

Requerimientos técnicos en sala: Proyector (cañón) de resolución media o baja, reproductor de DVD, amplificador de sonido 4.1.

Descripción: La obra fue montada en el Centro de las Artes de San Luis de Potosí, antigua prisión estatal. Refiere a dos sucesos carcelarios acontecidos en México.

El primero es la segunda fuga de Joaquín “El Chapo” Guzmán Loera quien escapó 11 de julio de 2015 del Penal Federal del Altiplano I. El otro suceso acontecido con anterioridad en enero de 2010 es la riña entre reos en el CERESO no. 1 de Hermosillo que deja varias decenas de muertos. El primer estado de la pieza acontece con el sonido proveniente de las pocas noticias que se tuvieron sobre el suceso en Hermosillo: un video de Youtube filmado en el momento en el que se daba a los familiares la lista de los fallecidos. El segundo estado posee el sonido de un conjunto de comentarios que se hicieron en la mañana del 12 de julio al darse la noticia. Se integraron en una enorme diálogo frases que provenían de dos diarios mexicanos: Excélsior y La Jornada.

Videodocumentación: DISPONIBLE EN <https://vimeo.com/157097827>

TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO

OCH: OFICIAL DEL CERESO No. 1 de HERMOSILLO

OCH: Lista de fallecidos!...lista de fallecidos: ...

-SC Alejandro Alonso Fabela

-SA Miguel Ángel Núñez López

(SE ESCUCHAN CONVERSACIONES EN VOZ BAJA ENTRE DOS MUJERES Y UN NIÑO PEQUEÑO HACE UN RUIDO ACORDE A SU CORTA EDAD)

OCH:

-José Miguel Palmica Guzmán

-José Manuel Muñiz Contreras

-José Martín Parra Moreno

MUJER 1: Nooooooooo...! Malditos!...Hijos de su puta madre!

OCH:

-Juan Luis Núñez López

(CONTINÚAN LAS QUEJAS Y SOLLOZOS DE MUJER 1, MIENTRAS CONTINÚA LA LISTA DE FALLECIDOS)

OCH:

-Waldo Lerma Alemán

-SB, de bueno, Ruperto Guerrero Aragón

-Juan Miguel Alonso Palacios

-José Manuel Quintero Bonarre

-Héctor Quintero Juárez

(SE SUMAN MÁS MUJERES AL LLANTO QUE SE VA HACIENDO CADA VEZ MÁS DESGARRADOR)

OCH:

-Luis Leonardo Erremeño Navarro

-Arturo Cura Reséndiz

-Manuel Hernández Coba

-SG Omar Montoya Domínguez

-Luis Rey Vargas

(GRITOS DE DOLOR MUY FUERTES Y DESGARRADORES SE ESCUCHAN SIN CESAR)

OCH:

-SB...

(GRITOS DE DOLOR MÁS FUERTES AÚN)

OCH:

-SB Jesús Cervantes Ruiz

(ENTRE LA MULTITUD QUE SE LAMENTA, GIME Y GRITA SE ESCUCHA UN NUEVO GRITO: ¡PAPÁ...!...)

(FADE OUT DEL SONIDO)

(SILENCIO)

(CON TONO DE ACTORES QUE LEEN UN GUÓN EN UN ENSAYO DE MESA SE ESCUCHA CON LEVE REVERBERACIÓN QUE ENFATIZA EL ENCIERRO DE DEL LUGAR DONDE SE ESTÁ LEYENDO. LOS ACTORES LEEN SIEMPRE AL PRINCIPIO EL NOMBRE DE QUIEN DICE LA FRASE. LAS FRASES ESTÁN EXTRAÍDAS DE LOS DIARIOS EXCÉLSIOR Y REFORMA EL DÍA DESPUÉS DE LA SEGUNDA FUGA DE EL CHAPO GUZMÁN)

ACTOR 1: Ingeniero Isaac Cepeda Romero: Volvieron a capturar a El Chapo...y se volvió a escapar...Tema para la conciencia nacional...

ACTOR 2: El Rey de Monterrey Garza: Don Joaquín Guzmán es un señorón muy inteligente que por algo ha logrado una fortuna de millones de dólares...¡Viva El Chapo! ...¡A festejar la liberación del patrón!

ACTOR 3: Wirikuta14: Pobre pendejo!...Será tu patrón, pinche gato!

ACTOR 1: Julia Martín: ¡Se cagó la gira de Paris!...¡Qué risa!...¿Cree que le van a preguntar de sus reformas?...México desfilando en un día tan simbólico en lucha armada...¡Qué regrese...deje de hacer el ridículo...dé la cara...despida al secretario de Gobernación...y...reabra su desmadre! ...¡Mañana el dólar a 17!...¡Estamos gobernados por imbéciles!

ACTOR 2: Guadalupe Bravo: "Prometeo fugado".Inspirado en la tragedia griega. Es la versión mexicana de "Prometeo encadenado". Aquí el antihéroe es apresado y codenado en dos ocasiones por no mocharse debidamente con la mafia gringa que le entrega tips al gobierno mexicano para que lo ubique y lo detenga. En la segunda aprensión recibe una condena de trescientos años de prisión, de los cuales cumple como dos años y escoge para fugarse cuando el jefe de gobierno y cuatrocientos acompañantes festejan en Paris la Independencia de Francia. El destino hizo que en las mismas fechas, Francia y El Chapo Guzmán celebren su Independencia.

ACTOR 1: Alex de la Garza: Nada más falta que el túnel lo haya hecho HIGA...¡Hijos de su puta madre!...Ni hablar...ahora a aguantar las burlas de los medios internacionales

ACTOR 3: Mario Luria: ¿Tú sientes que aguantas tú las burlas?

ACTOR 1: Alex de la Garza: Como mexicano duele que los medios extranjeros se burlen de nosotros y digan: Sólo en México suceden esas cosas... Cuando la realidad es que por culpa de funcionarios ineptos y corruptos es que suceden esas fugas...

ACTOR 3: Jota Manuel Jorge: ¿Y tú ya viste el túnel? ...o... ¿Hablas a lo Pen...ñanieto?

ACTOR 1: James Sánchez: JA, JA, JA , JA, JA, JA, JA, JA, JA ...

ACTOR 2: Navegante Interestelar: JA, JA, JA , JA, JA, JA, JA, JA, JA, JA, JA, JA... los pejezombies le encuentran la cuadratura a todo... pobres maestros... por eso se fugó El Chapo... JA, JA, JA , JA, JA, JA, JA, JA, JA ...

ACTOR 3: Rey Pakal: hasta parece que podemos escucharlo... Sí, Don Joaquín, no hay pedo con que se vaya no más aguántese tantito hasta después de las elecciones...

ACTOR 2: Nancy Itzel: Más bien a México le hace falta otro Porfirio Díaz...

ACTOR 1: Aldo Profile: ¡A otro perro con ese hueso! ...ese güey de El Chapo nunca pisó la cárcel.

ACTOR 2: Urren Urrutikoetxea Euguren Alba Rodríguez Alvalo: ¡Exacto!... Al que agarraron fue un doble... por cierto, contratado por Angélica Rivera ya que trabajó en una de las novelas en la que dis que actuó...

ACTOR 3: Malef: ¡Se lo chispoteó...!

ACTOR 1: Malef: Nada es más resbaloso que el jabón en la regadera...excepto El Chapo ese se les escapa cada cinco minutos.

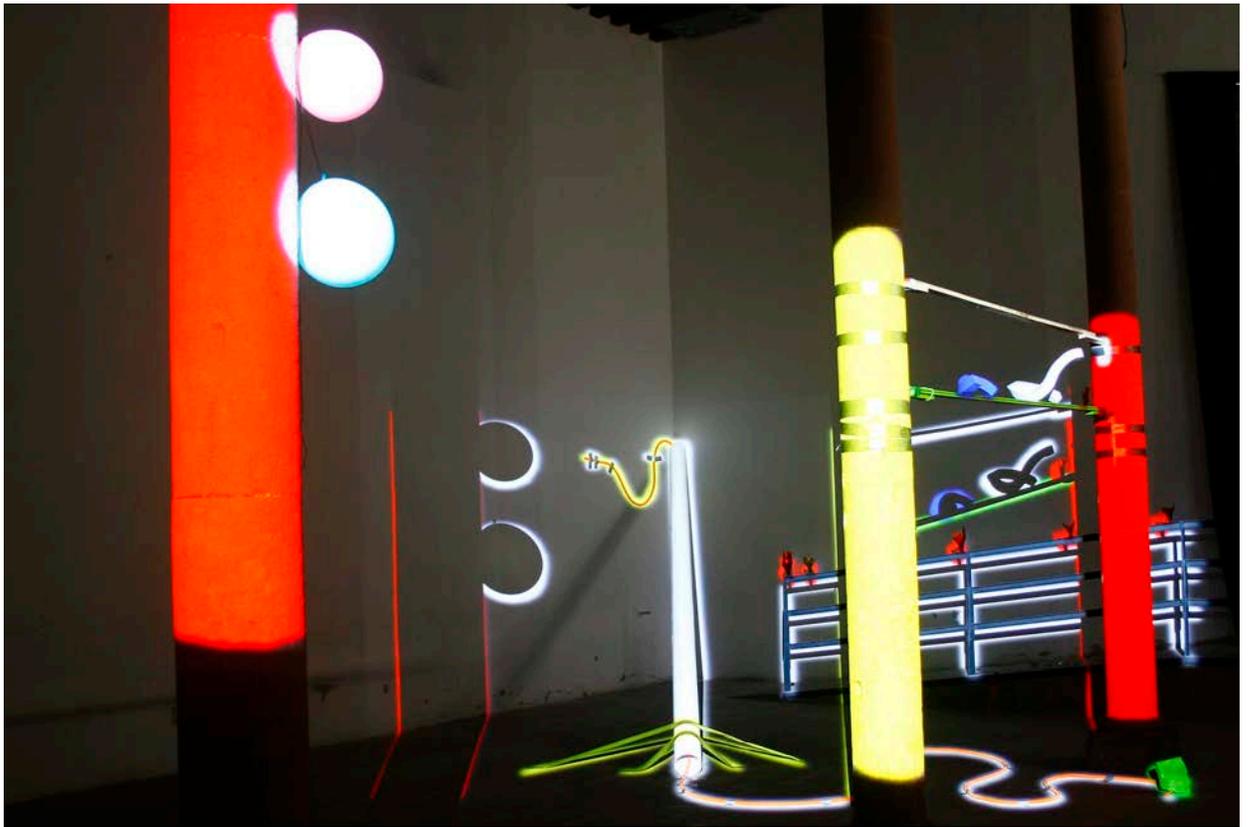
ACTOR 3. Siux Máster. Pasan sexenios y sexenios y a todos les encanta jugarles al pendejo pero al final todo es seguirle el rastro al dinero...y este narco tiene mucho...Hasta en Forbes lo conocen.

ACTOR 2: paco: Ya namás que lo encuentren y ¡ya! ¿ Por qué tanto lío y drama? ...ni que fuera para tanto. La cárcel es para los pobres y es injusto que un rico estuviese encarcelado. Por cierto...¿Quién será su arquitecto?

ACTOR 1: James Sánchez: JA, JA, JA, JA, JA, JA ...

(FADE OUT)

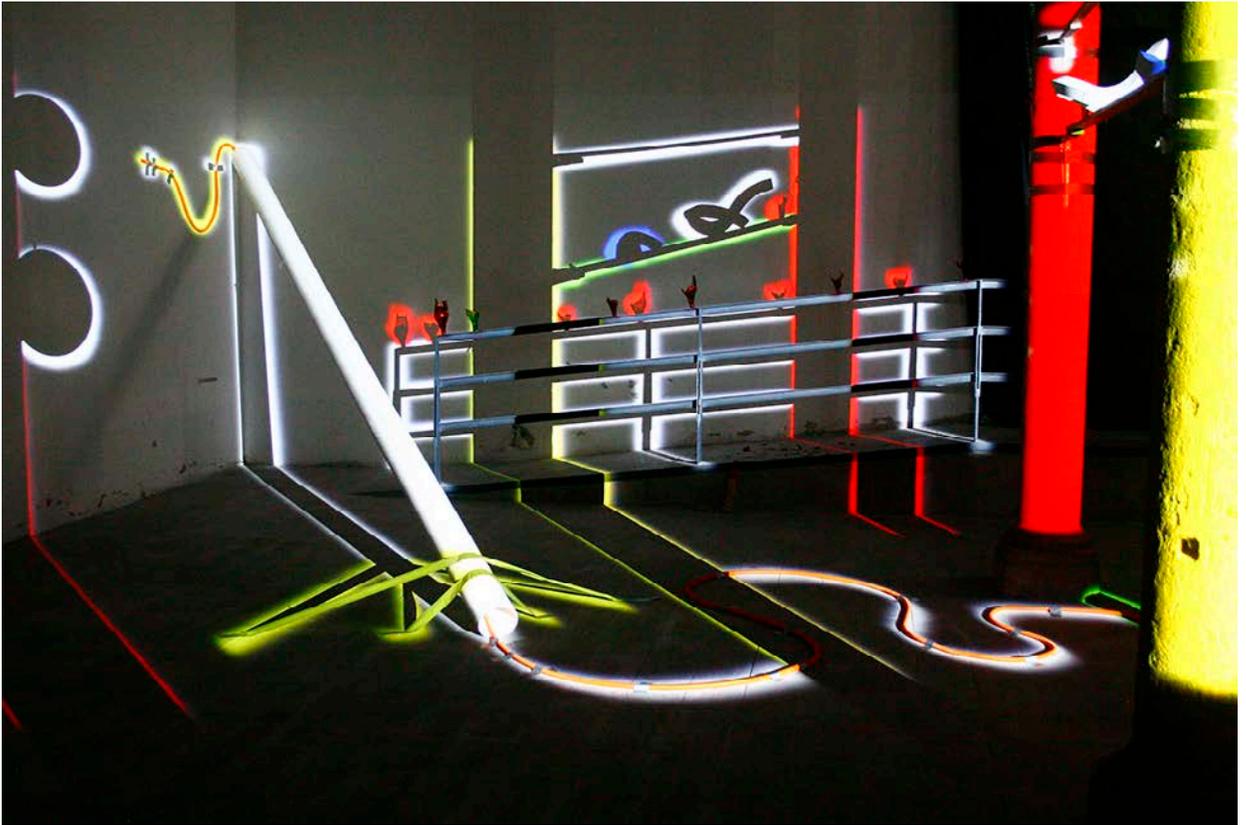
Como hemos podido contatar y tal como expresamos con anterioridad, estos 50 recursos no se aplican simultáneamente. Estos se dosifican en función de los contenidos a tratar y de las características espaciales del sitio donde se ubican. Las piezas, fieles al recursos Site-adjusred pueden llegar a suprimir, incorporar o sustituir recursos de una versión a la otra.



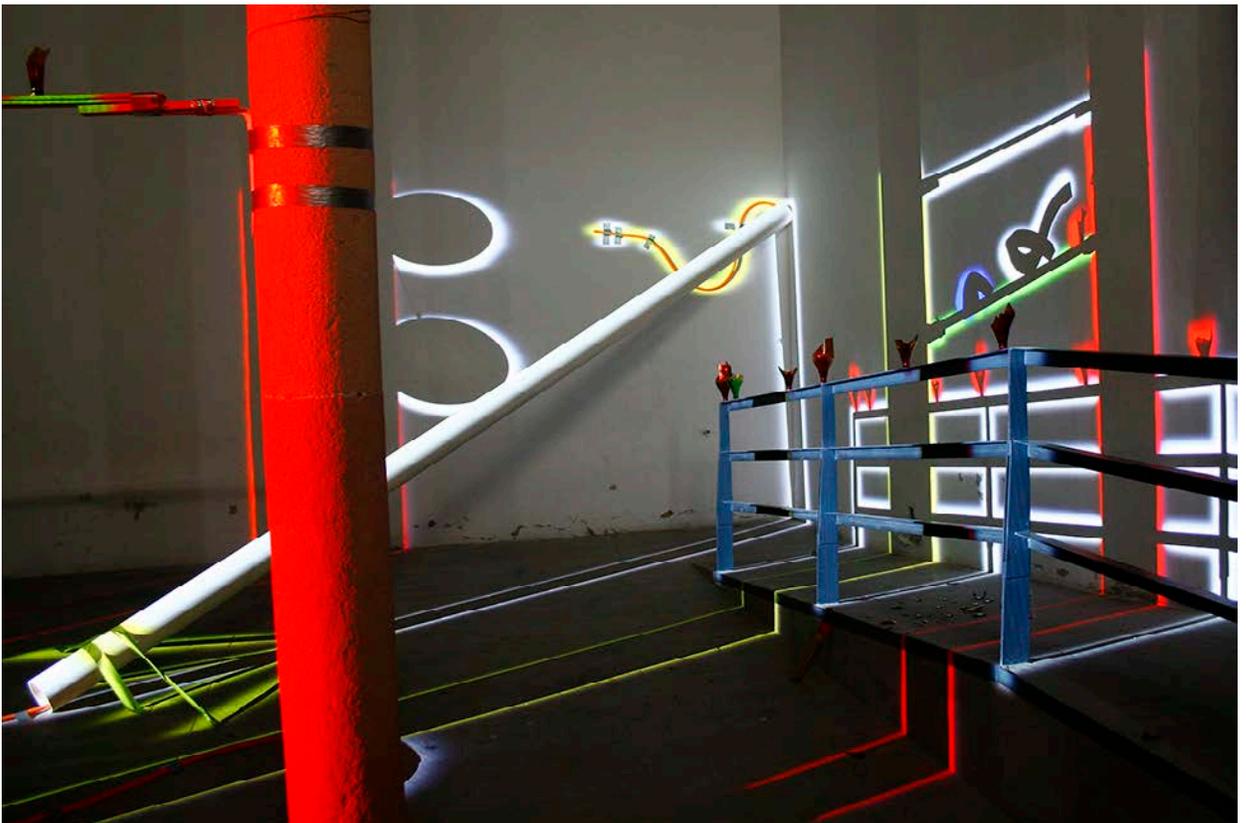
Fúgate, muérete, llora, ríe. (Acordeón sobre dos acontecimientos carcelarios en México). Vista general de la obra.

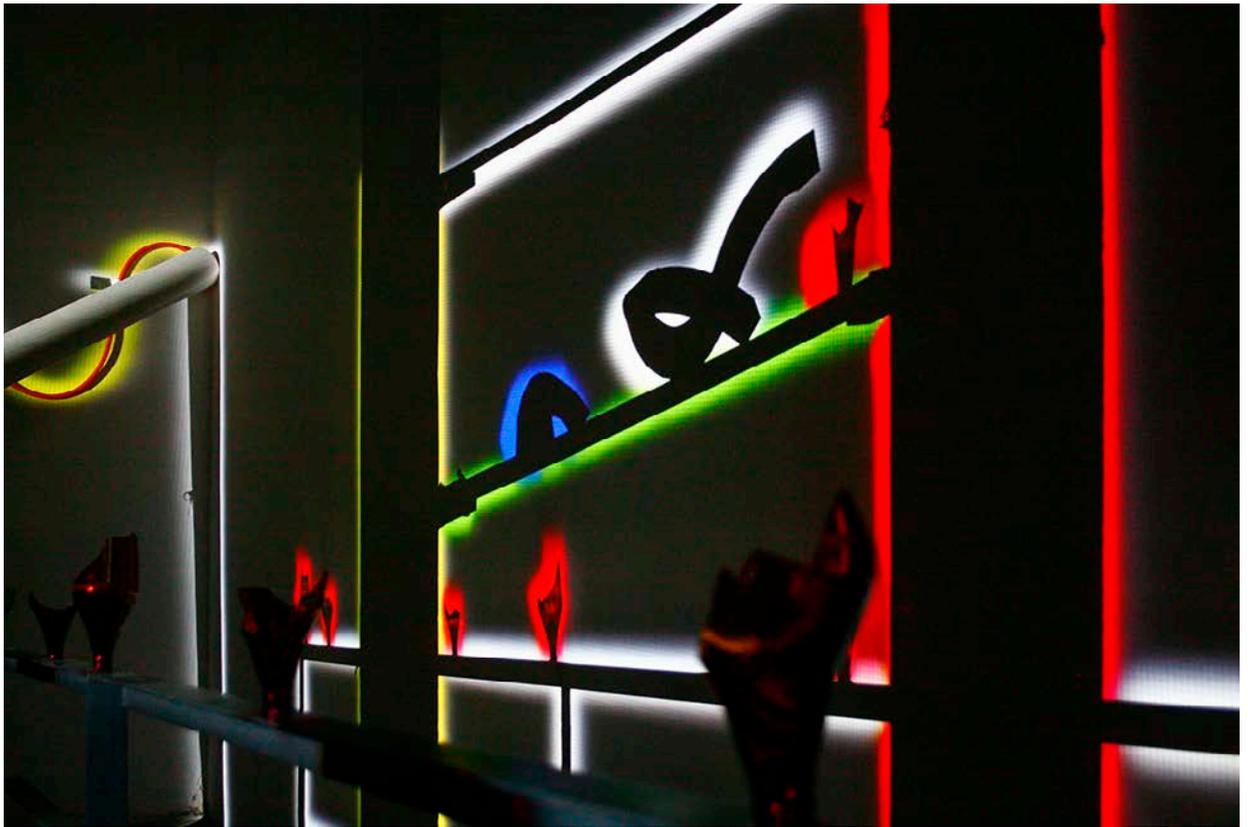


Fúgate, muérete, llora, ríe. (Acordeón sobre dos acontecimientos carcelarios en México). Vista general de la obra durante el proceso de montaje en un momento en el que, de día, las puertas al exterior se abrieron y la luz penetró el recinto. El autor aparece mostrando la escala de la obra.

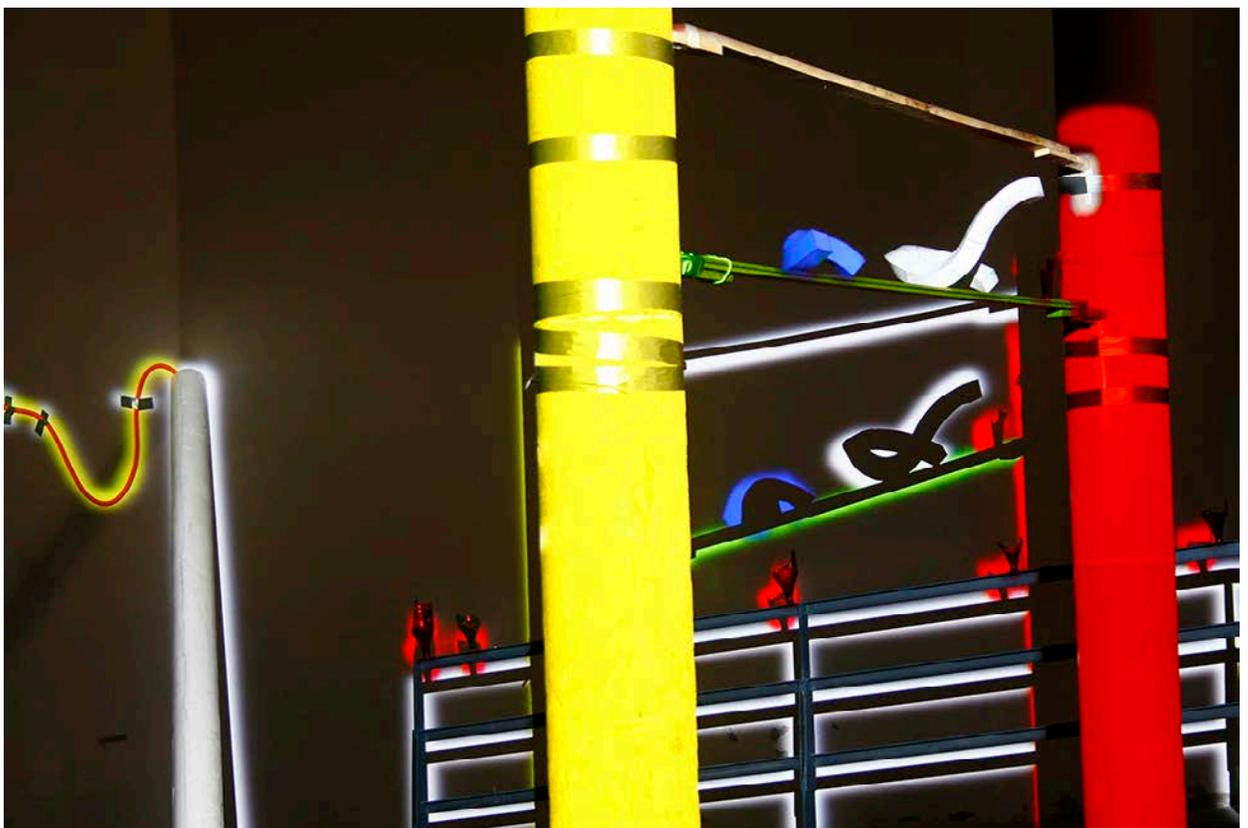


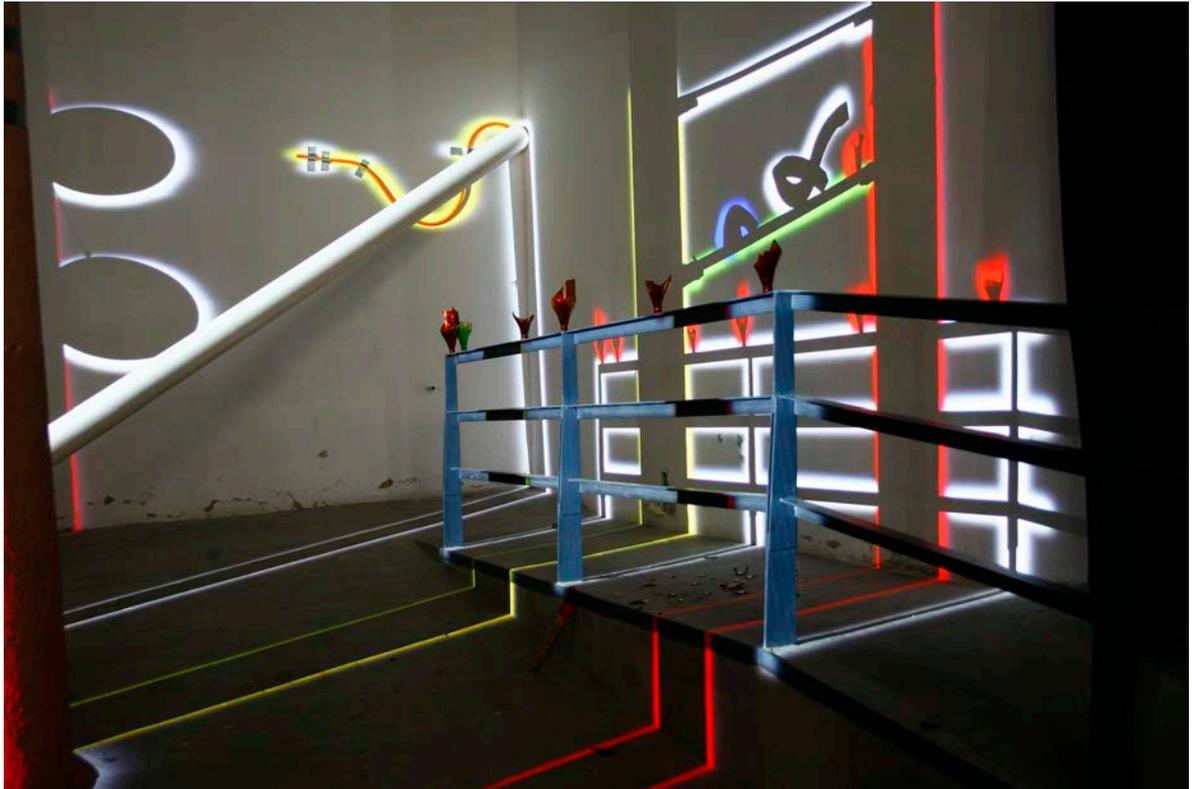
El vacío como un encierro activo. En esta obra no solo se da el encierro en términos espaciales sino también como tema de la propia obra. La diagonal blanca que va a la esquina de las dos paredes tiene como vecina a una reja que refuerza su condición por las líneas verticales y horizontales luminosas provenientes de las columnas rojas y amarillas y de las vigas improvisadas entre ellas.



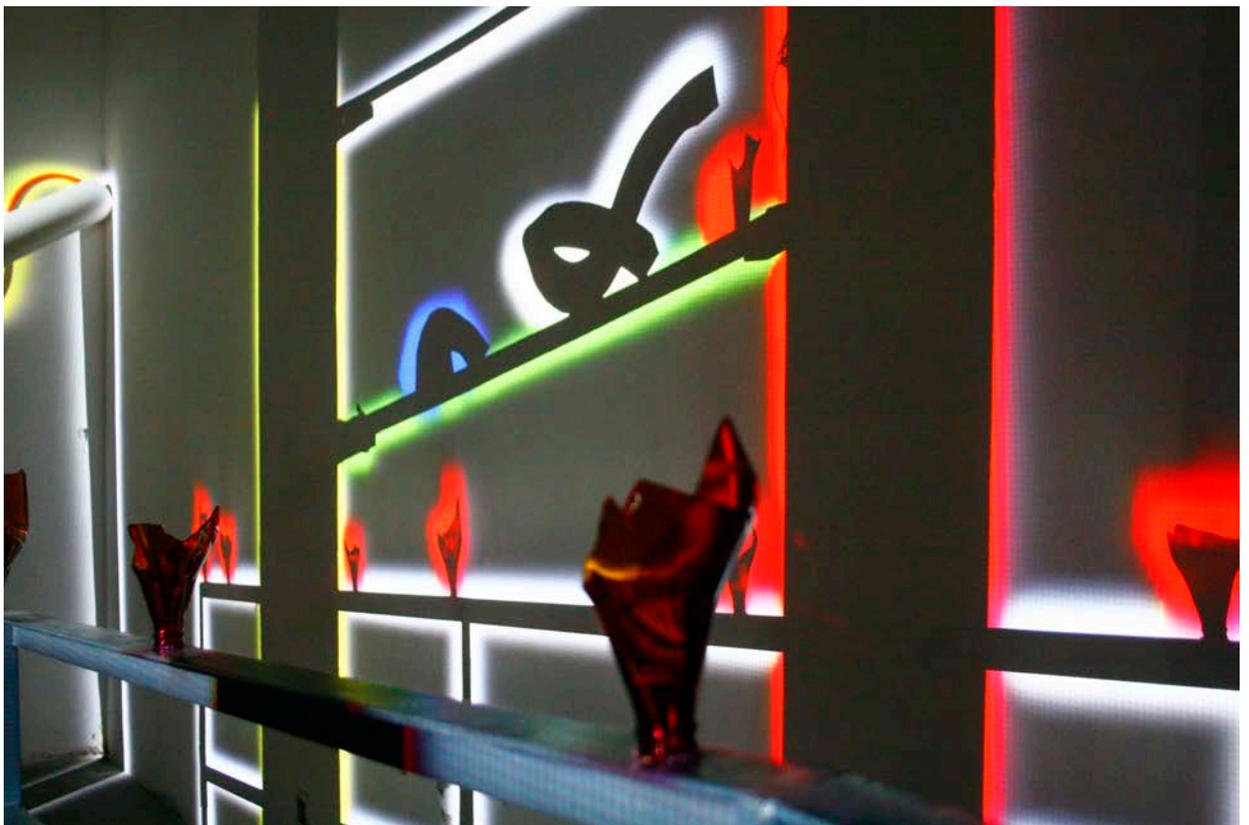


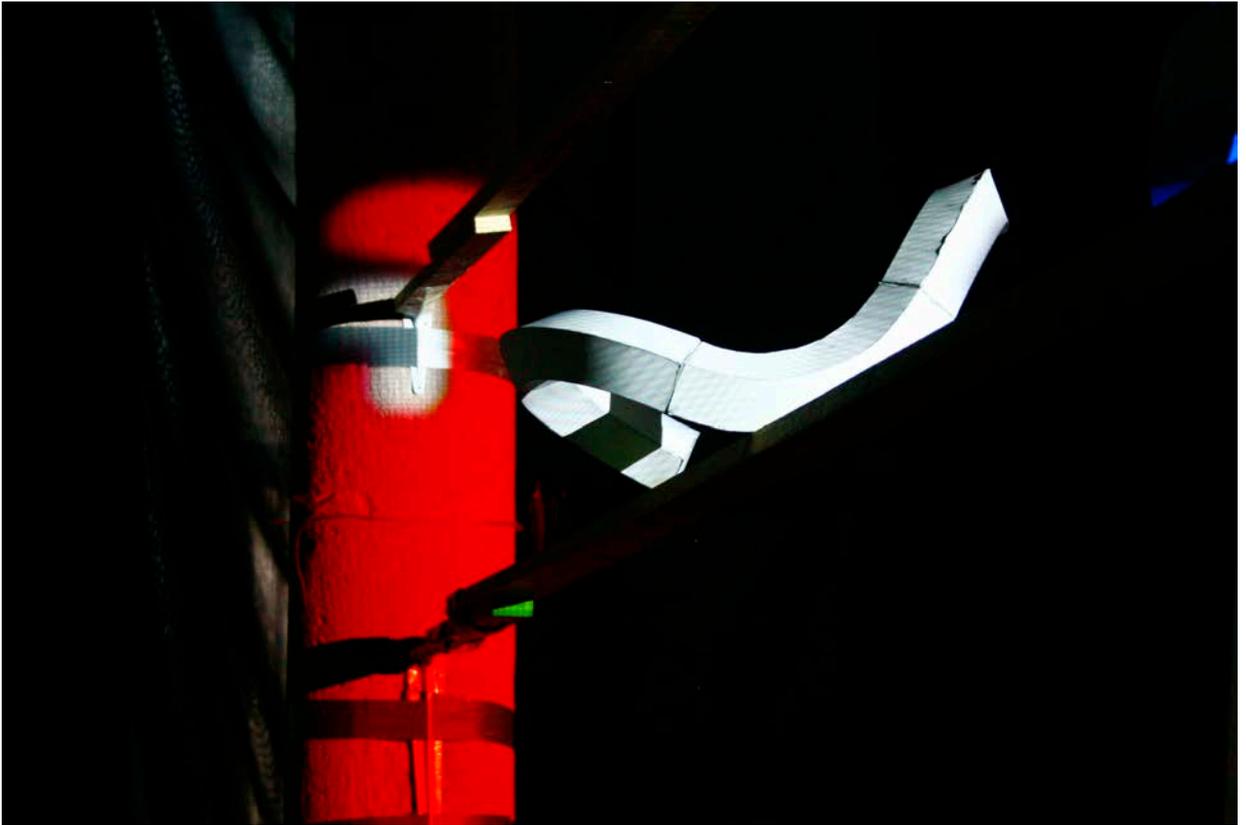
Uso de luces y sombras como entes abstractos indicadores de espacio. En la obra hay formas abstractas cuya condición se realza por la acción de la luz sobre ella. Un ejemplo es este cuerpo geométrico que al torcerse deja entrever un hueco que solo se hace notar cuando la luz blanca que incide sobre él lo destaca.



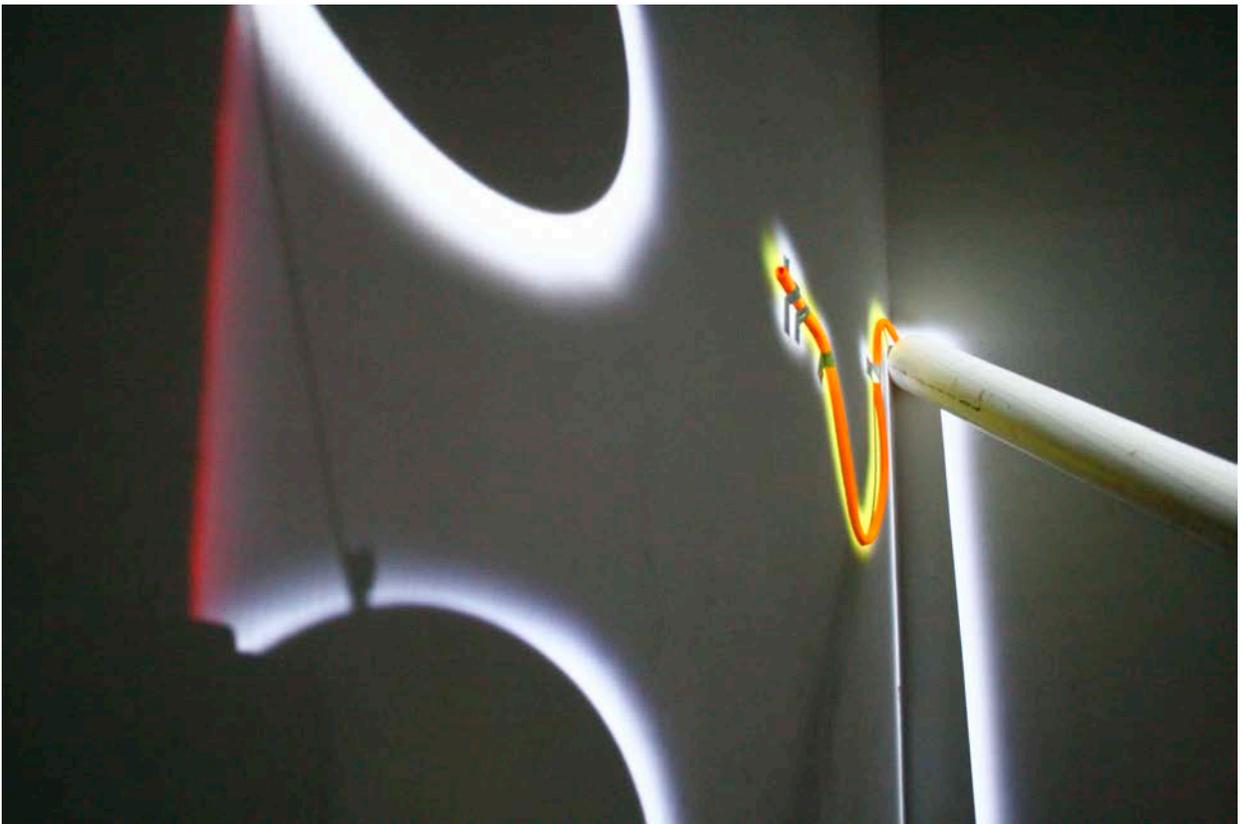


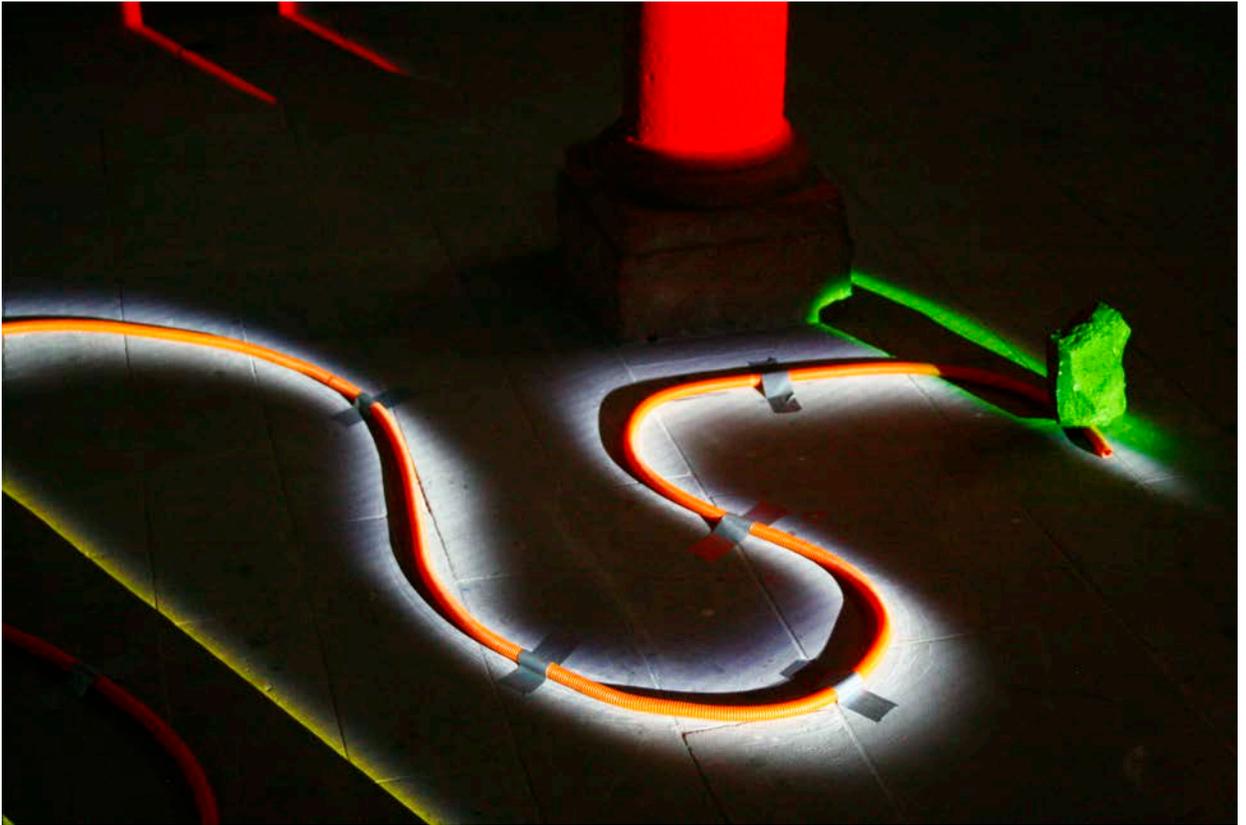
Señalar el espacio de las piezas a través de las relaciones entre aura proyectada-objeto tangible-sombra-fuente de luz. La superposición de estos elementos dentro de la obra genera una búsqueda de relaciones entre ellos, de la causalidad entre luz, objeto, sombra y aura. Esta búsqueda acontece no solo a nivel de espacio visual sino también de espacio móvil pues el espectador puede sentirse tentado a recorrer la pieza intentando hallar los orígenes y consecuencias de las formas de objetos y auras.



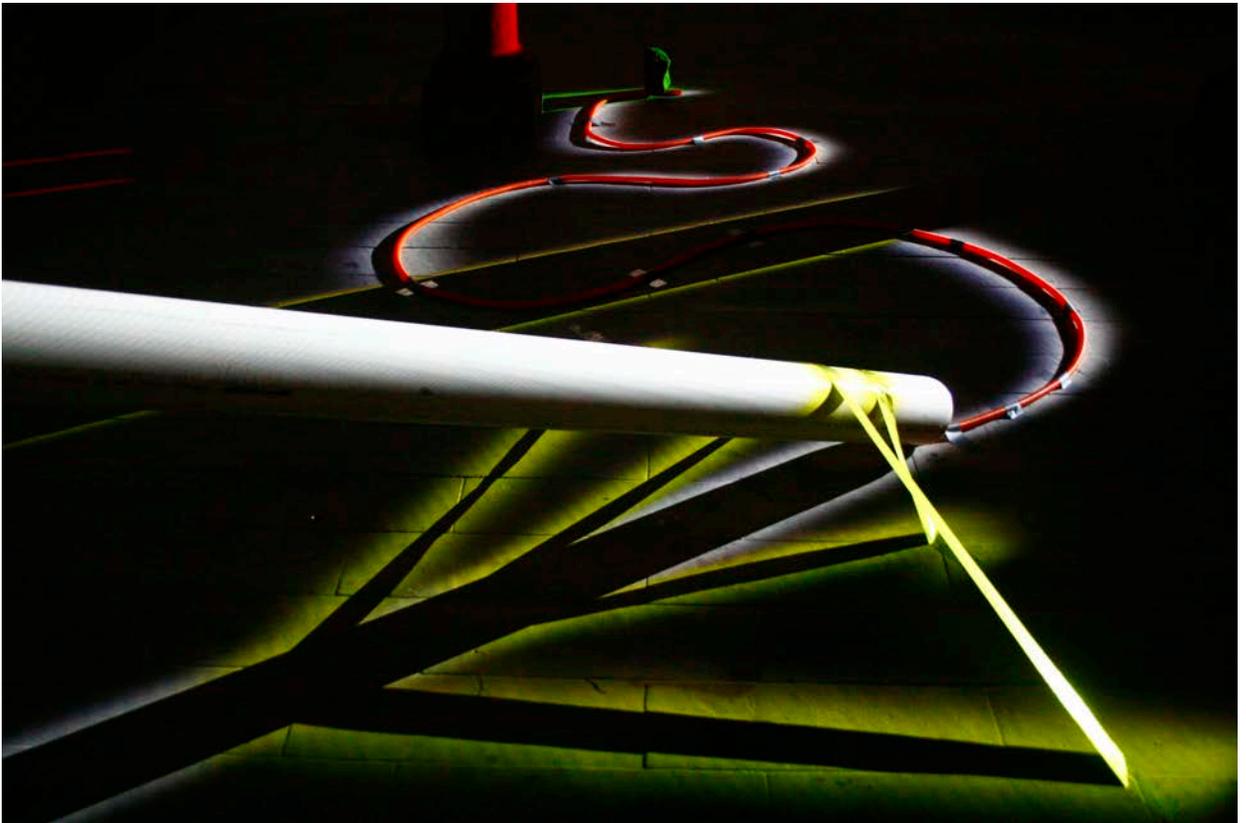


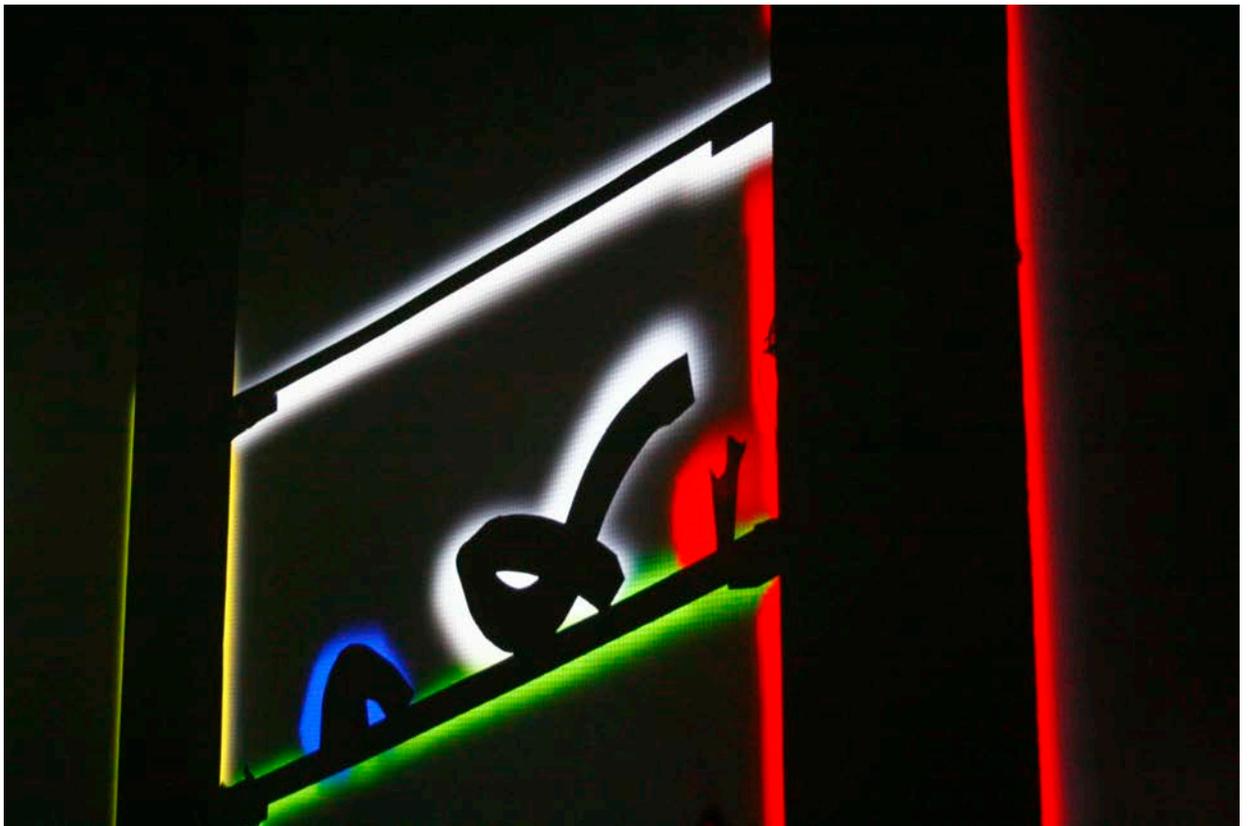
Del horror vacui al horror a la desconexión. Mientras estas formas son percibidas al desplazarnos por la pieza estamos escuchando voces que aluden a una situación muy diferente a la naturaleza de estas formas, auras y sombras de naturaleza abstracta. El espectador se aterra al no poder conectar los contenidos con estas morfologías.



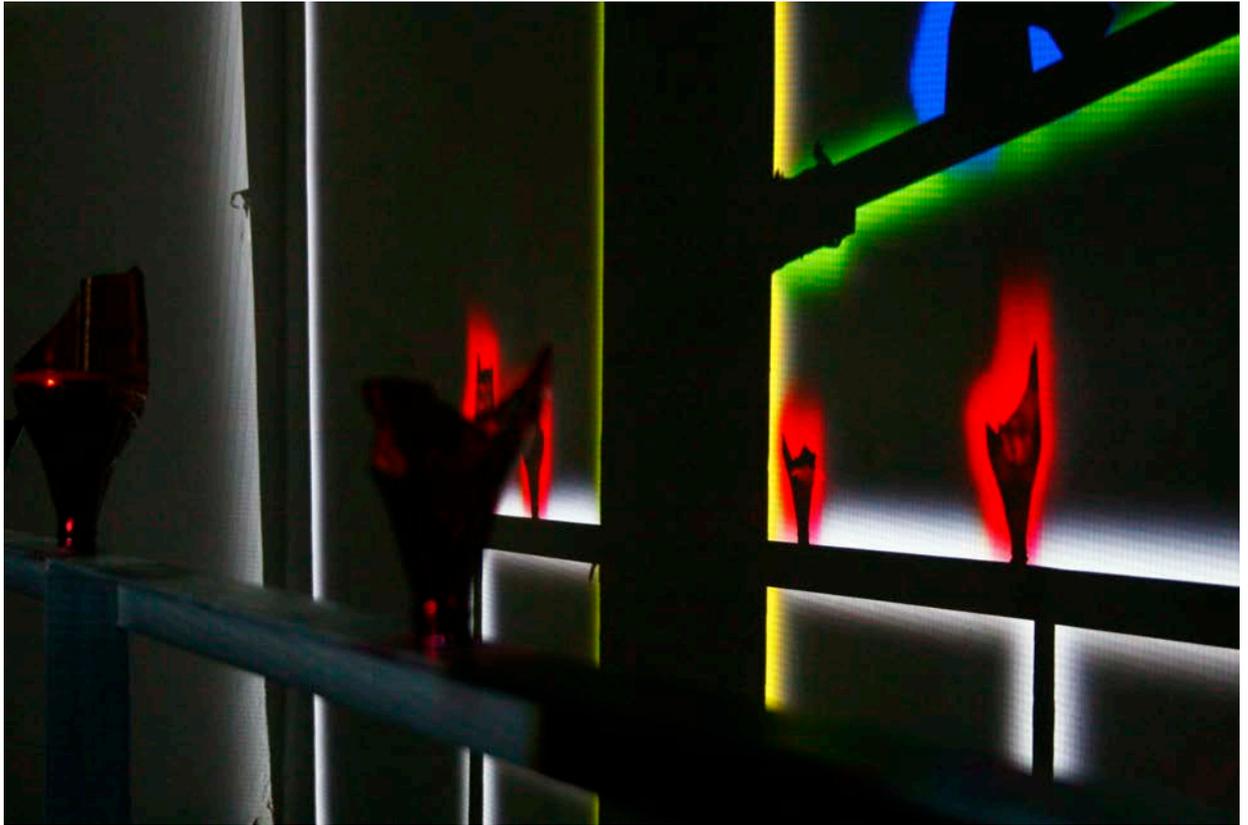


Realización ergonómica. El modo en el que la piedra aguanta la manguera y la manera en la que esta ha sido sujeta al suelo con simples bandas adhesivas. En la imagen que sigue vemos estas bandas adhesivas utilizadas para fijar un grueso tubo plástico.





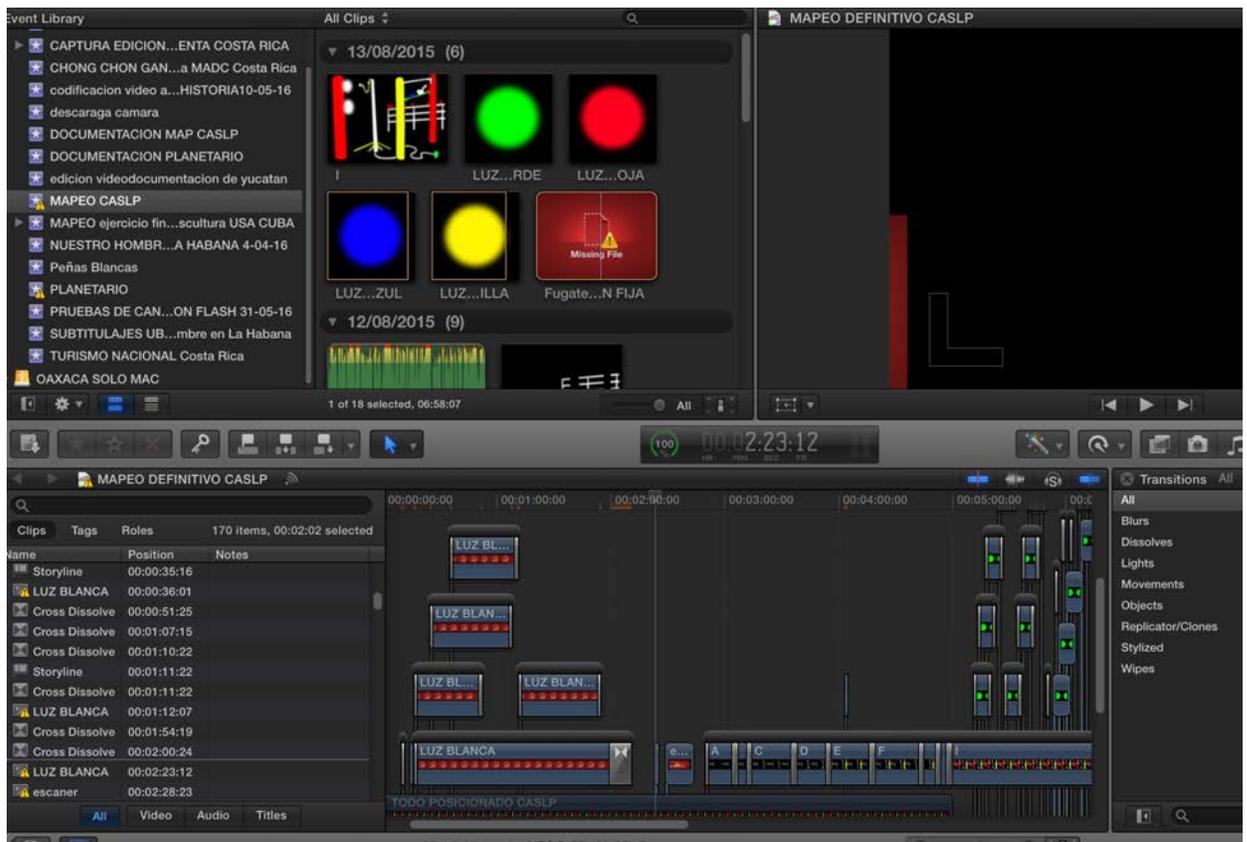
Línea, punto y plano en el espacio: Esquematismo. Los objetos dispersos generan un esquema, una representación simplificada de una economía de recursos que enfatiza cualidades plásticas como el color y la textura. Se muestran los elementos del lenguaje visual, línea, punto, plano, volumen en su soledad , ajenos a alianzas figurativas y exhibiendo su validez para hacerse presentes dentro de todo el espacio.



Uso del objeto pobre. Una botella rota usada como separador de límites y como objeto punzante devenido en arma improvisada.

La pieza emplea la **voz versátil**. Al usar además estados en lugar de escenas nos percatamos como la voz es empleada de manera diferente en cada uno de ellos. El primer estado es desgarrante, con ruidos y sonidos ambientes propios del las afueras de un centro penitenciario; las voces se superponen e improvisan desde el dolor de los familiares de las víctimas. Es una voz popular que en su impotencia grita y ofende. En el segundo estado la voz es jocosa, chistosa, con la dicción propia de un ensayo de mesa de una obra teatral.

Esta condición de enfatizar el teatro mismo nos permite reforzar los vínculos de la obra con los **signos del teatro posdramático**. De este toma alguno de sus signos. La parataxis o no jerarquía entre las partes se hace notar según va transcurriendo el segundo estado. Todos los elementos presentes se van reforzando con luces que los señalan sin ningún escalafón de prioridades. La aparición de estos elementos poco a poco en el tiempo y en el espacio hace pensar en una escenografía y dramaturgia visual, los objetos pobres y otros enfatizan su corporalidad justamente al estar iluminados, poseer aura y sombra. En esta pieza en particular el estado primero tiene una densidad muy baja de signos, mientras que al final del segundo hay una sobreabundancia, lo que indica el uso de un juego con la densidad de signos.



Montaje métrico. Las duraciones de las luces blancas durante el primer estado de la pieza, mientras se escucha la lista de fallecidos; se corresponde más con las duraciones absolutas de los tramos de los clips que en relación a lo que alumbran mientras vagan.



Montaje rítmico. A pesar que estas luces verdes presentan cierta monotonía en cuanto a sus duraciones absolutas en los clips, estas van a crear un ritmo debido a que se desplazan en el espacio de la obra sobre diferentes elementos con geometría y color variado. Al subir y bajar por el tubo plástico y vagar por las sinuosidades de la manguera en el piso, cada una de estos tiempos es diferentes en ritmo pues tiene otro tipo de atracciones que generan emotividades diversas con largos de planos iguales.

CONCLUSIONES

Vivir y pensar la región latinoamericana, en particular, las ciudades de México y la Habana como puntos de partida para analizar la existencia de condiciones sociopolíticas y culturales en correspondencia con líneas de pensamientos provenientes de campos como la antropología y la sociología y cómo estas pueden incidir en estrategias artísticas de producción tridimensional empleando una tecnología novedosa es una de las contribuciones que aquí se pretenden.

Recurrir a la generación de artefactos tridimensionales y espaciales afectados en tiempo y ubicación por dos aspectos: novedad social y novedad tecnológica, a través de un desglose de las implicaciones posibles y aprovechables en manifestaciones artísticas anteriores: escultura, instalación artística y guion, permite no sólo generar estrategias de producción particulares sino presentar una serie de elementos que intervienen en la expresividad y comunicatividad de esta técnica más allá del campo artístico. Del análisis de sus elementos en el campo artístico puede partir la comprensión de sus usos y sentidos en otros sectores como es el caso de espectáculos celebratorios políticos o de lanzamiento de productos comerciales; contribuyendo así a una perspectiva crítica de sus empleos.

La condensación de ciertos sucesos específicos y hechos microhistóricos de La Habana y México bajo el amparo de una forma de obra artística permite conservar la memoria desde el presente. Hacerlo a través de un recurso nemotécnico como el acordeón permite ampliar las tipologías más allá del archivo en relación al arte.

Realizamos una selección de recursos provenientes de la escultura, la instalación, el teatro y el cine, así como una combinación que los fusiona, pero esto ha estado en función del tipo de sujeto y experiencia que hemos supuesto: líquido, inoperante y falta de relato. En el caso que se asuma otra tipología en este sentido puede volver a revisarse desde una perspectiva histórica tales disciplinas y escoger los recursos más apropiados para el caso en cuestión.

En el caso específico del guion para la imagen en movimiento, seleccionamos al cine presonoro por el interés particular de alejándonos de la narrativa lineal buscar una fuente de recursos que se apartara del videoarte; pero se puede explorar en la misma dirección los principios narrativos del Cine Expandido. Este desde 1970 ha definido ha llamado la atención sobre las posibilidades de existencia de diferentes tipos de cine opuestos a la narrativa

literaria y lineal. Nombró posibilidades de cines sinestésico, cibernético y holográfico, así como una revisión de la TV para su uso realmente creativo.

En este sentido, se puede entonces no desechar el TV-Effekt y filiarnos al Verfremdungs-Effekt brechtiano; sino revisar el efecto televisivo tal y como lo propone el cine expandido. En esta dirección podemos asumir una exploración de las características espectaculares del videomapping en función de unos intereses artísticos aún para obras que sean de contenido social.

Una vez hecho esto, como ejemplo de búsqueda de otras fuentes podemos explorar la historia de la escultura para hallar nuevos recursos en función de tales objetivos.

El presente trabajo nos estimula a; aplicando un método inductivo, es decir, de este caso particular a una generalización más amplia, encontrar modos de encontrar recursos expresivos para el videomapping como práctica transdisciplinar que ensambla y condensa elementos provenientes de otras artes, manifestaciones y géneros artísticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Loreto; Gárciga, Luis (2013) ¿Qué gigantes dijo Sancho Panza? Proyecciones monumentales con Videomapping en los bicentenarios de las naciones latinoamericanas. *Revista ASRI Arte y Sociedad Revista*. Málaga, España: Universidad de Málaga.

Appadurai, Arjun (2003). Archive and Aspiration. En Joke Brouwer (Ed.), *Information is Alive* (pp. 14-25). Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.

Augé, Marc (1986) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bauman, Zygmunt (2001). Turistas y vagabundos. *La globalización: consecuencias humanas* (pp. 103-134), México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt (1999) *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (1989a) Pequeña historia de la fotografía. *Discursos interrumpidos I*, (pp. 61-84). Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter (1989b) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-58). Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter (1989c) Tesis de Filosofía de la Historia. *Discursos interrumpidos I*, pp. 175-192. Buenos Aires: Taurus.

Bishop, Claire (2004) Antagonism and Relational Aesthetics . *October* 110, Fall 2004 , Massachusetts, Estados Unidos: October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Bishop, Claire (2005) *Installation*. New York, Estados Unidos: Group, Art Routledge. Taylor & Francis

Bourriaud, Nicolás. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Brea, José Luis (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid, España: AKAL.

Brook, Peter (1973) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, España: Península.

Buchloh, B. H. D. (1999) Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, Vol. 88, pp. 117-145.

Buchloh, Benjamin H. D. (1987) *Die Konstruktion (der Geschichte der Skulptur)*, Colonia, Alemania: AA.VV, Skulptur Projekte Münster.

Cage, John (2002) *Composición. Descripción del proceso de composición utilizado en Music of Changes e Imaginary landscape no. 4*. Madrid, España: Árdora Ediciones.

Careri, Francesco (2014) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Coulter-Smith, Graham (2006) *Deconstructing Installation Art*. Southampton, Inglaterra: Casiad Publishing.

Davies, Hugh M. (1986) *Post Studio Sculpture*. San Diego, Estados Unidos: La Jolla Museum of Contemporary Art.

Donald Judd (1965) *Specific Objects*, Nueva York, Estados Unidos: Arts Yearbook 8.

Eco, Humberto (2010) *El vértigo de las listas*. Barcelona, España: Lumen.

Eisenstein, Serguei (1999) *El sentido del cine*. DF, México: Siglo XXI Editores.

Eisenstein, Serguei (2013) *La forma del cine*. DF, México: Siglo XXI Editores.

Eisenstein, Serguei (1994) *El montaje escénico*. DF, México: Grupo Editorial Gaceta,

Enwezor, Okwui (2008) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York, Estados Unidos: Steidl Publishers/ICP.

Espinosa, Magaly (2013) Pensamiento Tosco. *Revista ArtCrónica*,4. Disponible en <http://www.artcronica.com/magazine4.html> . Consultada el 15 de mayo de 2017.

Flam, Jack Robert (1996) *Smithson The Collected Writings*. California, Estados Unidos: University of California Press.

Foster, Hal (2003) Arty Party. *London Review of Books*, Vol.25, No 23. Disponible en <https://es.scribd.com/document/329985781/Foster-Hal-2003-Arty-Party>. Consultada el 15 de mayo de 2017.

Foster, Hal (2004) An Archive impulse. *October*, 110. Fall 2004, pp. 3-22.

Foster, Hal (2013) *El complejo arte y arquitectura*. Madrid, España:Turner.

Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*. DF, México: Siglo XXI Editores.

Freud, Sigmund (2012) *Interpretación de los sueños*. Madrid, España: Akal.

García Canclini, Néstor (2011) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. D.F., México: Katz Editores.

Gárciga, Luis (2009) Bifocales para un tuerto. Transgénesis y necesidad en parte del audiovisual cubano actual, *Revista Arte Cubano*, 2.

Gárciga, Luis (2015) *Fotografía ahora. El Tercer obturador y las emergencias postmediales*. Revista Discurso Visual CENIDIA INBA ,37, s/p. Disponible en: http://www.discursovisual.net/dvweb37/PDF/04_Fotografia_ahora_El_tercer_obturador_y_las_emergencias_postmediales.pdf . Consultada el 15 de mayo de 2017.

Gawboy, Anna M. (2012) Scriabin and the Possible. *Journal of Music Theory*, Volume 18, Number 2, s/p.

Gilpin, William (1792) *Three Essays on Picturesque Beauty*. Londres, Inglaterra: Blamire.

Groys, Boris (2008) *El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte*. La Habana, Cuba: Criterios.

Groys, Boris (2008) From Image to Image file-and Back. Art in the Age of Digitalization. *Art Power*, pp 82-90. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

Groys, Boris (2013) Art Workers: Between Utopia and Archive. *E-flux Journal*, 45, mayo, s/p, New York, Estados Unidos. Disponible en <http://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/> . Consultada el 15 de mayo de 2017.

Groys, Boris. Politics of installation. *E-flux Journal*, 2, Enero 2009, s/p. New York, Estados Unidos. Disponible en <http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> . Consultada el 15 de mayo de 2017.

Guasch, Anna María (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

Guasch, Anna María (2016) *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid, España: Alianza Forma.

Hernández Abascal, Ibis (2016) *Una visita al otro planetario. Conversación entre Luis Gárciga e Ibis Hernández Abascal*, Boletín Ojeada. Edición especial julio-agosto. 2016. Disponible en <http://www.wlam.cult.cu/index.php/noticias/45-una-visita-al-otro-planetario-conversacion-entre-luis-garciga-e-ibis-hernandez-abascal> . Consultada el 15 de mayo de 2017.

Hildebrandt, Adolf (1988) *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, España: Visor.

Kabakov, Ilya (2014) *Sobre la Instalación Total*. Yucatán, México: Cocoom Press.

Kemp, Martin (2000) La perspectiva lineal de Brunelleschi a Leonardo. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, (pp. 17 – 62). Madrid, España: Akal.

Krauss, Rosalind (1979) Sculpture in Expanded Field, *October*, 8, pp. 30 – 44.

Laclau, Ernesto; Moufe, Chantal (2004) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Larrañaga, Josu (2001) *Instalaciones*. Hondarribia, España: Nerea.

Larrañaga, Josu (2011) La imagen instalada. *Revista Re-visiones*, junio. Disponible en: <http://re-visiones.imaginarrar.net/>

Lefebvre, Henr (1984) *La producción del espacio*. Barcelona, España: Antrophos.

Lehmann, Hans-Thier (2010) Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En Bellisco, Manuel. (Ed.) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 311-354). Murcia, España: Cendeac.

Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro posdramático*. D.F., México: Paso de Gato/Cendeac.

Lemos, A. (2008) Medios locativos y territorios informativos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares. Una crítica sobre la espacialización en la Cibercultura. En Área de las Artes (Ed.) *Textos del 2o Encuentro de la plataforma Inclusiva-net.*, (pp. 25- 44), Madrid, España: Medialab Prado.

Maderuelo, Javier (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, España: Akal.

Manovich, Lev (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, España: Paidós.

Manovich, Lev (2008). La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. *Revista Estudios Visuales* ,5, Enero, pp. 126-136.

Mc Evilly, Thomas (1984) On the Manner of Addressing Clouds, *Art Forum*, Junio, s/p.

Merewether, Charles (2006) *The archive. Documents of Contemporary Art*. Massachusetts, Estados unidos: MIT Press.

Merlau-Ponty, Maurice (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Península.

Milgram, Paul; Fumio Kishino (1994) A Taxonomy of Mixed Reality Visual Display. *Institute of Electronics, Information and Communication Engineers (IEICE) Journal*, Vol. E77-D, 12, s/p.

Morris, Robert (1978) The Present Tense of Space. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. (pp. 175-209), Massachusetts, Estados unidos: MIT Press.

Nancy, Jean-Luc (1983) *La communauté désœuvrée*. París, Francia: Christian Bourgois.

Novak, Marcos (1992) Liquid Architectures of Cyberspace. En Benedikt, Michael (Ed.), *Cyberspace: First Steps*, Massachusetts, Estados unidos: MIT Press.

Pavis, Patrice (1988) *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Tomo I*. La Habana, Cuba: Edición Revolucionaria.

Prada, Juan Martín (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid, España: AKAL.

Quaranta, Domenico (2010) The Real Thing / Interview with Oliver Laric. *Artpulse*, Vol. 2,1, s/p. Disponible en <http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric>. Consultada el 15 de mayo de 2017.

Quaranta, Domenico (2012) *Collect the World. The Artist as Archivist in the Internet Age*. Brescia, Italia: LINK Edition.

Ramírez, Juan Antonio (2009) *El objeto y el aura. Desorden visual del arte moderno*. Madrid, España: Akal.

Rancière, Jacques (2002) *La división de lo sensible*. Salamanca, España: Centro de Arte de Salamanca.

Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museo de Arte Contemporáneo.

Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Pontevedra, España: Ellago Ediciones, S.L.

Riegl, Alois. (2008) *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.

Sharp, Willoughby (1967) *Luminism: Notes Toward an Understanding of Light Art. Light/Motion/Space*. Minneapolis, Estados Unidos: Walker Art Center.

Wölfflin, Enrique (1952) *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, España: ESPASA-CALPE S.A.

Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. Nueva York, Estados Unidos: P. Dutton & Co., Inc.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Agamben, Giorgio (2006) ¿Qué es lo contemporáneo?

Consultada el 20 de noviembre de 2015.

Disponible en http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php.

Beautiful Agony (s/f). Consultada el 1 de julio 2017.

Disponible en <http://www.beautifulagony.com/public/main.php>

CNN (26 de enero de 2017) Trump provoca de nuevo la caída del peso mexicano. Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible <http://cnnespanol.cnn.com/2017/01/26/trump-provoca-de-nuevo-la-caida-del-peso-mexicano/#0>

Colección Coppel (s/f) Artistas en el jardín botánico. Consultada el 10 de mayo de 2016.

Disponible en <http://www.coppelcollection.com/jardinbotanico/jorge-pardo/>

Derrida, Jacques (2013) Mal de Archivo. Una impresión freudiana. Consultada el 14 de octubre de 2016). Disponible en

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

Diario del Viajero (3 de noviembre de 2016) La Habana se convierte en puerto base para cruceros en el Caribe. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <https://www.diariodelviajero.com/america/cuba-se-convierte-en-puerto-base-para-cruceros-en-el-caribe>

El Financiero (14 de febrero de 2015) 5 gráficas que muestran que el momento actual del peso no es el peor (todavía). Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/mercados/graficas-que-muestran-que-el-momento-actual-del-peso-no-es-el-peor-todavia.html>

El Financiero (23 de marzo de 2017). Sólo 12 acusaciones contra Fuerzas Armadas concluyeron en recomendación de CNDH. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/de-acusaciones-contras-fuerzas-armadas-99-sin-sustento.html>

El Nuevo Herald (10 de marzo de 2016) Costa Rica concluirá el sábado operativo de salida de miles de cubanos. Consultada el 17 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article65272477.html>

El País (23 de mayo de 2009). Un vídeo revela las causas de la caída de Lage y Pérez Roque. Consultada el 17 de mayo de 2017. Disponible en https://elpais.com/diario/2009/05/23/internacional/1243029605_850215.html

Excélsior (12 de enero de 2016) Se reduce a 12.3 millones cifra de mexicanos migrantes: ONU. Consultada el 17 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.Excelsior.com.mx/nacional/2016/01/12/1068383>.

Excélsior (26 de septiembre de 2016). Cronología: a dos años de la desaparición de los 43 normalistas. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.Excelsior.com.mx/nacional/2016/09/26/1119038>

Granma (14 de abril de 2016) Texto de la Ley No. 118 de la Inversión Extranjera. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.granma.cu/cuba/2014-04-16/asamblea-nacional-del-poder-popular>

Granma (14 de enero de 2017) Actualización migratoria. Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.granma.cu/mundo/2017-01-14/actualizacion-migratoria-14-01-2017-00-01-00>

La Jornada (21 de febrero de 2013) La corrupción emblemática. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/21/edito>

La Jornada (25 de septiembre de 2012) La profundidad de #Yosoy132. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2012/09/25/opinion/019a1pol>

MNCARS (2016) Marcel Broodthaers. Una retrospectiva. Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/marcel_broodthaers_w eb_espanol.pdf

Proceso (10 de julio de 2013) Privatizar a Pemex. Un ejemplo de ello pudo leerse en Proceso. Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/347112/privatizar-a-pemex-3>

Proceso (3 de marzo de 2009). Fidel Castro llama indignos a Lage y a Pérez Roque. Consultada el 15 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/113260/fidel-castro-llama-indignos-a-lage-y-perez-roque>

Qué! (14 de diciembre de 2013) Queman un árbol de Navidad gigante por la subida de la tarifa del metro. Consultada el 12 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.que.es/ultimas-noticias/internacionales/201312141214-queman-arbol-navidad-gigante-subida.html>

Versiones taquigráficas Consejo de Estado (1992) Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el acto por el Día del constructor. Consultada el 15 de junio de 2017. Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1992/esp/f051292e.html>