



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
FACULTAD DE MÚSICA
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO TECNOLÓGICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

*LA ROPA SUCIA SE LAVA EN PÚBLICO.
ESTIMACIONES SOBRE ARTE, TECNOLOGÍA Y SECRETOS*

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA, TECNOLOGÍA MUSICAL.

PRESENTA:
LAV ORNELLA DELFINO FOGLIA

TUTOR PRINCIPAL:
MTRO. HÉCTOR PABLO SILVA TREVIÑO
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

LA ROPA SUCIA SE LAVA EN PÚBLICO.

ESTIMACIONES SOBRE ARTE, TECNOLOGÍA Y SECRETOS

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN MÚSICA, Tecnología Musical.

PRESENTA:

LAV ORNELLA DELFINO FOGLIA

TUTOR PRINCIPAL:

Mtro. HÉCTOR PABLO SILVA TREVIÑO

FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

Enero 2021



Lavanderas en el río Manzanares
Valeriano Domínguez Becquer
1859

El secreto. Cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo, y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo: la intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. (Baudrillard, 2012, p. 56)

Este trabajo es reflejo del paso del tiempo, pre y pandémico, un transcurrir largo, pero siempre agradecida con quienes enriquecen mi caminar aportando su sonido, su voz y sus secretos.

A mi madre, que me prestó su voz, a mi padre y mis hermanos, que siempre están.

A Renato por su escucha.

A Huini, Felipe y Fabián, que no dejan de creer en mí.

A todes mis compañeres en el transitar de lo sonoro, en especial a la Generación Espontánea y mis acompañantes de la maestría, Lizette, Guadalupe, Federico, Alejandro, Clara.

A las MCRD porque me dan piso para seguir cayendo y levantándome.

Por supuesto a todes les que han compartido un secreto conmigo.

Introducción	4
Capítulo 1 Los espacios del yo	6
1.1 Lo público como intimidad expuesta	7
1.2 El secreto como intimidad guardada	18
1.3 Los objetos de la casa como receptáculos de la intimidad	23
1.4 Consideraciones	29
Capítulo 2 Las estrategias del secreto	32
2.1 El objeto íntimo expuesto	33
2.2 La vida intermediada por la acción	36
2.3 El ojo público a través del video	42
2.4 Lo público y privado intervenido	46
2.4 Consideraciones	51
Capítulo 3 Evidencias del secreto	53
3.1 Harto Miedo que me Dan [En la Intimidad con la Generación Espontánea]	56
Argumento de obra	57
3.1.1 Bitácora de creación, contexto	57
3.1.2 Realización de la pieza	61
3.1.2.1 Momento de confesión	61
Darío Bernal, percusionista.	62
Ramón del Buey, clarinete bajo.	63
Alexander Bruck, viola.	63
Misha Marks, barítono y latarra.	64
Natalia Pérez- violonchelo.	64
Wilfrido Terrazas, flauta.	65
3.1.2.2 Intermedio	65
3.3.3 Tiempo Real	66
3.1.3 Consideraciones finales de la pieza	68
3.2 Secreto 15554	71
Argumento de obra	72
3.2.1 Bitácora de creación	72
3.2.2.1 Preparación de archivo	73
3.2.2.2 Tiempo Real	76
3.2.3 Consideraciones finales sobre la pieza	78
3.3 Si los muros hablaran	80
Argumento de obra	80
3.3.1 Bitácora de creación	81
3.3.2 Realización de la pieza	82
3.3.2.1 Conceptualización	82
3.3.2.2 Montaje y activación	84
3.3.3 Consideraciones finales sobre la pieza	86
Conclusiones	87

Anexo 4.1 Bitácora patch realizado en Max5 para: Harto Miedo que me Dan [en la Intimidad con la GE]	93
Anexo 4.2 Bitácora patch realizado en Max5 para: Secreto 155554	99
Anexo 4.3 Bitácora patch realizado en Max8 y el sketch de Arduino creados para Si los Muros Hablaran	104
Anexo 4.4 Lista de secretos CaveCanum.com	110
Índice de imágenes	120
Bibliografía	122

Introducción

El presente trabajo busca exponer tres obras de producción artística personal, procurando, a través del análisis y la crítica, situar en discusión, por un lado, las categorías relacionadas con el medio de producción, la implementación de sistemas técnicos y por otro, las consideraciones conceptuales.

Con el pasar del tiempo mi producción artística ha sufrido cambios en su conceptualización, en el empleo y utilización de estrategias de creación, herramientas y materiales, y por consiguiente en sus medios de producción. Actualmente, se centra mayoritariamente en la utilización de dispositivos tecnológicos digitales que funcionan para explorar conceptualmente las condiciones del yo en relación a la esfera de la intimidad, la memoria y los secretos, y por consiguiente, en las formas en las que éstas se proyectan en los espacios públicos y/o privados, además de reconocer en qué tipo de objetos personales podemos depositar el valor simbólico de esas imágenes.

La investigación aborda como fundamento del planteamiento conceptual, la exploración de la multiplicidad de dimensiones que contiene la noción del secreto, sin dejar de lado que cada uno de estos ámbitos los podemos encontrar en las obras vinculados con utilización de diversas estrategias de creación. Este conjunto, en cada uno de los casos de producción, se convierte en el eje para la implementación de sistemas técnicos determinados.

El texto coteja los aspectos conceptuales con: por un lado las piezas principales de esta investigación además de otras piezas periféricas de la autora y por otro lado, los articula con obras de otros autores, lo cual permite ahondar en los planteamientos hechos al mismo tiempo que ejemplifica.

Paralelamente, se pone de manifiesto el sistema técnico de producción a través del cual se plantean los diversos vínculos que se desarrollan entre los elementos visuales, sonoros y conceptuales, cómo estos formalmente cimientan la producción y contribuyen en la realización de la obra. En consecuencia, se revisa cómo los dispositivos tecnológicos contribuyen a establecer estos vínculos.

En el primer capítulo, *Los espacios del yo*, se exponen y analizan categorías de las esferas conceptuales de lo íntimo, lo privado y lo público, además de destacar el intercambio que existe entre ellas en el actuar cotidiano. Abordamos algunas clasificaciones de los secretos personales y en equipo con objeto de revisar las condiciones en las que se crean y/o develan, además de poner en consideración el papel de la casa y los objetos como espacios de resguardo. Constatamos en los análisis de casos estos tratamientos conceptuales.

El segundo capítulo, *Las estrategias del secreto*, gira en torno a las diversas formas de vinculación entre los elementos conceptuales relacionados con el secreto y las estrategias artísticas. Asimismo, se explora en el trabajo discursivo de otros artistas, la articulación de los medios de creación con los elementos tecnológicos y las interrelaciones posibles con el espectador.

En el tercer capítulo, *Evidencias del Secreto*, se incorpora en la discusión las piezas de la presente autora; *Harto Miedo que Me Dan [En la Intimidad con la Generación Espontánea]* realizada en conjunto con la anti-banda de improvisación sonora *Generación Espontánea*, con quienes se realizó una acción audio-visual basada en las memorias y secretos proyectados en objetos personales traídos de las casas de los integrantes de la agrupación. A continuación, se discutirá la segunda pieza, la acción audio-visual en tiempo real *Secreto 155554*, que se construye a partir de una relectura de los secretos depositados en un sitio web, por último la instalación sonora *Si los Muros Hablaran*.

Para concluir, se presentan cuatro anexos: los primeros tres son las bitácoras de creación y descripción de los *patches* realizados en Max/MSP/Jitter para la producción de las piezas y el cuarto contiene la lista de los secretos recuperados del sitio web para la obra *Secreto 155554*.

Capítulo 1 | Los espacios del yo

La palabra en español *secreto* proviene del latín *secrētum*, según su etimología, es participio pasivo de *secernere*, poner aparte. El verbo latino “*secernere*” podría ser una combinación del indoeuropeo **se-* (denota separación y está presente en los verbos separar, segregar, seleccionar) y el verbo latino *cernere* (analizar, distinguir), el cual deriva de la raíz **krei-* (cortar, separar, distinguir). “Se deduce entonces que *secernere* no es sólo poner algo aparte, si no ponerlo en dónde no llame la atención o donde no se pueda distinguir o analizar”.¹

Transitamos cotidianamente y de manera irrevocable entre las esferas de lo público y lo privado. Entre lo que se dice y lo que no se dice, el silencio y la palabra. Cernimos información, y así, vamos dejando huella, rastros de una en la otra, tratando de entendernos dentro de la oposición de la una frente a la otra.

Nuestra intimidad busca refugiarse para no mostrarse directamente, ocultamos todo aquello inquietante, lo que encontramos como incorrecto según las reglas morales colectivas. Velamos fuertes intenciones con dulces palabras, hacemos cosas que parecen otras, envolvemos en forma de secretos los pensamientos. Pero existen también ciertos momentos en que decidimos develarnos, nos mostramos, nos exponemos.

1.1 Lo público como intimidad expuesta

“(…) el cuidado de sí (mismo) está vinculado a la búsqueda del sujeto por la verdad” (García, 2014, citado en Hernández, 2017, p. 3) La búsqueda relativa a la verdad sobre sí mismo.

Foucault en *Las tecnologías del yo* (2008) apunta que la construcción del sujeto está vinculado a las múltiples configuraciones y los distintos contextos históricos del cuidado del yo. Este cuidado de sí consiste, entre otros, en el conocimiento de sí. Para obtener dicho conocimiento, el individuo se ubica en medio de “juegos de verdad” en los que se establecen una serie de reglas y condiciones de conducta. En consecuencia, hay ocasiones en las que es necesario guardar silencio sobre nosotros y otras en las que se formulan ciertas obligaciones de decir la verdad, de revelación o confesión, ya sea a Dios, a un otro o a la comunidad.

¹ <http://etimologias.dechile.net/?secreto>

La operación del discurso verídico se problematiza -al menos- a través del saber, el poder y la subjetividad. Los opuestos y la confrontación entre ellos entran en el juego y así la verdad se configura diversamente en los discursos que coadyuvan a la constitución del sujeto. La verdad se postula condicionada a las relaciones de poder en la vida humana, o sea, el poder no solamente como represor coercitivo, sino como creador, colaborador en la generación de discursos, por consiguiente de verdades. “No habrá una verdad, sino distintas maneras en que ella se ponga en juego en la constitución del sujeto. Pero la fuerza de la verdad estará en función del juego de lo verdadero y lo falso y de cómo éste instituye su propia normatividad” (Carniglia, 2015, p. 364) (Chamorro, 2007).

Los discursos a través de reglas y condiciones implementan el uso de la palabra. El peso y significado que damos a la palabra y a los silencios varían, entre otros, del contexto socio-cultural y el lugar en el que se articulan. Los vínculos sociales se reafirman o invalidan, entre los individuos involucrados en el intercambio de palabras y silencios.

Para Botero Montoya (2006), el concepto de lo público aparece acompañado de dos momentos históricos-sociales: la disolución del feudalismo y la llegada de la Revolución Francesa, como coyunturas en la que se diluyen los vínculos entre las comunidades que antes trabajaban en conjunto, dando así lugar a la aparición del propietario privado.

El poder feudal se ejercía sobre los individuos en relación directa con la pertenencia a cierta ubicación geográfica. Para la sociedad moderna (conformada a principios del siglo XIX), los límites territoriales ya no tienen tanta importancia, el poder sobre los individuos de una colectividad se comienza a vincular al tiempo. La sociedad industrial necesita trabajo, el cual se intercambia por un salario, así, el tiempo de producción es una medida relacionada directamente con el tiempo de vida, de existencia de los sujetos participantes. Por lo tanto, el aparato del Estado, a través de sus instituciones -industriales, pedagógicas, médicas, penales, entre otras- ejerce poder sobre los individuos mediante el control del tiempo que dediquen trabajando en el aparato de producción (Foucault, 1996).

Lo público alude a lo que es notorio, sabido por los individuos que se vinculan una misma verdad, un todo, una colectividad. “Lo público es lo que pertenece a todo el pueblo, lo que es común del pueblo o ciudad, es usado también como sinónimo de patente, conocido, manifiesto. Lo público es lo que a nadie se le oculta” (Botero Montoya, 2006, p. 75), lo que

está presentado sin ocultar nada, que está ahí de forma evidente, es lo público, lo que pertenece a la colectividad. En ese caso se puede identificar lo anteriormente mencionado con el bien común o bien público, lo que nos favorece al colectivo por igual. El sentido de lo público puede abarcar lo que es “(1) relacionado con el Estado; (2) accesible a toda la gente; (3) concerniente a la gente; y (4) pertinente al bien común o al interés compartido” (Fraser, 1997, p. 85 citado en Botero Montoya, 2006, p. 47).

En contraposición a lo que es público, lo colectivo, podemos definir lo que es del individuo, que no concierne ni es de la incumbencia de los demás, ese espacio donde se toman decisiones unilaterales y en dónde se protege lo íntimo: *Lo privado*. “Los dos términos de una dicotomía pueden ser definidos independientemente uno de otro, o bien, uno solo puede ser definido positivamente, mientras el otro lo es negativamente. Tal es el sentido de la paz concebida como no guerra” (Bobbio, 2001, p.9 citado en Botero Montoya, 2006, p. 52).

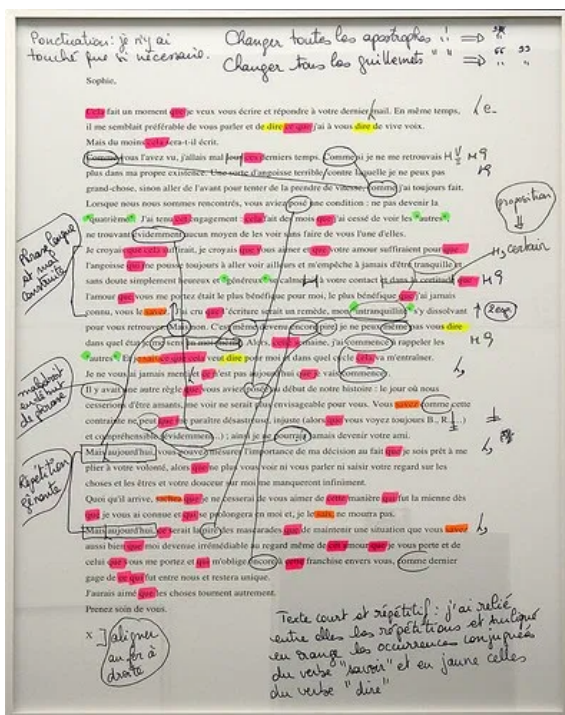


Figura 01
Calle, S. (2007). *Take Care of Yourself* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de
<http://esferapublica.org/mfblog/el-humor-en-los-rebeldes-del-sur-trampa-de-la-representacion/>

En el cruce de los límites entre los espacios de lo público y lo privado se circunscribe la pieza *Prenez Soins de Vous* Cúdense mucho (2007), de la artista francesa Sophie Calle. El título de la obra es la frase con la que termina la carta en la que un amante decidió terminar la relación que sostenía hasta ese momento con Calle, enviada entonces por medio de un correo electrónico. En el documento *X²* expone sus razones y justifica el rompimiento de la relación y subsecuente distanciamiento. Para Calle, (Museógrafo TV, 2014) la carta es únicamente eso: una carta, cualquier carta. No es algo personal. La autora se desprende, a través de la ejecución de la obra, de las emociones íntimas y privadas que contiene el texto, para crear un juego de múltiples participantes en el que el motor de creación es la interpretación.

² La artista elimina el nombre del amante en la firma de la carta y lo expone únicamente como una X, este gesto parece surgir también como parte del proceso de convertir lo privado en público, eliminando todo rastro de intimidad.

Calle eligió a ciento siete mujeres para que a partir de sus intereses profesionales interpretaran el texto de la separación. Las relecturas del correo electrónico pasaron por diversas estrategias de representación y/o análisis que van desde la corrección de estilo, pasando por las implicaciones legales, la traducción, el análisis antropológico, psicológico y psiquiátrico, pero llegando hasta la fotografía, la videodanza, la música, e incluso al territorio de la interpretación y opinión de una cacatúa llamada Brenda³.

El texto original pone en palabra escrita el contrato tácito entre dos personas, una pareja, que en el espacio privado de su intimidad establece sus propias condiciones y reglas para continuar con la unión. En el momento en que X dispone del contrato en palabra y lo envía por correo, comienza un proceso en el que Sophie Calle fractura la privacidad de su discurso para convertirlo en comunitario, un lugar en el que cada una de las ciento seis mujeres y una cacatúa hembra tienen un espacio y una función específica. Ellas reestructuran la carta y nos incluyen como espectadoras en las cláusulas. Calle hace de lo privado un acontecimiento público: “Lo privado es sinónimo de privar, que no es público. Se refiere a la intimidad de alguien; interior o íntimo. Vida privada o personal.” (Botero Montoya, 2006, p. 50).

Lo privado se enlaza estrechamente con la privatización y esta tiene que ver con el uso exclusivo, con dejar de compartir en comunidad o en colectivo. Para Botero (2006), en el sentimiento de la exclusión de lo privado, lo privativo, literalmente significa hallarse desprovisto de algo, cualquier cosa, hasta las más íntimas capacidades humanas.

El término “privar” también hace referencia a despojar, quitar o prohibir, a un sujeto de algo. Esta privación puede ser voluntaria, por ejemplo a manera de auto-castigo, o puede manifestarse como ejercicio de poder de un individuo/colectividad sobre otro individuo/colectividad. El individuo, en la búsqueda de verdad, puede privar a otros de conocimiento, en consecuencia, modificar los patrones de conducta implícitos en las reglas colectivas. Esta privación tiene un transcurrir desde lo individual hacia lo colectivo. El sujeto puede privar de una parte de su verdad, de su conocimiento de sí, a la colectividad.

³ En el video [Brenda- Prenez soin de vous Take care of yourself. Parrot, Brenda | Sophie CALLE \(2007\)](https://www.youtube.com/watch?v=qXPnkQFWPsQ) pueden observar el registro de la participación de la cacatúa Brenda. Recuperado el 15 de diciembre de 2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=qXPnkQFWPsQ>

“Las obligaciones sociales privan del derecho a la palabra a alguno de los miembros de la comunidad” (Le Breton, 1997, p.68.) La palabra tiene el poder de hacer que el otro calle y el silencio se subordine ante ella. El valor del habla no solo está en las conversaciones que se tienen, también se encuentra en las que se evitan, modulamos nuestros silencios para no provocar disturbios en el discurso grupal, público. La privación del uso de la palabra en público puede provocar que el que calle, margine su habla a su espacio privado.

Si el final del feudalismo y la Revolución francesa abrieron el espacio para las distinciones de lo público y lo privado, la modernidad -de la mano de la globalización-, diluyó de maneras más inciertas las líneas divisorias entre las esferas pública y privada. Por un lado, a partir de la diversidad de espacios que las nuevas construcciones de ciudadanías buscan para el bien común, y por otro lado el orden capitalista actual, que crea necesidades hacia la propiedad y tenencia de objetos. Partimos de la idea del Estado como un administrador de lo público con base en el bienestar de lo colectivo, pero no podemos dejar de lado la idea de la empresa privada como una organización especializada, que en cierto modo administra, además de crear bajo sus propios intereses, espacios públicos, bienes y servicios para el colectivo. “Lo público y lo político pasan a ser privados, sesgados por la perspectiva de búsqueda de soluciones individuales y privadas” (Botero Montoya, 2006, p. 60).

Foucault (1996), menciona cuatro funciones de las Instituciones “de secuestro”, creadas por el Estado para ejercer control sobre los sujetos. La primera dada por el control eficiente del tiempo del trabajador como productor. El control del tiempo inicia desde lo laboral y a través de las Instituciones de asistencia social en las cuales se aporta el dinero para los diversos ahorros, se controla el tiempo libre, el tiempo de vida.

La segunda función está ligada con el control del cuerpo como máquina para la fuerza del trabajo. Si en una primera instancia el cuerpo era aquello que servía para recibir castigo, autoflagelarse ante los errores, hacia el siglo XIX el cuerpo se torna en aquello que se debe cultivar, formar, cuidar, ya que es el vehículo de la fuerza del trabajo.

La tercera función, una polimorfa que por un lado las instituciones de secuestro ejercen un control económico en el intercambio salario-trabajo, pero en algunos casos ese poder se extiende hacia lo político. O sea, espacios en los que se controla mediante ciertas reglas el comportamiento, así también se convierte en judicial, otorgándose el derecho de castigar y/o

recompensar. Por último, una función de poder en el conocimiento de y sobre los individuos, creado a partir de la observación y clasificación de los comportamientos individuales.

Las Instituciones tienen el poder jerárquico, en consecuencia moral, del reparto del uso de la palabra y del silencio, supervisan las conversaciones con la finalidad de dominar los discursos. El silencio, puede presentarse como un acto de subyugación ante el individuo que fue privado de la palabra, invalidando su habla. Pero también, el silencio tiene la capacidad de convertirse en una forma de resistencia, cuando se espera la palabra de alguien y se responde con el silencio, confiriendo incertidumbre en la veracidad. (Le Breton, 1997)

“El exilio es otra forma de invalidar la palabra, reduciéndola al silencio mediante su alejamiento” (Le Breton, 1997, p. 68). Se desacreditan los dichos del individuo, se ensordecen al ponerlos al margen del grupo, prohibiendo el contacto con el otro.

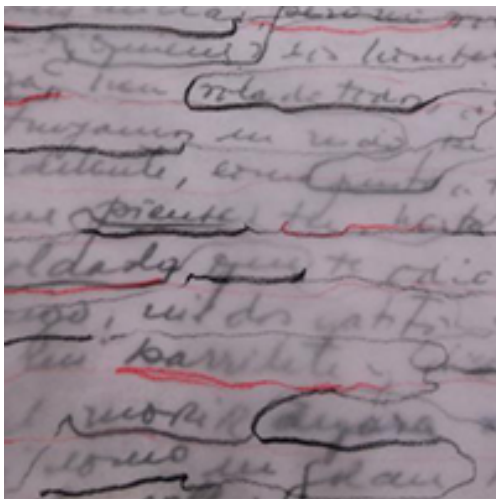


Figura 02
Delfino Foglia, O. (2015) *Mapas y un rumor*. Audio digital 4' 30"
<https://soundcloud.com/ornelladelfinofoglia/mapas-y-un-rumor>

En esta mirada al otro, al que fue exiliado y su voz reducida, en 2015 se produjo la pieza sonora *Mapas y un Rumor*, que retoma una voz dentro de las miles que gritaban durante los tiempos de la dictadura en los años 70 en Argentina. La autora contó con la colaboración de su madre, exiliada política argentina, Marta Foglia, -quien por Nora, una amiga de ella, supo que su nombre estaba en una lista negra de la policía-, razón que la llevó a abandonar inmediatamente la Argentina en el año 1976, dejando su casa, su hijo y su vida, emigró a México, donde todavía reside.

A partir de una lista negra de canciones censuradas en ese periodo, la madre de la autora seleccionó y recitó las letras de las canciones que conocía y le resultaban significativas a su experiencia de vida. La edición sonora por parte de la artista busca la reflexión en el rumor a través de la yuxtaposición y el traslapo de las palabras en las letras, el acento en la melodía de una voz híbrida y migrante.

Mapas y un Rumor, es una cartografía de pequeños significantes identificados en las voces expuestas públicamente que encuentran resonancia en la voz personal e íntima de una persona y se resignifican a partir de la escucha externa, del otro con el que se comparte la palabra.

Mencionamos dentro de la segunda función de las Instituciones, el control del cuerpo como fuerza de trabajo. Federici (2004, pp. 179 - 218) suma a la discusión la redefinición de los atributos del cuerpo, el Estado busca la sumisión total del individuo al poder. Para eso elimina el concepto medieval del cuerpo como receptáculo de poderes mágicos, y lo dota de mecanicidad. “El cuerpo es concebido como materia en bruto, completamente divorciado de cualquier cualidad racional: no sabe, no desea, no siente.”⁴ Este cuerpo convertido en máquina, es inerte, es un autómatas que solo mueve la voluntad. Totalmente propicio para ser fuerza de trabajo fácilmente controlable. “A medida que el individuo se disociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia.” (p. 123) Así, el cuerpo se divide en sus partes funcionales -estas que había que cultivar para poder trabajar eficientemente- y las que eran indeseables (por el individuo y el Estado) -ya que interrumpen la productividad- como los excrementos.

El Estado también encuentra en la magia, una amenaza para la cabal producción. La magia concibe el mundo como un todo, un organismo viviente, con fuerzas ocultas que otorgaban poder de control a los individuos mediante hechizos. La magia facilita, a través de sus hechizos, conquistar el amor, ganar juegos, en pocas palabras, controlar a la naturaleza y la voluntad humana, práctica que se observa en oposición al trabajo, y a la producción. Así, el Estado puede intervenir en contra de los poderes mágicos, de las brujas.

Las hogueras en las que las brujas y otros practicantes de la magia murieron, y las cámaras en las que se ejecutaron sus torturas, fueron un laboratorio donde tomó forma y sentido la disciplina social, y donde fueron adquiridos muchos conocimientos sobre el cuerpo. Con las hogueras se eliminaron aquellas supersticiones que obstaculizaban la transformación del cuerpo individual y social en un conjunto de mecanismos predecibles y controlables. (p. 198)

⁴ Filosofía Mecanicista, menciona que para Descartes el cuerpo es puramente una “colección de miembros” y para Hobbes, “(..) el cuerpo es un conglomerado de movimientos mecánicos que, al carecer de poder autónomo, opera a partir de una causalidad externa, un juego de atracciones y aversiones donde todo está regulado como en un autómatas. (Federici, 2004, p. 190)

Una de las manifestaciones del control sobre los sujetos por parte del Estado a través de sus instituciones, es el ejercicio del poder judicial de acuerdo al seguimiento de normas, en consecuencia la aplicación de castigos y recompensas. Así, desde el ámbito de la filosofía de derecho, Garzón Valdés, incluye otra esfera dentro de la discusión de lo público y lo privado: lo íntimo. La primera consideración en torno al universo extenso de lo íntimo tiene que ver con el ámbito de los pensamientos de cada uno, lo que decimos y lo que nos quedamos únicamente para nosotros. Ese espacio donde no tenemos ningún tipo de filtro, y en donde no le debemos cuentas a nadie.

“El ámbito de la intimidad (...) escapa a toda valoración moral si es que la moral ha de ser entendida como el conjunto de reglas que gobiernan relaciones interpersonales (...)” y donde la privacidad, es el “ámbito donde pueden imperar exclusivamente los deseos y preferencias individuales. Es condición necesaria del ejercicio de la libertad individual”, (Garzón Valdés, 2008, p.16), a diferencia, y en contraposición a lo público, que se caracteriza por “la libre accesibilidad de los comportamientos y decisiones de las personas en sociedad”.

La autora Lifante Vidal (2007) menciona que el estudio de estos tres ámbitos, público, privado e íntimo, está vinculado directamente con cómo cada uno de ellos afecta los derechos o intereses del individuo en relación con las reglas morales y, por consecuencia, se puedan “establecer criterios para la legitimación de la intervención de terceros, fundamentalmente la estatal” (p. 130).

En este recorrido de definiciones por oposición, Garzón Valdés (2008) afirma: “Si lo íntimo estaba caracterizado por su total opacidad, lo que caracteriza a lo público es la transparencia. Entre estos dos extremos cabría ubicar el ámbito de lo privado como aquél en donde impera una transparencia relativa” (p. 18). Las tres esferas se diferencian por la manera en las que se vinculan con un complejo conjunto de reglas morales. La intimidad, que aspira a no responder a ninguna valoración moral, se contrapone a los ámbitos de lo privado y lo público, que sí encuentran límites a partir del comportamiento del ser humano.

La intimidad es un espacio en el que procuramos la auto-examinación, en donde convocamos al silencio para protegernos, donde construimos nuestros secretos, así limitamos la información de cada uno hacia los demás, hacia lo público.

La revelación de lo íntimo, del pensamiento, mayormente ocurre de manera recíproca en situaciones muy controladas, como pueden ser encuentros sexuales, sesiones de análisis o psicoanálisis, confesiones religiosas, confabulaciones e insurrecciones, entre otros. Una parte importante de la elaboración de nuestra identidad se encuentra en la configuración de lo que queremos decir sobre nosotros, “No poder tener secretos significa perder el control acerca de cómo los demás nos miran; nos deja librados a la coerción”, (Sissela Bok citado en Garzón Valdés, 2008, p. 21).

Deluze (1998), reflexiona en torno a la verdad en Nietzsche “Si alguien quiere la verdad no es en nombre de lo que es el mundo, sino en nombre de lo que el mundo no es.” (p. 136). El sujeto que busca la verdad reniega de lo falso convierte nuestro mundo en uno de apariencias, poniendo en oposición la verdad y el conocimiento “una oposición moral”. Así el individuo que busca la verdad, busca en la apariencia culpables, los denuncia, señala y juzga.

“Así, se puede reconocer igualmente el tema de que decir la verdad purifica (y de que el mal se arranca del cuerpo y del alma de aquel que, al confesarlo, lo expulsa). E incluso el tema de que decir la verdad acerca de una cosa anula, borra, conjura esa verdad misma (mi alma se vuelve más blanca si confiesa que es negra).” (Focault, 1981, p. 23)

La confesión no es una simple declaración verbal de una acción, adquiere importancia en el momento en el que lo dicho tiene un valor, un motivo particular. “El paso del no decir a decir”. En la confesión existe el compromiso tácito con uno mismo y las palabras que se manifiestan. Confesamos un crimen, confesamos el amor, mediante lo dicho nos vinculamos, nos comprometemos y provocamos una reacción en el escucha.

El artista Jas Ban Ader, (Países Bajos, 1942-1975), nos revela un fragmento de su intimidad en *I'm Too Sad to Tell You* (1971). Esta revelación sucede en un filme en película de 16 milímetros de casi 3'30", sin audio. En dicho documento, observamos al autor excedido por la tristeza: llora, gesticula, no puede mirarnos directamente, no nos habla. Como espectadores, y ahora cómplices de la acción, presenciemos únicamente su sufrimiento, acompañado del sonido mecánico del proyector girando.

En un segundo acto, imprimió una postal de correo en donde se aprecia una fotografía fija similar -o quizá extraída de un cuadro del film- y un pequeño texto escrito a mano que dice: "Sept. 13 1970. I'm Too Sad to Tell You." (Legend of the fall., 2014). Ader no nos confiesa

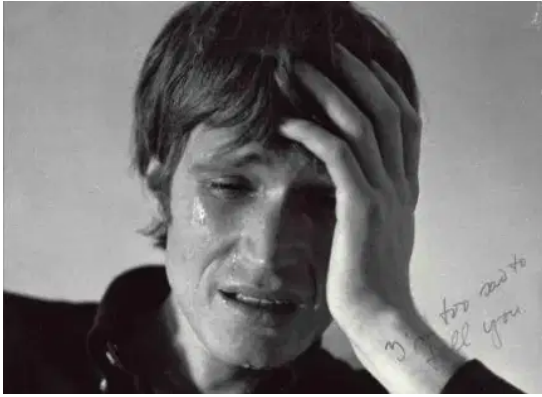


Figura 03

Ader, J.B.. (2007). *I'm Too Sad to Tell You* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://gracecupperfineart.wordpress.com/2017/12/18/bas-jan-ader/>

en ninguna de las acciones el origen de su dramática tristeza pero percibimos que, al menos en el contexto de la representación, su sentimiento es real. Al observar la secuencia de imágenes en movimiento estamos inmersos en su gestualidad y dentro de su esfera íntima de tormento. La obra entabla con el espectador una relación que se ajusta a una nueva circunstancia, en la que la intimidad revelada transita hacia la esfera de lo público y, en consecuencia, el comportamiento inicial (que era íntimo), se convierte en una acción con cierta relevancia social.

Existe un movimiento entre las esferas de lo íntimo hacia lo público y en sentido contrario que sucede desde el comportamiento de los individuos en relativo a las normas colectivas. Lifante Vidal (2007) en sus acotaciones, propone tres ámbitos de conducta:

1. El de lo íntimo, que hacemos solos o en compañía; siempre en privado y no tiene relevancia social.
2. El de lo privado, que es lo que hacemos en espacios públicos, pero no tiene relevancia social, y por último
3. El ámbito de lo público, que involucra todo lo que realizamos en espacios públicos o privados, pero que posee relevancia social.

El intercambio entre los límites de lo íntimo hacia lo público, pasando por lo privado, tiene lugar en el comportamiento del ser humano, en sus respuestas a las reglas y prohibiciones sociales. Actuamos de maneras que posibilitan que el ámbito de lo íntimo y lo privado se encuentren constantemente protegidos, pero a la vez expongan lo mínimo necesario de uno mismo para poder convivir en bienestar con el otro. Estos gradientes de relevancia social sirven de método en el que legitimamos nuestra conducta, y en consecuencia se hace posible la intervención de terceros para que se ponga en marcha el cumplimiento de las reglas morales, en especial aquellas reguladas por el Estado.

El ámbito legal busca encontrar y romper los límites que puede tener la regulación Estatal sobre los individuos, en este caso apoya en visualizar el intercambio de conocimiento, Riofrío (2015), nos propone una gradación de intensidad de los secretos basado en la Teoría del cono de García Morente, en la cual propone la exposición de la vida privada en forma de un cono de información. En el vértice encontramos la vida privada, el yo íntimo *solitario* y en la base, la esfera de lo público en dónde está la información expuesta hacia las colectividades.



Figura 04
Esquema Teoría del Cono García Morente.

La producción de la artista Teresa Margolles (México, 1963) se despliega en estos límites de las esferas espaciales y conductuales de lo público y lo privado. Indaga en ellas mediante la investigación y la reflexión sobre las violencias, así como de sus consecuencias. Una de las estrategias de creación de Margolles está vinculada con el conocimiento del sitio en el que se elaborará la obra. En el año 2005 realizó una residencia artística en la Ciudad de Guadalajara, en el Instituto Cabañas, para evaluar y hacerse de conocimiento del lugar. Visitó las morgues de la ciudad y las vinculó con el análisis de datos asociados con las muertes en la localidad. “Me interesa el cadáver como un ente social y la morgue es el termómetro de una sociedad”, (Margolles citado en Torre, 2007).

En esta ocasión, la artista advirtió sobre el elevado número de suicidios ocurridos en el municipio. Para trabajar sobre ello, se dio a la tarea de revisar un centenar de cartas suicidas, (Agencia, 2008). De esta copiosa cantidad de textos, seleccionó cinco frases que ubicó en igual número de marquesinas de cines abandonados de la Ciudad⁵. La pieza lleva por nombre *Recados Póstumos* (2006).

⁵ La primera vez que la pieza se montó, Margolles buscó cines abandonados para colocar las frases, por lo tanto el acceso a ellos no fue en forma autorizada. Las frases montadas en las marquesinas sufrieron las tempestades naturales, algunas incluso fueron víctimas del vandalismo. Existió una segunda disposición de los textos pero en esta ocasión el montaje aconteció en la Ciudad de México en las marquesinas de los cines Lumiere de manera autorizada y por consiguiente más controlado su entorno.



Figura 04
Margolles, T. (2006). *Recados Póstumos* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de
<http://en2m.org/coleccion/obra/recados-postumos-cine-estudiante/>

Podíamos leer en los mensajes instalados en los cines: “Adiós te dice la fea, la asquerosa que siempre odiaste” -frase de una suicida de 32 años-, o “No me extrañen ni me lloren. Háganse cuenta que fui de viaje y volveré” de un suicida de 20 años. Estas sentencias fueron exhibidas ante cualquier persona que transitara frente a los edificios: niños, adultos, público especializado o no. Margolles transgrede la cotidianeidad del transeúnte y lo confronta con esa realidad que muchos no quieren ver: la que está dicha en las violencias, en la muerte.

1.2 El secreto como intimidad guardada

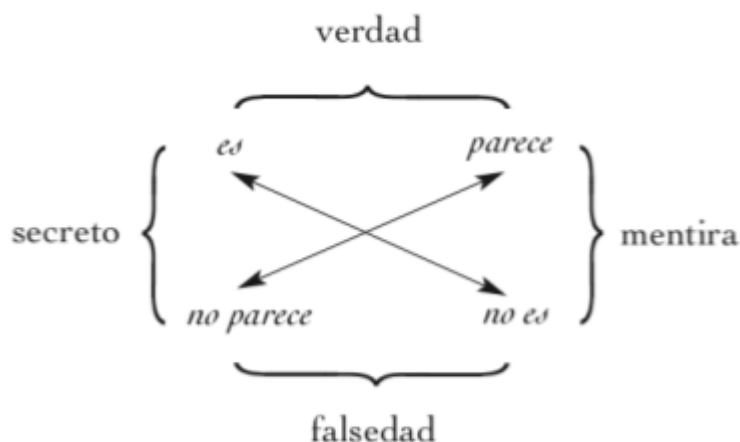


Figura 06
Cuadro de veridicción Greimas [Esquema].
Recuperado de (Greimas, 2012)

El secreto se devela en medio de un cuadro de contraposiciones, como podemos observar en el cuadro de veridicción de Greimas, (Greimas, 2012, p. 9). Hemos descrito que forjamos y establecemos parte importante de nuestra identidad mediante lo que nosotros deseamos mostrar acerca de nuestro ser. Sin dejar de lado que también muchas veces, como reacción a ciertas circunstancias, mostramos lo que no queremos. Así es como el secreto toma forma de *eso* que intentamos guardar para nosotros, que lo mantenemos oculto entre lo que es y no parece, cerca de la mentira, pero en contraposición a ella.

El gradiente entre estos cuatro ejes: de lo que parece ser, aquello que es, y lo que no parece o no es, se diluye suavemente. Por lo tanto, el secreto se balancea entre la verdad y la falsedad. Tenemos la posibilidad de modificar el sentido del secreto, inclinarlo hacia el lado que más nos convenga. “El secreto parece no ser, no poder ser una cosa, un ser, una palabra, un pensamiento, un discurso (...) sólo una apariencia o una aparición, después de realizada la operación característica (...) la del pensamiento: discernir”, (Marin, 2012, p. 8). Como un cernidor, filtramos lo que queremos decir de nosotros así como lo que no, y vamos forjando nuestra identidad, además de nuestra apariencia. De esta forma configuramos las maneras en la que nos vamos a relacionar con el otro: ¿Qué tanto permito que sepan de mí? ¿En qué espacios -íntimo, privado o público- y cómo manifiesto mi yo?

En el movimiento de conocimiento entre las esferas, el secreto se puede situar en la individualidad o en el colectivo. El ámbito privado se flexibiliza para abarcar un grupo de individuos que busca atenerse a un mismo discurso. Goffman, en su *Tipología del secreto* (2012, pp. 41- 47) realiza una categorización basada inicialmente en cómo los secretos pueden amenazar los propósitos de un equipo (entendido como cualquier conjunto de personas que cooperan para representar una rutina) :

- A. Secretos “muy profundos”, que son del equipo. Los integrantes lo conocen y por eso lo ocultan, ya que el secreto es “incompatible con la imagen de sí mismos”.
- B. Secretos “estratégicos”, que incumben a los propósitos y capacidades del equipo, también ocultos a la vista del espectador.
- C. Secretos “internos”, que le dan pertenencia al individuo dentro del equipo. Son poco estratégicos, y carecen de profundidad.

En el momento que un secreto sale a la luz, un equipo puede tener el conocimiento de los secretos de otro. Bajo esta circunstancia, el autor nos propone dos categorías más:

- D. Secretos “depositados”, son los que el poseedor debe guardar por su relación con el equipo del secreto.
- E. Secretos “discrecionales”, son los que un individuo conoce y puede revelar sin desacreditarse.

Riofrío (2015) en *El derecho al secreto y la teoría del cono*, realiza una clasificación de los secretos con la finalidad de comprender su juridicidad. Comienza con establecer que el secreto implica información, y ésta, es poseída y custodiada por una o varias personas. “Sin secreto no es posible que exista la intimidad, la vida privada, la privacidad, etc.” (p. 139).

Las principales clasificaciones del secreto estarían determinadas por:

- Relativa a la forma en que se adquiere la obligación de mantener el secreto, si es casual o inesperado.
- Forma de proteger el secreto, jurídico o tecnológico. Entiéndase si se protege por leyes o convenios, o cuando mediante medios tecnológicos, se encripta, o se le coloca claves, entre otros.

- Alcance de la protección. Se asocia directamente al número de poseedores del secreto. El primero es la fuente, el segundo es el confidente de la fuente, el tercero es el confidente del confidente, y así sucesivamente, otorgando en cada nivel un grado de intensidad distinto.
- Juridicidad del secreto, legítimos e ilegítimos. No todo secreto viene de la mano de un derecho a guardarlo, y así como algunos secretos ilegítimos que se deben revelar y algunos legítimos que se pueden guardar.
- Según las personas que puedan acceder al secreto. No es igual de intenso el secreto guardado por un solo individuo, que el de la administración pública que está custodiado por un conjunto. “En la medida en que se incrementa el número de titulares del secreto, vamos saliendo poco a poco del ámbito de la privacidad, y vamos entrando en el ámbito de la publicidad” (p. 146).

La gradación de intensidad de los secretos en el cono de García Morente nos ayuda a definir los derechos a los que pueden o no acceder los portadores de la información. Hablando de individuos los más cercanos al vértice privado, son los más intensos, por consiguiente los que se encuentran en la base tienen menor intensidad así como protecciones.

El revelar el origen, propósito o núcleo de un secreto puede presentarse como respuesta a algún tipo de situación vinculada con sentires personales, íntimos, o privados dentro de situaciones en su mayoría públicas. ¿Qué decidimos decir de nosotros o qué decidimos decir de los demás que solo nosotros sabemos? ¿Bajo qué circunstancia aquello nos impulsa a hablar de nuestros secretos? “El secreto es una tumba y por algo el hombre discreto se jacta de ser una tumba para los secretos que se le confían” (Bachelard, 2000, p. 123).

Bajo el título de *Public Megaphone for Drunk Dialers in Norway*, (Baltz, 2008) podemos encontrar en las redes un artículo respecto a *Telemegaphone Dale* (2008), una pieza creada por Unsworn⁶ (Magnus Torstensson and Erik Sandelin). Dale es un poblado aislado en Noruega, de tradiciones arraigadas pero al mismo tiempo centro de conexiones geográficas vinculadas a la migración y a las instituciones internacionales en la zona. (Unsworn, 2009).

⁶ Estudio de Diseño Interactivo e Innovación en Malmo, Suecia.



Figura 07
Unsworn Industries. (2008). *Telemegaphone Dale* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de <https://foreignpolicy.com/2008/09/05/last-chance-to-serenade-a-norwegian-village/>



Figura 08
Unsworn Industries. (2008). *Telemegaphone Dale* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de <https://core77.com>

La *escultura sonora* se compone de un gran megáfono en lo alto de la montaña Bergskletten, en Dale, Noruega. El altavoz está conectado a un número telefónico, al que cualquier persona puede llamar y en consecuencia transmitirá su voz hacia el dispositivo que divulgará el mensaje en una vasta extensión de terreno inhabitado.

Esta obra al inaugurarse provocó una serie encontrada de sentimientos así como de reflexiones, de ahí que se divulgue en las noticias de la web como un espacio para las llamadas incoherentes o bromas de personas “borrachas”. Como en un gran confesionario, el individuo, el yo anónimo, desde su espacio privado puede decir lo que quiera, inclusive revelar sus secretos más íntimos, sin censura, sin limitarse por las reglas morales, puede gritar a *los cuatro vientos* su sentir sobre cualquier cosa. Quizá alguien lo escuche, quizá no, lo cierto es que su voz se fundirá con el paisaje, con el viento y las montañas y, por lo tanto, el emisor seguirá siendo anónimo.

Unsworn unos años después realizó una pieza similar titulada *Megaphonebooth* (2010), también es un megáfono sólo que este funciona con monedas y el alcance es menor. La premisa inicial de los autores sigue siendo la misma: una plataforma en la cual el público pueda decir cualquier cosa sin censura y su voz será amplificada mediante el dispositivo.

Megaphonebooth, es un megáfono de menor escala, además de portátil, y que funciona con monedas. El artefacto por un lado contiene un auricular (similar al de un teléfono de la década de los ochenta) en el cual las personas pueden hablar y por el otro lado se encuentra el megáfono. Cuando la persona habla por el auricular, de manera inmediata la voz se proyecta hacia el espacio público en el que se encuentre instalado el dispositivo. La función utilitaria

del confesionario de lo íntimo, del secreto, es distinta ya que aquí el “Yo” que se confiesa no es totalmente anónimo: en el momento en que prestemos atención a la voz magnificada, ésta tiene un rostro que podemos identificar detrás del auricular.



Figura 09
Unsworn Industries. (2008). *Megaphonebooth* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.unsworn.org/work/megaphonebooth>

“La confesión mantiene una extraña relación con el problema de la verdad. La confesión es una extraña manera de decir veraz. En cierto sentido, siempre es verdadera (si es falsa, no es una confesión)” (Focault, 1996, p. 29).

1.3 Los objetos de la casa como receptáculos de la intimidad

“La casa nos brinda imágenes, y la imaginación aumenta los valores de la realidad” (Bachelard, 2000, p. 33).

Gastón Bachelard, en su libro *La poética del espacio* (2000), nos provee un mundo de imágenes sobre la casa, así como de la relación directa que tiene el ser que la habita. Habitar una casa es una circunstancia que está vinculada directamente con el cómo vivimos los espacios y su esencia. La casa es un cosmos que protege al yo, y por lo tanto, integra los

pensamientos y recuerdos conjuntamente con los sueños de sus habitantes. Podemos en nuestros pensamientos, nuestra memoria, crear o quitar muros de este espacio, pero siempre nos va a proteger. Una casa habitada permite evocarla o recordarla en cualquier momento. La memoria no registra duración concreta, es abstracta. De esta forma, los recuerdos son inmóviles: tanto más sólidos más especializados.

De acuerdo con Bachelard, para que un poeta consiga llevar al lector a los espacios íntimos de su lugar habitado, tiene que crear un estado de suspenso, de apertura onírica en el cual pueda abandonar la lectura para encontrarse en las imágenes. Los valores de la intimidad tienen tanta fuerza que el lector deja de ver los del poeta para sumergirse en sus propios espacios.

“La casa es un cuerpo de imágenes que dan razones o ilusiones de estabilidad. Re-imaginamos sin cesar nuestra realidad” (Bachelard, 2000, p. 48). Para la recolección y reordenamiento de las imágenes, entendemos la casa como: a) un espacio que se eleva en su verticalidad; b) un ser concentrado, es decir, nos lleva a la centralidad.

Habitamos en esa centralidad, que encuentra sus límites, por un lado, en el techo, que nos protege de lo más básico como pueden ser las inclemencias del clima, o el doble agua que hace que se resbale la nieve, la lluvia o el sol. Por el otro lado puede convertirse en un espacio onírico, en el que el resguardo permite ver hacia arriba, conectarse con el espacio, el cielo y soñar. Hacia abajo está el sótano, que aunque puede llegar a ser útil, por ejemplo para almacenar o guardar, es un lugar poco habitado, oscuro, que conecta la casa con espacios poco conocidos.

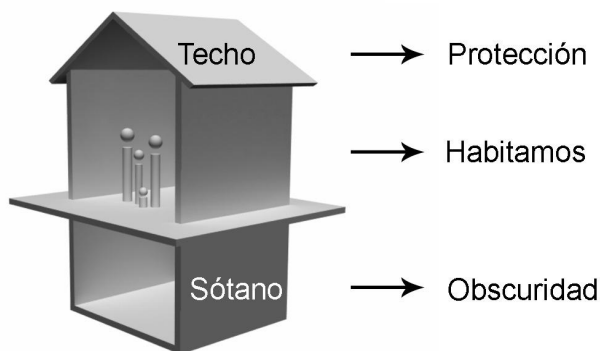


Figura 10
Protección de hogar [Esquema]

Los espacios no se civilizan, menciona Bachelard, aunque la electricidad llega a todos los espacios de la casa, nuestro inconsciente sigue bajando al desván con la vela encendida aterrado de lo que pueda pasar. De la misma manera el habitar el espacio de la casa dentro de las grandes ciudades, produce la creación de nuevas imágenes que van de la mano de esa centralidad de la que estamos hablando. Al igual que la luz y la veladora, nos adaptamos a estos nuevos habitares, el sótano que se conecta con el subsuelo y las redes subterráneas, o el techo, que ya no es necesario que sea a dos aguas para escurrir la nieve, ahora solamente es necesario que esté impermeabilizado para evitar que nos caiga encima.⁷

“Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar” (Bachelard, 2000, p. 112). Una casa, mientras más recovecos tenga, contiene más espacios para guardar imágenes. Así también los objetos que poseemos, en especial esos pequeños contenedores como los cajones, cofres, armarios, bargueños, donde se guardan, encierran, ocultan y se pone llave a los secretos. Los cajones los podemos considerar como un objeto que tienen una resonancia con otro. En su mayoría los encontramos en conjunto para formar un mueble más grande, una cajonera, un archivero o un buró. Los cajones para Bergson (en: Bachelard, 2000, p. 108), son una metáfora de la clasificación de los conocimientos, a manera de archivo muerto podemos colocar en los cajones conceptos, acumularlos en el “mueble de las categorías”, cerrarlos y esperar el momento en que tengamos que usarlos.

El armario está lleno de imágenes mucho más profundas. No es un mueble que abrimos todos los días, por consiguiente su espacio interior es un lugar de intimidad que no se le abre a cualquiera, menos aún existe la posibilidad de proporcionarle la llave al otro. El caos que pueda existir en la casa, dentro del armario, está contenido, ordenado en la intimidad de la memoria y los recuerdos.

El cofrecillo, para Bachelard, es un objeto sumamente complejo en el que se encuentran cosas inolvidables para nosotros y donde el tiempo pasado, presente se puede condensar: es el espacio de la memoria. “El recuerdo puro, imagen que es solo nuestra y no queremos comunicarla. Sólo confiamos sus detalles pintorescos. Pero su ser mismo nos pertenece y no

⁷ Nuestro habitar en este año, 2020 (bajo una circunstancia de cuarentena eterna) se encuentra totalmente modificado, ampliado y reconstruido por la virtualidad. Los límites de la centralidad del espacio dejan de ser únicamente el techo y el sótano, estamos interconectados con diversos seres y espacios a través de la web y los dispositivos electrónicos.

queremos decirlo todo” (Bachelard, 2000, p. 119). Ese es el que guardamos en los cofres, cada uno tiene su secreto bien cerrado.

La estructura del objeto nos ofrece una descripción metafórica de lo que contiene: la forma en la que cierra su tapa, el material del que está hecho, sus ornamentos, el aspecto del orificio de la llave, si tiene o no lengüecilla para esconder el orificio, etcétera. El cofre cerrado encierra los secretos más íntimos, y su forma cerrada produce tentación, provoca curiosidad de conocer cuál es el contenido, cuando lo abrimos *abrimos la dimensión de la intimidad*. Lo que está afuera ya no importa, lo de adentro es la novedad.



Figura 11
Emin, T. (1998). *My Bed* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://sites.psu.edu/jhart122/page/2/>

A finales de la década de los noventa, cuando el discurso artístico buscaba nuevos espacios y cuando ya había aprendido del inicio del siglo que los objetos podían descontextualizarse -ready-made-, que el cuerpo era un arma poderosa para convertirse en un medio de expresión de las artes -performance-, y que el espacio se podía alterar con objetos -instalación-, podemos situar en el nodo de estas reflexiones el trabajo de la entonces joven artista Tracy Emin (Inglaterra, 1963), *My Bed* (1998).

Emin llevaba cuatro días en cama, en un *mental breakdown* -momento de caos vivencial- los cuales pasó en abuso de alcohol y cigarrillos, en un estado de semi-consciencia. En un momento de lucidez, se hidrató, observó su cama y contempló el caos de su vida reflejado en la recámara. (Lavernia, 2016) (Why was Tracey Emin’s bed a shock to the audience?, 2019) (Tate, 2015). *My Bed*, es la representación de esa escena caótica que observó la artista, retomó los objetos y los recontextualizó. La cama destendida emplazada sobre la alfombra acompañada de los objetos que aluden y guardan el secreto del comportamiento autodestructivo de la artista: botellas de vodka, cajetillas de cigarrillos, condones usados,

ropa interior manchada de sangre menstrual, un cinturón, pastillas anticonceptivas, entre otros.

Los objetos que acompañaban en ese momento la vida de Emin se convirtieron en una fotografía instantánea, un secreto a voces, un recordatorio vivencial que la artista recogió. Se llevó la escena completa con cada uno de los objetos, los retiró del cuarto y los instaló en una exposición.⁸ “*Once I had transported that deathbed and took it somewhere else in my head it became something incredibly beautiful.*” [En el momento que transporté esa cama de la muerte a otro lugar, en mi cabeza se volvió algo increíble] (Tracey Emin citada en Tate, 2015)

La artista, con el transcurrir del tiempo, expresó cómo la pieza actualmente le resulta ajena, porque ella *ya no es esa persona*, ya no fuma, ya no bebe esas cantidades de vodka, no menstrúa, no usa condones. Pero al mismo tiempo, a través de esos objetos -que ahora le son extraños-, logra acceder a los espacios de su memoria, de su imaginario, situándose así en su propio caos pasado. Emin menciona (Everything Has Its First Time, 2017), que la primera vez que montó la pieza fue en Japón, donde nadie sabía quién era ella. En consecuencia, no importaba qué tan personal e íntimo fuera el statement que estuviera realizando, ya que mostraba el resultado de una reflexión. La artista le confesaba al espectador exclusivamente el secreto guardado que ella consideraba importante mostrarnos de ese momento de decadencia: “*I’m not coming from a contemporary tradition, I’m coming from... like... I’m Van Gogh, I’m Egon Schiele, I’m Edward Munch, I’m working with my emotions, I’m not working with controversial contemporary ideas of openness (...)*” [No vengo de una tradición contemporánea, vengo... como de... soy Van Gogh, soy Egon Schiele, soy Edward Munch, estoy trabajando con mis emociones, no estoy trabajando con ideas controversiales contemporáneas de apertura.] (Everything has its first time, 2017).

El escenario instalado de su *breakdown* nos invita a nosotros, los espectadores, a ser parte de él. La confesión caótica, secreta, nos mete en su cama, nos vuelve vulnerables como a ella en el año 1998, nos emborracha y nos lleva a los límites de la ansiedad, del estrés, que explotan

⁸ Desde el año 1998 en el que se exhibió la pieza por primera vez ha sido expuesta en gran número de ocasiones, en todas ellas, la artista ha intervenido en la forma en la que se vuelven a instalar los objetos. Emin menciona (Everything Has Its First Time, 2017) que para que la pieza no parezca un montaje teatral necesita meterse en la cama, moverse descuidadamente cubrirse con las sábanas para después quitárselas de encima, así permitiendo que el gesto después de la acción quede impreso en la pieza. Cabe mencionar que en el año 2014 la casa de subastas artísticas Christie's Auctions and Private Sales vendió la obra en £2,546,500.

en un descontrol que deja de ser íntimo y secreto. Su espacio íntimo, de esa manera, se traslada y se convierte en público.

En este punto de encuentro de lo público y lo privado, lo dicho y lo callado, en el año 2014, fui invitada a realizar una acción en el Museo Experimental el Eco. En ese momento había estado discutiendo la posibilidad de realizar una pieza en colaboración con María José Alós, y encontramos en esta oportunidad el espacio para trabajar juntas. El resultado final, *Versus Pro* (2014), se construyó desde la mirada personal, introvertida e íntima, buscando un acercamiento, una reflexión de los espacios íntimos de encuentro de la una con la otra. La pieza es producto de largas conversaciones entre María José y la autora sobre el amor, desamor, el sexo, la tristeza, los excesos, la felicidad, el arte. En suma, el encuentro de las diferencias en lo similar. En una segunda etapa, tuvimos la colaboración de Neural Xolotl (Fabián Ávila) en la creación sonora, quien participó a través de la escucha y el acompañamiento del proceso.

Para la materialización de la pieza María José y la que escribe, el intercambio inicial se centraba en encontrar coincidencias en el pensar y quehacer artístico. Descubrimos la similitud en nuestros silencios, en lo guardado y que no se dice o enseña, en la acumulación de memorias en imagen, dibujos, fotografías, textos, listas, objetos, en el discurso del desamor y sus consecuencias.

El resultado fue una acción y video-instalación a tres canales. La instalación consistía en una cita a Tracey Emin, con un colchón tirado en medio del espacio, botellas vacías una lámpara de luz, un escenario montado de un cuarto, pero en esta ocasión en vez de los rastros de un *breakdown*, son todos los rastros del intercambio entre las artistas. Cada canal de video tenía un espacio en el cuarto, uno en el techo y dos en las paredes laterales. El primer canal está montado con videos reciclados de materiales preexistentes no pertenecientes a las autoras. Con fragmentos de escenas apropiadas que en conjunto se replantean como una secuencia de emociones ligadas a la explosividad, el cariño, los besos, las caricias, la intimidad y el silencio de las autoras. El segundo canal, contiene imágenes de autorretrato de las autoras en similares situaciones y lugares, por último, el tercer canal contiene imágenes de nuestros acompañantes de vida.

La edición de imagen corrió por parte de María José Alós y Ornella Delfino, con una colaboración de Ulises Barreda. El sonido fue elaborado por Neural Xolotl, quien también editó y modificó fuentes de audio, apropiadas y algunas grabaciones de voces. “*This is the*

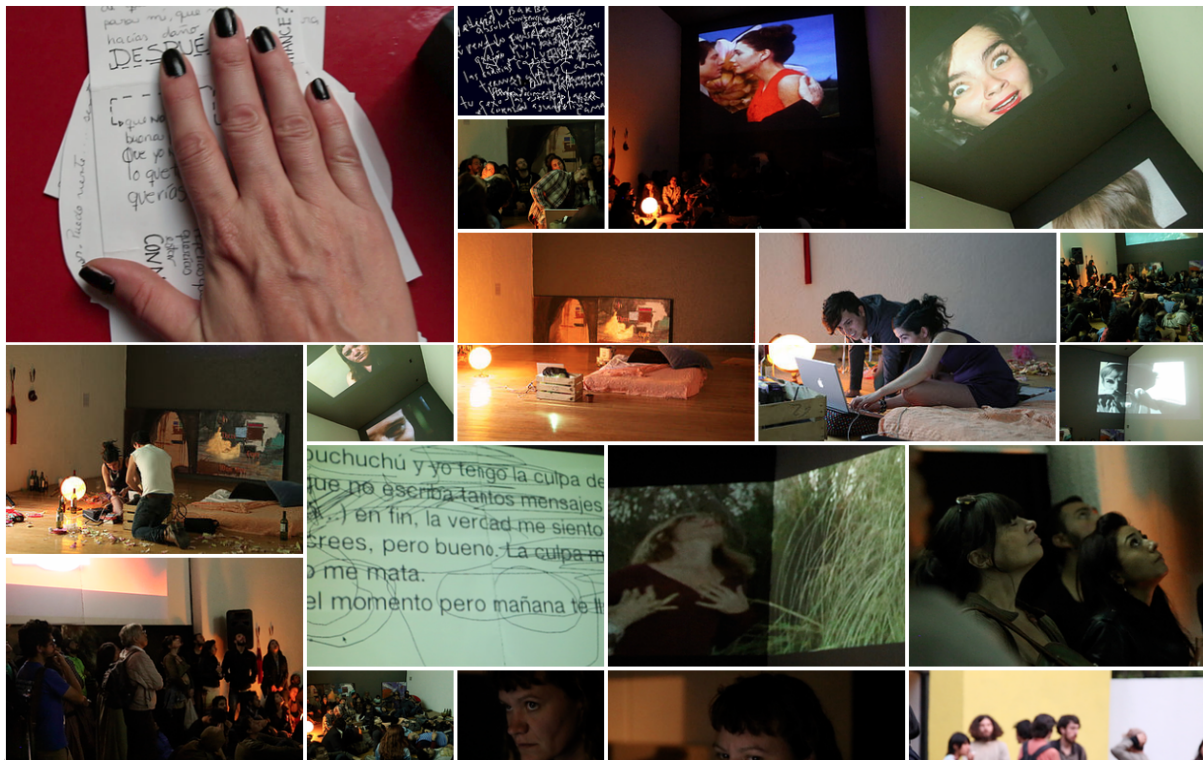


Figura 12
 Delfino Foglia, O., Alós, M.J. y Neural Xolotl. (2014).
Versus - Pro. [Registro de la acción]
 Video - audio digital / acción

audio for an audiovisual and performatic piece about love, sex, sadness and some complains. Using remix, noise, intimate recordings and so on, we build an experience on personal memories about relationships: this is an exposure of intimacy” [Este es el audio de una pieza audiovisual y performática que trata de amor, sexo, tristeza y algunas quejas. Usando la re-mezcla, el ruido, grabaciones íntimas entre otros, construimos una experiencia de memorias personales acerca de las relaciones: es una revelación de intimidad.] (Ávila, 2014).

1.4 Consideraciones

A partir de la selección de piezas y el análisis realizado, buscamos poner de manifiesto la discusión sobre cómo la necesidad de develar nuestra intimidad o el secreto del otro ante el espectador -en espacios privados o públicos- subyace en la estrategia artística. Destacamos tres estadios en la develación del secreto desde la esfera íntima: el primero, *el secreto a develar*, segundo, *la función del artista ante el secreto*, y por último *el medio de develación*.

El *secreto a develar* puede ser del artista o información de alguien más. El artista se confiesa directamente con el público, abre su intimidad ante él sin intermediarios. O, de otra manera, el artista se transforma en un nodo para magnificar, observar o conversar a cerca del otro, muchas veces sin hablar de sí mismo.

Adler en *Too Sad to Tell You*, Emin en *My Bed* y Alós & Delfino en *Versus Pro*, exponen su intimidad para confrontar al público con situaciones extremas. El *medio* por el que Adler opta es la imagen en movimiento y fija, por lo que logra el vínculo directo con el espectador a partir de mostrarse él igual que nosotros, ayudándonos a identificarnos como si fuera un espejo. Emin, por su parte, recrea la escena de su aflicción a través de los objetos mismos para que podamos meternos en su cama, tomarnos su vodka y sentirnos en un *breakdown mental*. Alós, Delfino y Ávila por medio del audiovisual, invitan al espectador a ser cómplices de sus secretos, a encontrarse en sus similitudes ¿Cuántas cartas sin enviar tiene guardadas? ¿Cuántos dibujos tienen escondidos? ¿Qué tanto callan que les gustaría ahogar en un grito?.

Calle en *Prenez Soins de Vous* intercambia su intimidad con un grupo cercano de confesión y son estas; otras artistas, contadoras, bailarinas, músicas, entre otras, las que a través de sus interpretaciones articulan además de dar múltiples voces de su secreto hacia el espectador.

Marta Foglia, revela su voz silenciada desde el exilio mediante la selección de fragmentos de otras voces silenciadas. Delfino, a su vez, escucha y acentúa la voz creando un rumor.

Margolles en *Recados Póstumos* funge como facilitadora de la confesión, intensifica con su propia voz el último momento de desesperación y de develación de ciertos secretos íntimos del otro a través de la instalación. El *Telemegaphone* magnifica la voz del otro, pero los creadores de *Unsworn* solamente son diseñadores del artefacto de la confesión, no influyen en quién o qué se quiere decir a través de su objeto, únicamente son el medio.

Este marco conceptual nos permite establecer un panorama general sobre la intimidad del individuo y *el secreto* como material de análisis en las tres obras que analizaremos en el [Capítulo tres](#) del presente trabajo. Observamos cómo en *Harto Miedo que Me Dan*, *Secreto 155554* y *Si los Muros Hablaran*, los secretos a *develar* vienen de la intimidad del otro. La artista -que escribe el presente trabajo- recurre a diversas estrategias para que el individuo se

permita confesar -sin coerción- una parte de su intimidad a un público espectador. Las estrategias utilizadas para la obtención de la confesión se nutren del lugar específico de intercambio de información de las esferas de lo privado y lo público, entre la artista y el confesor.

En [*Harto Miedo que Me Dan*](#), el intercambio de información se da con una brecha pequeña, cercana. La artista acudió a los espacios privados de cada uno de los integrantes de la confesión. Ellos compartieron a través de los objetos y espacios en sus hogares, sus memorias, secretos e imaginario. [*Si los Muros Hablaran*](#), la artista recrea un espacio privado para que el confesor se sienta cómodo de contarnos algo, debido a que tiene la seguridad de que nadie escuchará, ni entenderá las palabras que diga. En el caso de [*Secreto 155554*](#) el espacio no coercitivo de confesión lo provee el sitio de internet cavecanum.com. Les ofrece a los internautas un espacio completamente anónimo para poder expresar cualquier cosa, la artista reutiliza los textos anónimos y les da lectura en voz alta.

Capítulo 2 | Las estrategias del secreto

“*Can one make works that are not works of ‘art’?*” [¿Puede uno hacer obras que no sean obras de ‘arte’?] (Duchamp, 1969, p. 80). Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968) a principios del siglo XX cuestionaba -entre otros- la naturaleza de los medios de producción artística. La mimesis, que había sido una de las estrategias más utilizada en el arte durante unos cuantos siglos, queda de lado para dar espacio a la apropiación, la alegoría o la metonimia -entre otras figuras más- como nuevos recursos de la exploración estética. Algunas de estas estrategias y actitudes derivan en medios atípicos que poco a poco se fueron convirtiendo en herramientas efectivas y socorridas por los artistas, como los *ready-mades*, la intervención y la acción, entre otras.

Stiles (2004), en su artículo *Eye/Oculus performance, installation and video* menciona cómo el performance, la instalación y el video han contribuido a las artes visuales en modificar o quizá ampliar las posibilidades discursivas que permitían los medios tradicionales. La tradición opera en la mimesis, en la ilusión de algo que es y la forma en la que se representa, a diferencia de los recursos no tradicionales que logran operar desde lugares como la metonimia, que puede enunciar una cosa con el nombre de otra, con la que está directamente conectada.

La experimentación permite fortalecer el uso de estrategias adecuadas para lograr discursos más consistentes. La discusión vinculada a la construcción de la identidad ha estado presente constantemente en mi desarrollo artístico. Mediante la práctica he diversificado las combinaciones de estrategias y medios. Uno de los primeros lenguajes con los que trabajé fue el grabado, por la naturaleza primigenia del medio, la mimesis y sus variantes más cercanas que fueron parte importante de la exploración. Las conexiones entre el sonido y la plástica, comenzaron a estructurarse desde el entendimiento de escuchar al otro, los primeros resultados se definían entre la simplificación de líneas, yuxtaposición de texturas y de imágenes.

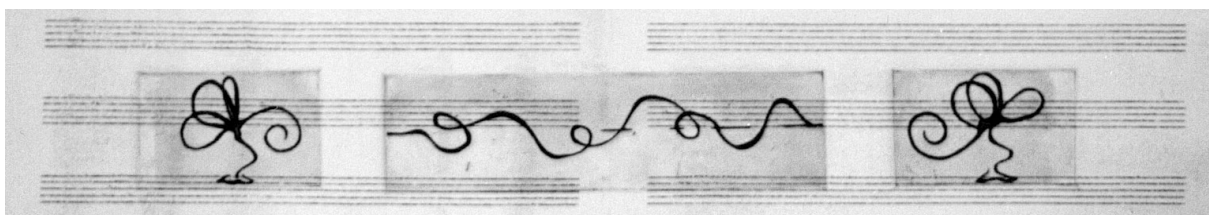


Figura 13
Delfino Foglia, O. (2000). *Sin título*. [Imagen]
Grabado y transferencia sobre papel algodón.

2.1 El objeto íntimo expuesto

Los *ready-mades* (y consecuentemente la multiplicidad de modalidades de la utilización de objetos cotidianos en el ámbito artístico) enfrentan e ironizan las construcciones tradicionales del lenguaje plástico, como la manufactura “artesanal”: en lugar de buscar obras terminadas, frecuentemente rescatan más el gesto o el proceso. La provocación, la ironía, la confrontación, la disrupción y dislocación son armas ideales para eliminar la función utilitaria del objeto común, y hacer que la idea emerja por encima de la manufactura. El artista le ofrece al espectador algo conocido para sus ojos, pero algo nuevo para ver. Schwartz (Schwarz, 1969, p. 31.) señala que los *ready-mades* están relacionados con una actitud Duchampiana concerniente al contexto lógico del objeto. Señala dos tipos de desplazamientos utilizados:

Displacement from a physical context is achieved by changing the visual angle from which the object is ordinarily perceived and by isolating it from its ordinary surroundings. (Like Bicycle Wheel, 1913) [El desplazamiento de un contexto físico se logra al cambiar el ángulo desde el cual el objeto se percibe ordinariamente y al aislarlo de su entorno ordinario. (Como en *Bicycle Wheel*, 1913)]

Displacement from ordinary logical context is achieved by renaming the object, the new title having no obvious relationship to the object as ordinary understood. (Like Fountain, 1917) [El desplazamiento del contexto lógico ordinario se logra al renombrar al objeto, el nuevo título no teniendo una relación obvia con el objeto como se entiende ordinariamente. (Como en *Fountain*, 1917)]

El desplazamiento de los objetos de su contexto original, ya sea físico o lógico, permite al artista establecer diálogos entre los campos de la vida y el arte. “*A ready-made is a work of art without an artist to make it*” [Un *ready-made* es una obra de arte sin un artista que la haga] (Henderson, 1998).

En los años 90, irrumpió en la escena artística mexicana un colectivo de artistas llamado SEMEFO⁹ (1990-1999), integrado por Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis

⁹ En entrevista con Nyoren (2008), Carlos López menciona que tenían curiosidad por trabajar con los múltiples materiales que les pudiera ofrecer la morgue pero para acceder al espacio necesitaban tener conocimientos sobre

García Zavaleta y Carlos López Orozco. Concentraron su interés en dialogar sobre la muerte, centrandone notablemente una parte sustancial de su exploración en las muertes violentas, que eran la mayoría a las que ellos se enfrentaban en la morgue. En *Estudio de la Ropa de*



Figura 14
SEMEFO (1997). *Estudio de la ropa de cadáver* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de
<https://archivochunibusco.encreym.edu.mx/n3letras2.html>

Cadáveres (1997), SEMEFO expone cuidadosamente sobre una mesa de luz cinco prendas que vestían cinco personas encontradas en la morgue precisamente al momento de morir.

Las prendas son colocadas intactas, y en ellas podemos observar las *cicatrices* dejadas por el acto violento: la sangre seca entre los hilos de la tela. El colectivo cambia el contexto de las prendas, las aísla del entorno en que las que fueron encontradas y las expone en un ámbito artístico, para convertirlas en detonante de diversos análisis, que van desde lo moral hasta lo estético.

El 8 de diciembre de 1980, caminando frente a *Central Park*, John Lennon fue asesinado por cinco balazos. El activista por la paz, músico y esposo de la artista conceptual Yoko Ono (Japón, 1933), regresaba a su casa de la mano de ella, después de haber estado en el estudio de grabación. Al año siguiente, en 1981, Ono saca su quinto álbum como solista, *Season of Glass*, el cual tiene como portada una fotografía de los anteojos que usaba Lennon el día que lo asesinaron.

En la composición de la imagen, los anteojos aún ensangrentados -impronta del acto violento, del asesinato- se encuentran dispuestos sobre una mesa, al lado de un vaso que contiene la mitad de agua -*está medio lleno o medio vacío*- , y al fondo se puede observar *Central Park*.

ciencias forenses. Por esta razón algunos tomaron capacitaciones y en el momento que tuvieron la capacidad de entrar, decidieron nombrarse SEMEFO, acrónimo de Servicio Médico Forense.

I used a photo I took of John's blood-stained glasses on the record cover. The record company called me and said the record shops would not stock the record unless I changed the cover. I didn't understand it.

Why? They said it was in bad taste. I felt like a person soaked in blood coming into a living room full of people and reporting that my husband was dead, his body was taken away, and the pair of glasses were the only thing I had managed to salvage – and people looking at me saying it was in bad taste to show the glasses to them. "I'm not changing the cover. This is what John is now," I said. [Usé una foto que tomé de los lentes bañados en sangre de John para la portada del álbum. La compañía discográfica me llamó para decirme que las tiendas de discos no mostrarían el disco a menos de que cambiara la portada. Yo no lo entendí.

¿Por qué? Ellos dijeron que era de mal gusto. Me sentí como una persona empapada en sangre entrando en una sala llena de gente y reportando que mi esposo estaba muerto, que su cuerpo se había ido y que el par de anteojos era lo único que había logrado salvar - y gente que me miraba diciendo que era de mal gusto mostrarles los anteojos. "No voy a cambiar la portada. Esto es lo que es John ahora ", dije.] (Ono, n.d.)

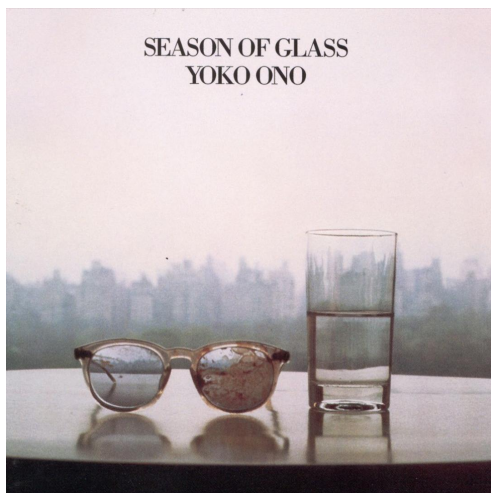


Figura 15
Ono, Y. (1981). *Season of glass* [Imagen de portada de disco]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.discogs.com/es/Yoko-Ono-Season-Of-Glass/release/468498>

En el año 2013, Ono retoma la imagen de los lentes ensangrentados para hacer un *tweet* (Yoko, 2013) como declaración en contra de la posesión de armas de fuego en los Estados Unidos. Al igual que la primera vez que utilizó la imagen, la artista recibió múltiples críticas por la exhibición de la imagen de un objeto personal que había sido parte de un acto violento.

Ono no exhibe directamente el objeto descontextualizado; opta por crear un discurso basado en otro medio, la composición de una imagen fija. De esta forma, supone que la confrontación con el público no será tan directa y cruda. Aún así, causa rechazo en vez de ser germen para la reflexión e introspección.

2.2 La vida intermediada por la acción

Yoko Ono formó parte de una colectividad de artistas llamada Fluxus¹⁰ durante los años sesenta. Dick Higgins, en su ensayo *Theory and reception* (1998) menciona que Fluxus no tiene un programa específico, se mueve bajo ciertos métodos en común que unifican el trabajo de todos los artistas incluidos, pero conservando una flexibilidad (al programa, a los métodos) inherente a los cambios suscitados comúnmente en la vida. Ken Friedman (2007) menciona que existen 12 ideas¹¹ -métodos- Fluxus, entre las que destacamos:

- Unidad del arte y la vida,
- Intermedia, si no hay fronteras entre el arte y vida, tampoco las debería de haber entre los medios de producción artística,
- Experimentar, el método científico también se utiliza, y son válidos como métodos: la idea, el proceso o el resultado.
- Especificidad, cuando la pieza puede encarnar el todo en sus partes,
- Presencia en el tiempo, no olvidar la cualidad temporal en las piezas, efímera o no y por último;
- La musicalidad, el sonido es parte de todos los actos de la vida cotidiana, por lo tanto del arte.

Debatir sobre Fluxus, es debatir sobre borrar los límites entre la vida y el arte, es exaltar los momentos simples y sencillos, donde las acciones cotidianas son una obra de arte, y el arte es vida:

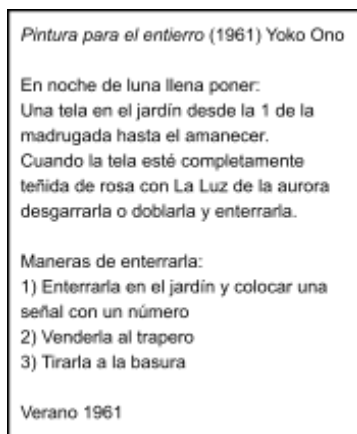
Eles fazem 'concertos' da vida quotidiana, e exposições do que encontravam, e nessas ocasiões compartilhavam as coisas de que mais gostavam com todo mundo que aparecesse. Todas as coisas eram elas mesmas, não parte de algo maior ou mais bonito. [Hacen 'concertos' de la vida cotidiana, y exposiciones de lo que encontraban, en esas ocasiones compartían las cosas que más les

¹⁰ Que para este momento ya incluían artistas como: en Japón; Ay-O, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi, en los Estados Unidos; George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, Jackson Mac Low, Terry Riley, Robert Watts, en Francia; Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Emmett Williams, en Holanda y Dinamarca Eric Andersen, Henning Christiansen, Arthur Köpcke, Willem de Ridder, en Praga Milan Knizak y en Alemania Joseph Beuys, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell. (Block, 1994)

¹¹ Globalism, the unity of art and life, intermedia, experimentalism, chance, playfulness, simplicity, implicativeness, exemplativism, specificity, presence in time, and musicality.

gustaban con todos los que llegaban. Todas las cosas eran ellas mismas, no parte de algo más grande o más hermoso.] (Higgins, 1983).

En este espacio donde retomar lo pequeño y común es una estrategia para la creación artística, Fluxus aísla las situaciones ordinarias y las convierte en *eventos* únicos. Así, le ofrece al espectador nuevas experiencias, además de lecturas ante situaciones habituales. Los *fluxus-event* ocurrían con forma performática mediante acciones, un medio sumamente flexible que permitía incluir el cotidiano *intermediando* con lo visual, lo sonoro, lo espacial y lo temporal. El término *-intermedia-*, acuñado por Higgins en 1965 (Higgins, 1965) hace una



referencia directa a los eventos de la vida tal cómo son, los cuales están articulados por la mezcla de lo visual, sonoro, espacial, participativo, multiperspectivo, entre otros. Higgins establece una diferencia importante de mencionar entre el término *mixed-media*, el cual hace referencia directa a las mezclas de medios, pero que no pierden sus elementos que los hacen particulares; a diferencia de la *intermedia*, en donde los medios se articulan de forma tal que constituyen un nuevo *todo*.

La *intermedia* permite una congruencia directa entre las necesidades conceptuales particulares de cada uno de los eventos fluxus con los elementos que precise de cada medio, además de involucrar al espectador más activamente. El evento se presenta como algo abierto, de significados simples, que vienen de lo habitual y que invitan a la especulación, la curiosidad y la participación directa en la obra.

Yoko Ono, *Laundry Piece* (1963).

In entertaining your guests, bring out your laundry of the day and explain to them about each item. How and when it became dirty and why, etc. [Al entretener a sus invitados, saque su ropa del día y explíqueles sobre cada artículo. Cómo y cuándo se ensució y por qué, etc.]

¿Qué historias cuentan nuestros objetos? ¿Qué decidimos confesar cuando hablamos de nuestra intimidad a través de la ropa que usamos? El acto de lo cotidiano mediante las instrucciones permite el diálogo entre vida y arte. Las arrugas de la ropa por sí mismas, al

igual que las del cuerpo, confiesen sus movimientos, sus estadios, sus espacios. Al reproducir las instrucciones dadas, además las acompañamos de una confesión dicha, el intérprete expone su verdad ante el otro.

NODO, cartografías de cuerpos celestes, (2013), pieza colaborativa entre la autora (idea) y G3¹² (realización), La acción explora el concepto de construcción de identidad abordado desde los procedimientos de toma de decisiones del individuo y cómo eso se articula con factores de casualidad y aleatoriedad. Cuestiona de una manera lúdica la definición de la personalidad que se argumenta en la relación del espacio físico en el que se nace con la colocación de los astros en ese momento. Indaga en el concepto de autoría con una relectura de la noción de identidad colectiva, a partir de la realización de interpretaciones cartográficas por múltiples lectores de las conexiones e intercambios entre los individuos participantes.

El proyecto estaba construido de dos partes¹³, la preparación para la primera parte consistió por un lado en la elaboración de un juego de ochenta y ocho cartas realizadas por Delfino que contenía una representación gráfica de una constelación y por otro lado la convocatoria a ochenta y ocho personas que quisieran tatuarse.

La acción consistió en tatuar una pequeña constelación a todos los que respondieron a la convocatoria, el mismo día, en el mismo lugar. La acción se realizó en Casa Vecina con la participación de cuatro tatuadores, se registró y documentó todo el proceso. La elección de la constelación a tatuarse fue dictada por el azar. La artista se encontraba en una mesa a la que se acercaban los participantes, Delfino barajaba el juego de cartas prediseñado, para después de algunos cortes y movimientos, el convocado escogía la carta que contendría la imagen a tatuarse permanentemente en su cuerpo y así todos nos convertiríamos en elementos integrantes de una obra colectiva.

El cuerpo celeste es la metáfora a la recurrimos para cuestionar de una manera lúdica la constitución del individuo, no como portador de una personalidad que es otorgada

¹² Colectivo de Gestores Culturales integrado por: diseño Luis Villegas, investigación Karen Flores y Elisa Martínez, R.P. María Fernanda Almela y Oscar Gennis, Community manager: Arturo Alcalá, comunicación: Dafne Romero y Rebeca Martínez y registro: Danny González. Además se contó con el apoyo de: Community manager en tiempo real: Ingrid, la fotografía de Alfonso Victoria, Julio Spindola y los tatuadores del Estudio Irracional: Lalo Delgado, Ariel Rico Trejo, Diego García Mendoza Tell y Demian Arellano Bonilla.

¹³ De las cuales nada más se llegó a realizar la primera.

por los astros, sino por una identidad que se construye en un espacio y tiempo determinados, al igual que por la toma de sus propias decisiones. La actividad lúdica y el tatuaje son los medios que ilustran esta metáfora y por los cuales, el sujeto participante puede asumir su condición tanto circunstancial y relacional, como de libre albedrío. Flores, K. y Martínez, E., (2013)¹⁴



Figura 16
Delfino, O. y G3. (2013).
NODO. Cartografías de cuerpo celeste.
Gráfica digital, acción y tatuaje [Registro de la acción]

El *score*, la *partitura* en Fluxus está compuesta básicamente por instrucciones que comienzan en la mente del creador y se construye a través del espectador, que con sus experiencias y subjetividades alimenta la pieza. La exploración sonora tiene un lugar importante dentro de los eventos o en los *scores* y está por completo relacionada con la acción cotidiana, así como con la escucha e introducción de todos los sonidos que nos rodean.

Yoko Ono, *Secret Piece* (1953).

Decide on one note that you want to play. Play it with the following accompaniment: The woods from 5 am to 8 am in summer. [Decide una nota que quieras tocar. Tocala con el siguiente acompañamiento: el bosque de cinco de la mañana a ocho de la mañana en verano.]

¹⁴ Del texto realizado para la pieza, sin publicar.

Ono, en *Secret Piece* (1953), propone una acción que puede ser realizada en un espacio privado o público, el espectador es el accionador de la pieza. Intermedia sus decisiones sonoras primarias y controlables -la nota que va a decidir tocar y el instrumento en el que la tocará- con las secundarias e impredecibles basadas en el espacio del bosque en el que se lleve a cabo, los animales que merodean, las plantas, incluso el viento. La búsqueda sonora en Fluxus se fundamenta en la acción y su relaciones con el entorno de creación.

La vida entera es una acción intermediada. En esta tarea de acercar la brecha -arte-vida- también participó Nam June Paik (Corea, 1932-2006) compositor de profesión, videoartista por elección¹⁵. Paik enfocaba parte importante de su reflexión en torno a los avances tecnológicos relacionados con la televisión, inicialmente como medio de comunicación masiva y al mismo tiempo su funcionamiento como extensión de nuestro cuerpo.

En sus primeros trabajos produce una serie de piezas de la mano de la violonchelista Charlotte Moorman (1933-1991), entre ellas *Tv Cello* (1971) de la que destaco dos aspectos: el performático y el objetual. El objeto es un violonchelo y lo que sería su caja de resonancia está constituida por una pirámide de monitores televisivos, los cuales proyectaban imágenes de lo que estaba sucediendo en vivo, grabadas y procesadas por un sintetizador de imagen en movimiento que crea Paik en los años 70 en conjunto con Shuya Abe. Este sintetizador era capaz de trabajar con siete canales de video en vivo (Paik, Nam June; Abe, Shuya, «Paik/Abe Synthesizer», 1969, 2006), efectuar mezcla no-lineal, además de procesar el color. El chelo puede exhibirse solo o como lo fué en su presentación en 1971, acompañado de un acto performático con Moorman, en el cual ella tocaba el *Tv Cello* y permitía la interacción de los espectadores (Grabill, 2018).

Stiles (2004) establece que el *performance* viene de la complejidad, ya que incluye narrativas, gestos, condiciones del espacio, tiempo, entre otros elementos, situando entre ellos la atención del público. El cuerpo del artista es el medio principal “(...) *performance illuminates the relationship between presentation, representation and reception in the formation of aesthetic meaning. In these ways, performance affirms the inextricable*

¹⁵ Nam June Paik es considerado por algunos autores como el primer realizador que utiliza el video como medio de producción artística, esto se debe a; por un lado la accesibilidad tecnológica que estaba comenzando a crecer que le permite a Paik tener una cámara portátil Sony de media-pulgada y por el otro lado, en el año de 1965 con la visita del Papa Paul VI hace un levantamiento de imagen de lo que sucedía en las calles, el cual muestra sin alteración ninguna en una muestra de eventos Fluxus.



Figura 17
Paik, N. Moorman, C. (1971). *Tv Cello* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.chicagotribune.com/ct-charlotte-moorman-review-ent-0310-20160308-column.html>

interrelationship between private experiences (biography) and the social production of art” [(...) El performance ilumina la relación entre presentación, representación y recepción en la formación del significado estético. De esta forma, el performance afirma la inextricable interrelación entre las experiencias privadas, (biografía), y la producción social de arte.] (p. 185).

El cuerpo performático de Moorman cumple una función importante en las piezas que trabajó conjuntamente con Paik, ya que elimina la situación estática del objeto, le da movilidad, la dota de un transcurrir en el tiempo y le permite otros niveles de interacción con el espectador. *Tv Chelo* no fue la única pieza que realizó con Paik, también participó en

Tv Eyeglasses (1971), *Tv Bra* (1969) que era un brasier construido por dos pequeños monitores que transmitían imagen procesada en tiempo real. Cabe también mencionar su colaboración en *Ópera Sextronique* (1967). En la presentación de esta obra en 1967 en Nueva York, Moorman salió a escena a tocar con su violoncelo con el torso descubierto, los senos al aire, lo que provocó que los arrestaran y le valió el odiado mote de “Topless cellist”.

El cuerpo semidesnudo de la artista confrontó fuertemente a la sociedad estadounidense de los años 60s: la enjuiciaron y le asignaron un mote que quitaba credibilidad a sus acciones. En el [primer capítulo](#) del presente trabajo, se menciona cómo el Estado ejerce poder sobre los individuos a través del cuerpo, a su vez, la mecanización del cuerpo hace que la sexualidad sea vista como parte de las actividades no productivas. Desde tempranas épocas la Iglesia “reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres, y trató persistentemente de exorcizarlo (...)” (Federici, p. 62). Las actividades sexuales se convirtieron en parte de la confesión, por consiguiente, debían ser reglamentadas y supervisadas, permitiendo que la sexualidad, los cuerpos sexuados, sean cuestión del Estado.

2.3 El ojo público a través del video

“[Video] is television turned against itself” (Stiles, 2004, p.212), según Stiles, el video permite una comunicación de dos vías, a diferencia de la televisión, que únicamente envía información. El video ofrece a los artistas la facilidad de trabajar con un medio en el que pueden reflejar la imagen de ellos mismos, y su relación con la cámara permite documentar fielmente cualquier obra. De la misma forma, es pertinente para usarse como retroalimentación automática en las acciones, y dota de la posibilidad de involucrar al espectador en la producción de imágenes, como en el caso de *Tv Chelo* y *Tv Bra*.

Hay que considerar que el video, antes que cualquier cosa, es un medio basado en el tiempo, que generalmente incluye una base tecnológica en cámaras, monitores o proyectores. Puede usarse en tiempo real o grabado, procesado o no, es totalmente flexible para exponerse solo, formar parte de una escultura, ser componente de multimedia, de un performance o de una instalación.



Figura 18
Delfino, O. y Pérez Santiago, F. (2012). *Frozen*
[Captura de pantalla].
Stop motion 1440 x 1080 px, 5'17”.

En el año 2011 realicé una serie de gráfica digital titulada *Yo Tenía Uno*. La serie compendia collages de dibujos y fotografías, bajo el tópico del desamor. Al siguiente año, 2012, el compositor Felipe Pérez Santiago me invitó a ser parte del ciclo que llamaría *Animalik* el cual consistía de cortos animados de varios realizadores, todos musicalizados por él y presentados en vivo con su banda Mal’ahk¹⁶. A

partir de las conversaciones con Pérez Santiago y la revisión de mi trabajo, surgió la idea de trabajar algo similar a la serie *Yo Tenía Uno* con una pieza que él ya tenía terminada y grabada titulada *Frozen*. Estas conversaciones se volcaron en la animación que lleva el mismo título. Está construida de un *stop motion* retocado con dibujo, en el cual observamos una historia de desamor en la que un corazón arrancado del cuerpo es zurcido y guardado en una caja, colocado en una repisa como un objeto más de la casa.

¹⁶ Integrado por: Felipe Pérez Santiago - guitarra y electrónica, Juan Arévalo - Batería & Programación de Sampleos, Ana Ragasol - Voz, Mary-Elizabeth Thompson- flauta, Adolfo Castañeda- bajo, Daniel Slotnik - Saxofón, Natalia Pérez Turner- cello.

“El dolor quiebra la voz y la hace irreconocible, provoca el grito, el lamento, el gemido, los llantos o el silencio; y también numerosos fallos en la expresión y en el pensamiento. El dolor llega a originar una escisión dentro de la propia persona” (Le Bretón, 1994, p. 184). Es el grito ahogado del desamor, guardado como un pequeño secreto en un objeto de la casa.



Figura 19
Minter, S. (2010). *Háblame de Amor* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://sarahminter.com/post/133422368119/hablamedeamor>

Háblame de Amor fue un proyecto a largo plazo que obtuvo al menos 4 versiones diferentes terminadas. Para su realización, la videoartista Sarah Minter (México, 1953-2016) invitó a cenar a su casa a una serie de personas que de una u otra manera estuviesen relacionadas con ella (amigos, compañeros o inclusive que solamente transitaran en su vida). Crea un espacio cómodo en su mesa para que los invitados

sientan la confianza de hablar de sus experiencias personales, no de conceptos preconcebidos.

La complicidad de los participantes convierte el intercambio de palabras y silencios en algo totalmente confortable, en donde el silencio no es incómodo y uno puede callarse frente al otro sin sentirse juzgado o la necesidad de hablar constantemente (Le Bretón, 1997). Mientras esto sucede de manera natural, Minter videograba la conversación desde múltiples ángulos, a manera de ojo vigilante/gran hermano.

Uno de los resultados finales es *Hablemos de Amor 2.0* (2010), una video-instalación, en la que muestra una edición de las confesiones de sus invitados. Sarah en inicio es provocadora de la acción, así como testigo y observadora, mientras sucede, no participa. Después, toma el papel de editora, de creadora, mezcla las conversaciones para crear nuevas, y nos vuelve a invitar a su casa, a su mesa. Pero esta vez, somos voyeuristas, no podemos ser partícipes directos, no modificamos la conversación, no comemos. Observamos y escuchamos desde afuera la confesión que pasó por el cernidor de Minter. Somos el nuevo testigo de la creación.

El voyeurista, observa y obtiene placer desde afuera sin modificar la acción, a diferencia del escopofílico, que también obtiene goce al mirar, pero desde un lugar más activo en el que se sabe de la presencia del observador.

Laura Mulvey en su ensayo *El placer visual y el cine narrativo* (2001), retoma el Psicoanálisis para poner en discusión los modos de ver el cine desde el espectáculo y el placer. La autora parte de dos conceptos; el primero, la escopofilia (el placer de ver) donde puede existir el placer en verse a uno mismo, del mismo modo que hay placer en lo que vemos. Nos menciona que Freud asocia la escopofilia con tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa. En este placer de ver, existen las actividades voyeurísticas en las que sentir placer por ver lo privado y lo prohibido se puede encontrar -entre otros- en la relación del brillo de la pantalla en medio de la oscuridad, como si fuera la mirilla de la puerta de un espacio. El segundo está relacionado con la curiosidad y el deseo por vernos y reconocernos, Lacan precisa que un momento crucial para la constitución del ego es el momento en el que el niño se ve reflejado en el espejo y se reconoce (Mulvey, 2001, pp. 82-85).

El video, al igual que el cine, logra crear metáforas a través de las imágenes en movimiento suficientemente fuertes como para “permitir la pérdida temporal del ego mientras que lo refuerza simultáneamente” (Mulvey, 2001, p. 84). Aunque parecieran contradictorios estos dos aspectos: el placer escopofílico de ver al otro como objeto de estimulación sexual y deseo narcisista, que viene desde nuestro ego y nuestra identificación con la imagen reproducida, ambas acciones suceden al confrontarnos como ojo observador activo, portador de la mirada.



Figura 20
Rist, P. (1994). *Selfless in the Bath of Lava* [Imagen].
Recuperado el 15 enero 2021 de
<http://www.benhalsall.com/2243-2/>

En alguno de los pasillos del MoMa, hay un pequeño agujero en el piso. Es una audio-video instalación *Selfless in The Bath of Lava* (1994), de Pipilotti Rist (Suiza, 1962). Cuando curioseamos por la abertura vemos a una Pipilotti desnuda, ahogándose en un mar de lava y fuego, gritandonos, pidiéndonos ayuda, en medio del crujir del incendio. La artista nos convierte en observadores ocultos de una acción, pero no somos sus iguales. Somos gigantes de otro mundo, testigos de un nuevo universo creado e imaginado a través del proceso tecnológico de la superposición de imágenes y sonidos, sumados a la performatividad realizada por la artista.

El ojo voyerista que observa desde lo prohibido, es también ese que observa al artista desde su estudio. La intimidad del espacio de trabajo de la artista puede ser revelada al espectador activo como parte del proceso y producto de la pieza.

Cuando Sophie Calle invita en *Take Care of Yourself* a diversas artistas a interpretar la carta del amante **X**, convoca a la performer y música Laurie Anderson (EUA, 1947). El resultado es un performance grabado en video (Penelope19, 2011) en el que observamos a la artista mirando hacia abajo, en un gesto que pareciera indicarnos en un inicio que está leyendo. Tiene en su frente proyectada la imagen de lo parece ser el editor de audio que utiliza para editar la sección sonora de la pieza.



Figura 21
Anderson, L. (2007). *Take Care of Yourself* [Imagen fija de video].
Recuperado el 15 enero 2021 de
<https://www.youtube.com/watch?v=PBAWioAu3yA&app=desktop>

Podemos escuchar la voz de Laurie recitando el contenido de la carta en inglés, y a través de las proyecciones vemos cómo edita y procesa el sonido de su voz, crea repeticiones de

palabras y acumulaciones de frases del texto. Recoge del texto, las frases que se asocian con él mismo, su sentir, *lo mío, mi existencia*, y las contrapone en una voz coral, más suave, atrás, con las frases que hablan *de los otros*. Mientras recita, se pueden escuchar también sonidos electrónicos y los que se producen al teclear texto en una computadora.

Anderson toma dos posiciones en el contrato: es una lectora, pero también es escritora. Nos confunde con su mirada, están terminando la relación con ella y a su vez, está terminando la relación con nosotros, los espectadores. El video es, en este caso, testigo de la acción del proceso creativo. Las estrategias de edición sonora como el repetir, duplicar, yuxtaponer y disolver, facilitan que su reinterpretación sea clara a la lectura del escucha. Nos señala a través del sonido y el lenguaje el acto egoísta de X al romper un contrato de pareja de manera unilateral por correo electrónico.

2.4 Lo público y privado intervenido

Otro de los medios sumamente recurrentes actualmente para los artistas es la instalación o intervención, ya que es un medio sumamente flexible en el que podemos usar una amplia variedad de materiales, además de la posibilidad de crear interacciones de diversas fuentes como el espacio, o con otros medios y/o disciplinas.



Figura 22
Lozano-Hemmer, R. (2011). *Voice Array, Sculpture 13*. [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de https://www.lozano-hemmer.com/showimage_embed.php?img=sydney_2011&proj=259&type=artwork&id=6

Entre la multiplicidad de materiales que son posibles de usar en una instalación no podemos obviar los electrónicos y digitales. Rafael Lozano-Hemmer (México, 1967) utiliza la tecnología para ser consecuente entre sus ideas iniciales y los resultados. En el caso de *Voice Array* (2011), el artista hace una representación visual del proceso sonoro a través de la luz, el cual busca inicialmente amplificar la voz de lo individual hacia lo público; después, la yuxtaposición sonora construye un ocultamiento de lo individual con las otras voces.

La pieza consta de una tira de aluminio con LEDs dispuesta a lo largo de la pared, y se activa a partir de un intercomunicador. El espectador, a través del micrófono del intercom, puede grabar un mensaje dentro de los 288 espacios disponibles. Cada audio se reproduce mediante un sistema de sonido escondido en las paredes y emite una secuencia única de iluminación en los LEDs. Las grabaciones se van moviendo de un lugar al subsecuente, así gradualmente se puede ir escuchando la superposición de audios hasta que se completan las 288. Cada voz tiene un espacio y momento en el que la escucha es única, regresando a ser legible. El autor crea un espacio lúdico en el que el espectador encuentra una especie de confesionario, en el que puede convertirse en una voz anónima que se funde con el murmullo de la multitud (Lozano-Hemmer, 2014).

La intervención tecnológica en el espacio público da una extensa apertura a la posibilidad de interactuar en diversos niveles con los individuos que la transitan. A partir de la utilización del video -entre otros medios-, la instalación se puede aprovechar de las bases tecnológicas instaladas para otros fines, como los satélites, líneas de envío de datos para televisión o internet, cámaras de vigilancia. Estos materiales permiten, por un lado, tener una experiencia directa con el espacio en el que se instala y, por el otro, la vinculación con las experiencias personales que logre recrear el transeúnte-espectador.

“Time in video also requires emotional and physical engagement such as anticipation, expectation and preparation. Cause and effect, destiny and memory are factors in temporal expressions, as are different experiences of duration from the definitive to the endless” [El tiempo en video también requiere involucrarse emocional y físicamente, tal como la anticipación, expectativa y preparación. Causa y efecto, destino y memoria son factores en las expresiones temporales, como son diferentes experiencias de duración desde lo definitivo hasta lo infinito.] (Stiles, 2004, p. 221).

Sherrie Rabinowitz y Kit Galloway realizaron en 1980 una video instalación que sucedía en tiempo real, *Hole in Space*. Para llevarla a cabo usaron tecnología satelital con retroalimentación inmediata, lo que les permitía la conexión virtual entre dos ciudades de Estados Unidos de América que geográficamente están en costas opuestas: Los Ángeles y Nueva York. Durante el transcurso de tres días, los transeúntes del Lincoln Center (NY) y los que pasaban frente a *“The Broadway”*, un aparador en Century City (LA), podían conectarse

a través de las mega pantallas emplazadas en el espacio público. La pieza era una ventana virtual -un agujero de dimensión desconocida- entre dos espacios físicos en tamaño real, en la que podías observar, escuchar y hablar en tiempo real con las personas del otro lado -del país-.



Figura 23
Rabinowitz, Ch. (1980) *Hole in Space* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://thirdspacenetwork.com/the-studio-of-now/collective-narrative/>

As a functional and public media space, *Hole in Space* articulated the connections between dispersed people in a mass media culture- and brought people together in a shared media space. The shift from artist as producer of content to artist as producer of an “image” in which the public produced content was profound. [Como espacio de medios públicos y funcionales, *Hole in Space* articuló las conexiones entre personas dispersas en una cultura de medios de comunicación masiva y reunió a las personas en un espacio de medios compartido. El cambio de artista como productor de contenido a artista como productor de una “imagen” en la que el público producía contenido fue profundo.] (Malloy, 2003, p. 58)

El trabajo en tiempo real¹⁷ asiste a la producción artística, como habíamos dicho, desde múltiples ángulos. En el año 2012, el Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, se le comisionó a la artista Tania Candiani la realización de una exposición, esta llevó por título *Cinco Variaciones de Circunstancias Fónicas y una Pausa*. Cada una de las piezas que integraban la muestra contenía algún imaginario asociado a una cualidad sonoro-fonética que variaba por medio del uso de tecnología.

¹⁷ Entendamos tiempo real como la retroalimentación inmediata de información, esta puede ser en video, sonora, datos, entre otros.

Bordadora (2012), se aprovecha del contexto histórico del espacio expositivo, un ex convento¹⁸. La instalación está relacionada directamente con el hecho de la confesión católica. La pieza se distribuye en dos secciones: el confesionario y la confesión. El confesionario se encontraba en el primer piso, compuesta por unos pequeños cuartos, en los que podías sentarte a confesarte. En este caso no hay una persona escuchando para dar una penitencia correspondiente, en el pequeño espacio hay una rejilla y detrás un micrófono que recolecta la señal de audio.



Figura 24

Candiani, T. (2012) *Bordadora* [Captura de pantalla]. Recuperado el 10 de mayo 2021 de <https://taniacandiani.com/work/cinco-variaciones-de-circunstancias-fonicas-y-una-pausa/>

Esa confesión pasaba por un programa computarizado en el cual convertía la palabra hablada a texto, aquí a través del código se enviaba a una máquina bordadora. Se re-codifica la información en un “sistema contemporáneo de encriptación” el *tag*¹⁹ del grafiti callejero. El último paso de la confesión, la penitencia, era el bordado de los *tag* con hilo de una máquina sobre un lienzo de tela. Esta máquina estaba colocada en la planta baja del ex-convento, en donde todos los visitantes podían observar como la *bordadora* iba poco a poco codificando, cifrando los secretos de los penitentes en los confesionarios. (Candiani y Jasso, 2015)

¹⁸ Cabe mencionar que en frente de este ex Convento de San Diego, ahora Laboratorio Arte Alameda, fue donde se ubicó la hoguera en la que la Inquisición quemaba brujas, renegados, herejes y demás. Como indica una placa colocada en frente del espacio “Frente a este lugar estuvo el quemadero de la Inquisición de 1596 - 1771”

¹⁹ El *tag* es la firma de un individuo o conjunto de individuos. Generalmente para su creación se usa alguna abreviatura o siglas del nombre. El *tag* va de la mano con dos ideas del grafiti, la primera que busca codificar un estilo en la impronta de una firma y la segunda la posibilidad de pintar rápidamente en un muro, sin ser observado.

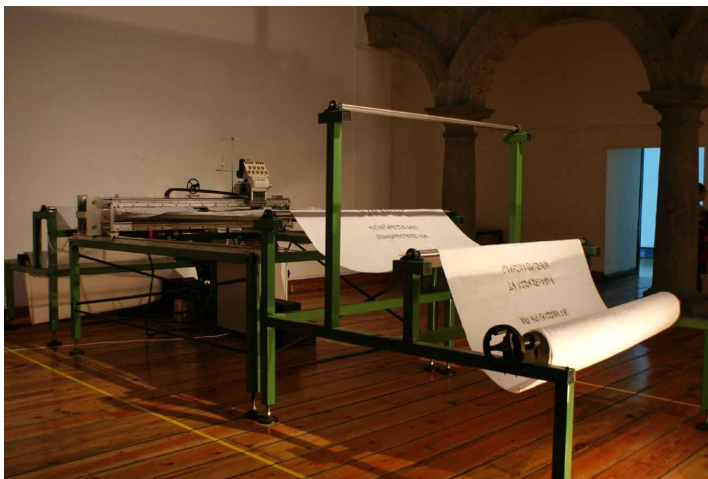


Figura 25
Candiani, T. (2012) *Bordadora* [Imagen].
Recuperado el 10 de mayo 2021 de
<https://www.pinterest.com.mx/shernandezg/expo-sici%C3%B3n-tania-candiani/>



Figura 26
Stathacos, C. (1997). *The Wish Machine* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.chrysannestathacos.com/wishmachines.html>

La instalación permite que el espectador pueda tomar una conciencia distinta del objeto y el espacio que está recorriendo, construye una relación mucho más estrecha que con otro tipo de objetos, ya que logra abarcar desde lo físico hasta lo psicológico. El objeto es creador y parte de la experiencia artística en la que el penitente, el confesor, se siente cómodo para hablar de sí mismo, ya que tiene la seguridad de que sus palabras no podrán ser repetidas.

Instalada en el espacio público como un objeto común, apropiándose de su contexto, está *The Wish Machine* (1997) de Chrysanne Stathacos (Grecia, 1951), comisionada por *Day With(out) Art* (1997)²⁰ y *Creative Time*²¹. Inicialmente es una

máquina expendedora común, que está cubierta con imágenes del “árbol del deseo de la India”²² (Stathacos, 2018). El espectador coloca su deseo -en vez de una moneda- y a

²⁰ Day With(out) Art surge a finales de los años 80 como propuesta para visualizar la crisis sobre VIH/SIDA. <https://visualaids.org/projects/day-without-art>

²¹ Public Art Organization <https://creativetime.org/>

²² En la mitología India encontramos el *Kalpavriksha* “El árbol que concede los deseos”, el mito tiene múltiples versiones pero todas ellas reflexionan en torno a que todo lo que deseamos se puede cumplir. El planteamiento del mito consiste en una persona que se sienta bajo la sombra del árbol *Kalpavriksha*, primero piensa en una cena abundante y agua que lo refresque, entonces, aparece el platillo frente a él. Al notar que todo lo que piensa se hace realidad, escala sus deseos de necesidad a avaricia, comienza a pedir joyas y oro, los cuales también emergen ante él. Hasta que en un momento de miedo piensa que gracias a su riqueza recién adquirida podrían

continuación la máquina le entrega un paquete que ayudará a satisfacer *su deseo* personal. El paquete era un *múltiple de artista* que contenía fotografías de árboles y un frasco de aceite esencial. La idea partía de crear una experiencia multisensorial en la que el espectador-deseador pudiera meditar sobre sus deseos, además de que la acción transformaba el espacio público, lleno de actividad, en uno que promoviera la meditación y la reflexión (Stathacos, 2018).

En el mismo comisionado, Stathacos realiza, en conjunto con Paul Kotonis -Silvershock- y Manos Megagiannis -TeKnowledge Industries-, una versión para la Web. En ésta, invita a los navegadores a enviar un deseo que active la imaginación y la esperanza. “Unlike the machine in Grand Central, which encouraged a silent and private ritual, the on-line version gave users a place to publicly confess a desire” [A diferencia de la máquina instalada en Grand Central, que alentó un ritual silencioso y privado, la versión en línea dio a los usuarios un lugar para confesar públicamente un deseo] (Malloy, 2003, p. 499).

2.4 Consideraciones

En la búsqueda de acuñar discursos estéticos coherentes los artistas se han hecho de múltiples estrategias creativas que abrieron todo un conjunto de posibilidades a un enorme grupo de exploraciones mediáticas. El cuerpo de obra que presentamos en este capítulo nos permite hacer referencia y analizar algunos de los tipos de estrategias utilizadas en la creación de discursos vinculados con elementos conceptuales enmarcados en el ámbito de lo íntimo y/o secreto.

En este cuerpo de obra la mayoría de las piezas que incorporan la idea de un *secreto*, *develan* la información de alguien más. Como excepción, en el caso de Moorman, es la artista quien nos muestra su intimidad, expone el control Estatal sobre el cuerpo del individuo. En el caso de *Frozen*, la artista expone un fragmento de su intimidad, de su sentir, de sus emociones guardadas. En todos los otros casos el artista siempre funciona como confesionario para amplificar la voz del otro.

En el caso de Stathacos, Rabinowits, Lozano-Hemmer, Paik y los eventos en fluxus, el artista es generador del dispositivo de intensificación por el cual el espectador puede reflejarse u

haber ladrones que quisieran robarle, entonces, se surge una banda de ladrones que le cortan la cabeza (Scharrenberg, 2017) (nelerba.com, 2019)

ocultarse. Por medio de la instalación, Hemmer amplifica la voz de la privacidad y posteriormente crea texturas inteligibles a partir de la yuxtaposición de voces. Rabinowitz, además de la intervención espacial, se asiste de las tecnologías y el envío de señal en tiempo real para re-contextualizar. Candiani, cifra la voz del penitente en el bordado de un *tag*. Paik crea objetos en los que en tiempo real podemos vernos y confrontar nuestro reflejo -procesado o directo- en el cuerpo extendido del otro -si el objeto está siendo utilizado performativamente-. Finalmente, la práctica de instrucciones en los eventos fluxus permite recrear metonimias y reconfigurar situaciones pequeñas, comunes en las que el espectador interviene desde su privacidad.

Anderson, mediante la creación y edición sonora, reinterpreta la voz de la intimidad del otro, la yuxtaposición, el pastiche asiste a la nueva reconfiguración. Rist y Minter se apoyan del video para convertirnos en voyeurs de la escena, atrapan nuestra mirada y escucha con el procesamiento y edición audiovisual. Por último, SEMEFO y Ono descontextualizan los objetos de la intimidad para provocar confrontación con lo que el otro no quiere ver, pero lo tiene enfrente, la violencia de su cotidiano.

Cabe mencionar la relación con las diversas estrategias mencionadas aquí con las obras que analizaremos a continuación en el [Capítulo 3](#) del presente trabajo. [Harto Miedo que Me Dan](#), al contar con diversos momentos de creación, cuenta igualmente con diversas estrategias y medios creativos. El *score* a manera de instrucciones fueron la base creativa para la realización de la pieza. Después se apoya en el uso del video para registrar las confesiones. En un último estadio se vale del tiempo real y el desplazamiento del objeto para re-codificar y mostrar las nuevas estructuras del secreto y los objetos que lo contenían. [Secreto 155554](#) se vale del uso tecnológico con Max/MSP para la reconfiguración de los textos y del tiempo real para crear capas sonoras de voces inteligibles - ininteligibles. De esta misma forma, la instalación [Si los Muros Hablaran](#) se elabora a través del *patch* creado para que el sonido de la palabra dicha, sea ininteligible a través de la transformación.

Capítulo 3 | Evidencias del secreto

La producción creativa de la autora del presente trabajo ha integrado un cuerpo de obra que desde hace tiempo se ha ocupado, entre otros temas, de la exploración conceptual acerca de las relaciones humanas, intrapersonales e interpersonales. Preguntas como: ¿Cómo construimos nuestra identidad? ¿Qué consecuencias existen en la construcción de identidad las relaciones con el otro? con el tiempo condujeron a las indagaciones descritas en los capítulos anteriores concernientes a cómo estos extractos de construcción de intimidad, en forma de secretos, memorias, recuerdos, se guardan o comparten en los espacios privados o íntimos.

Estas inquietudes se han traducido a lo largo de los años, en diversos ejes de investigación para la producción artística, que han tenido como salida diferentes medios que van desde la gráfica hasta lo digital, pasa por la acción, la instalación, el objeto, y se apoya constantemente en lo visual y lo sonoro.



Figura 27
Delfino Foglia, O. (2013). *Proporción*
[Grafito sobre papel].

El autorretrato se convirtió en uno de los géneros que permitió a la autora, profundizar en ciertas preguntas sobre identidad. Encontrar la propia voz para poderla escuchar de frente, a manera de un espejo.

Un día, en un ámbito íntimo, le comenté a alguien que tenía el ombligo fuera de lugar. A primera vista, sin medir, podías deducir que no estaba al centro de su cuerpo, por consiguiente no era la “proporción correcta”. Él me contestó que no, que solamente era un efecto de que su tórax era corto, afirmaba: “que estaba perfectamente proporcionado” a

tal grado que supuestamente, podríamos hacer una especie de estudio anatómico con sus proporciones.

Este pequeño momento íntimo, en el que intercambiamos voces personales, risas y proporciones de ubicación del ombligo, se convirtió en un argumento para comenzar una serie de dibujos en la cual el propósito principal es ubicar la posición del ombligo en relación a otra parte del cuerpo. El primer dibujo de la serie comenzó con un autorretrato, en dónde se advierte el gesto de levantar la ropa para mostrarnos el ombligo.

Mi Vida en Gris (2006) es un autorretrato políptico en gráfica digital, realizado con reproducciones digitales de fragmentos de fotografías, cartas, correos electrónicos, mapas, partituras, entre otros artículos recolectados de diversos momentos emocionales, pero de un corto plazo de tiempo -alrededor de cinco años-. Los que en conjunto crean un collage de imágenes que exponen fragmentos íntimos a disposición de un espectador desconocido. La mezcla de imágenes monocromáticas unifica visualmente los diversos instantes plasmados en los fragmentos fusionados, el recorte de la silueta en línea colocada sobre el collage busca implicar que el personaje principal vivencial del trabajo es la autora confesándose.



Figura 28
Delfino, O. (2006). *Mi Vida en Gris*.
[Gráfica digital]



Figura 29
 Delfino, O. (2012). *El Pequeño Yo*.
 [Captura de pantalla]
 Video Digital 720 x 480 px. 2'29"

El Pequeño Yo (2012) surge de una analogía hecha por el profesor de Teoría del Arte, Luis Argudín,²³ en la cual la serie creada por Go Nagai en 1972, *Mazinger Z*, le ayudaba a ejemplificar la relación del cuerpo y la razón. La pieza se elabora a partir de la apropiación de las imágenes de la serie animada, *Sayaka* es la razón y *Afrodita A*, su robot, es el cuerpo, la percepción y contacto directo con la realidad. A través de la superposición de imágenes de ambos personajes, uno dentro del otro, el robot inerte que la vida mediante el comando de *Sayaka*. La lucha interna entre los pensamientos y el cuerpo, lo íntimo y lo público de nuestro comportamiento.

En el transcurso del video podemos ver una selección de escenas con *Sayaka* moviendo las palancas y botones que controlan a “la bestia mecánica”, que en este caso hace una referencia a *Afrodita*. Se superponen momentos en que el cuerpo mecánico y la maquinista se colocan en la misma posición, reaccionan de la misma forma a los estímulos exteriores. Las imágenes muestran las conexiones entre ambas partes, ciertos momentos en los que se unen y se separan.

El sonido, es también una superposición de frases habladas apropiadas de la serie, en las que distinguimos tres voces, el creador de *Afrodita*, un compañero, y la misma *Sayaka*. Se crea un murmullo a partir de la concentración y repetición de las voces a manera de pensamientos reiterados en la cabeza. Dentro de este murmullo sobresalen pequeñas frases que buscan

²³ Escuchada en alguna de las clases de Teoría del Arte que cursé con el profesor en mi transcurso en la licenciatura en Artes Visuales en la FAD, UNAM, entre los años 1998-2001.

puntualizar la relación pensamiento - cuerpo “Abandona la lucha con la bestia mecánica” “*Sayaka* no es una bestia mecánica”. Referencias directas a controlar la maquinaria, “los instrumentos comienzan a responder” “los instrumentos no responden” como símil a controlar nuestros movimientos. Al final del video hay una secuencia de imágenes en las que podemos ver que *Afrodita* cae al piso, y *Sayaka* camina fuera de ella. Mientras tanto escuchamos su voz, preguntándose ¿ahora dónde descansará *Afrodita*?, como un momento de separación en el que nos permitimos encontrarnos, escucharnos.

Estas tres piezas implican el acto de escuchar la propia voz a partir del debate íntimo. Para lograr una mínima conexión y poder escuchar al otro, primero debemos aprender a escucharnos, a entendernos. Así, después de la escucha personal se facilita la posibilidad de colocarse en el lugar correcto para la escucha del otro, del secreto de alguien más.

3.1 | Harto Miedo que me Dan [En la Intimidación con la Generación Espontánea]

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin estos 'objetos', y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad (Bachelard, 2000).



Figura 30
Harto Miedo que me Dan
Acción audio-visual
2012

Pieza ganadora del concurso "Nuestra GE, alma de nuestro barrio". Realización en conjunto con la agrupación musical de improvisación libre, Generación Espontánea. Presentada el 2 de diciembre del 2012, en el Museo de la Ciudad de México, Centro Histórico, Ciudad de México.

Registro audiovisual de la presentación en <https://vimeo.com/57235812>

Idea y video | Ornella Delfino Foglia

Improvisación musical: Generación Espontánea [GE]; Carlos Alegre [violín, condón], Darío Bernal Villegas [percusiones, tarjetas, cassettes, urna], Ramón del Buey [clarinete bajo, libros, cajón de buró], Alexander Bruck [viola, papalote, zapatos, vaso], Misha Marks [barítono, hoja, libro vaquero], Natalia Pérez [violonchelo, juego de té, máquina de escribir], Wilfrido Terrazas [flauta, muñecos de colección, cartas], Fernando Vigueras [guitarra, carrito, libro].

Argumento de obra

Los objetos guardados en espacios de intimidad contienen parte de nuestras memorias, de nuestros secretos. Estos objetos con fragmentos de intimidad, muchas veces están expuestos a los visitantes en nuestro espacio, nuestra casa. Pero se encuentran acomodados entre otros objetos de diversas índoles, así, se camuflajea lo privado en lo público. Cada uno de los integrantes de la *anti-banda* Generación Espontánea, accedió a compartir su intimidad y confesar sus memorias a partir de los objetos guardados en sus espacios privados; estantes, armarios, cajones, cajas, entre otros. Crearon una acción sonora que re-contextualizó sus memorias desde lo privado hacia lo público, desde lo individual hacia lo grupal. Llevaron a cabo una relectura pública de sus objetos e instrumentos musicales, intercambiando entre todos los miembros de la GE la función del confesor, en un confesionario dónde se acumuló en tiempo y espacio; su confesión colectiva.

3.1.1 Bitácora de creación, contexto

En septiembre del año 2011, la agrupación musical o por auto-denominación la *anti-banda* Generación Espontánea, lanzó un concurso al que llamó "Nuestra GE, alma de nuestro barrio", que tenía como finalidad trabajar piezas en colaboración con otros músicos, artistas y/o público interesado. La autora del presente trabajo, participó con una propuesta, de acuerdo con la convocatoria "sin ser totalmente abierta y mucho menos cerrada". El proyecto

se fundamentaba en las posibilidades de interacción entre el movimiento, la imagen, los objetos y el sonido.

El punto de partida fue, por una parte, la consideración de la improvisación sonora, ya que ellos son una banda de improvisadores, y por el otro, existía un interés importante en que la pieza tuviera relación discursiva con el espacio en el que sucedía, con el sitio específico. Aunque se definirían ciertas condiciones, no se plantearían estructuras estrictas. Se esperaba la posibilidad de una obra que se pudiera reformular y reconstruir a partir del trabajo colaborativo.



Figura 31
Boceto para la propuesta
[Imagen].

La propuesta en un inicio consistió de tres principales planteamientos a la agrupación:

- a) Las relaciones entre la obra y el espacio circundante
- b) Los vínculos del espectador con la obra y las narrativas posibles del secreto
- c) La colaboración entre los diversos creadores

Se buscaba explorar cómo una obra es modificada por las características particulares y únicas del lugar en que se realiza, y a la vez convertirla también en un acto itinerante, adaptable a distintas circunstancias. La propuesta consistía en explorar algún espacio en colaboración con la GE, buscar objetos en dónde se guardarán o acumularán secretos, y poder utilizar estos objetos en una reconstrucción e interpretación en vivo, en donde se juntara la improvisación sonora y visual.

Wade Matthews (2002), en su artículo *Site-specific Improvisation*, menciona que el trabajo del improvisador sonoro está vinculado con el concepto usado en la plástica del sitio específico, ya que la obra se condiciona por su situación acústica en cada espacio. Así, la labor del músico se enfrenta a circunstancias que pueden modificar su discurso sonoro en la

interacción con el entorno, ya sea por la mediación de la acústica, de la arquitectura, o de las sonoridades creadas por el espectador.

De los planteamientos mencionados se desprenden los objetivos que pretendían ser parte significativa de la estructura del proyecto:

- Crear una obra colectiva a partir del intercambio de experiencias nomádicas significativas en el espacio.
- Recolectar objetos en el espacio inicial.
- Descubrir y explorar interacciones entre la plástica y la música a partir del objeto y el espacio.
- Transformar la experiencia estética del espectador a partir de su participación en la obra.

Se envió la primera propuesta al concurso en formato de instrucciones, ya que funcionaba como el medio más indicado, por su flexibilidad y adecuación con la improvisación. Estaba dispuesta de la siguiente forma:

El resultado del concurso se emitió en las redes sociales de la agrupación en diciembre de 2011, en el cual esta pieza resultó ganadora, además de las obras de Iván Naranjo y Evelyn Vega. A causa de diversos problemas, la reunión con los integrantes de la GE para comenzar a producir la colaboración se realizó casi un año después, en noviembre del 2012. En ese momento, la *anti-banda* ya tenía asegurado un lugar de presentación de las piezas, el Museo de la Ciudad de México y una fecha, diciembre 2012, pero bajo estas nuevas circunstancias fue necesaria la modificación de las instrucciones, la conceptualización y la subsecuente realización.

La limitante principal bajo la que se rectificó la producción de la pieza fue el tiempo, ya que resultó imposible reunir a todos los intérpretes para realizar una investigación de sitio-específico que tuviera las singularidades antes mencionadas. Entonces se adaptó la propuesta: se eliminó la parte de investigación y trabajo en el sitio de la ejecución. El punto

La obra.

A manera de instrucciones (*fluxus style*) dispongo la serie de elementos e interacciones:

Material humano existente:

- a) x número de músicos de la Generación Espontánea con su respectivo número de instrumentos principales.
- b) Una artista visual con una computadora, micrófonos, cámaras y una narrativa personal.³

Necesitamos:

Un espacio específico a elección de la GE para crear una propuesta.

Material de recolección:

- a) Objetos para guardar secretos
- b) Lugares para guardar secretos

Instrucciones:

- 1) Tomemos el espacio como base
- 2) Encontramos sus secretos, dentro de sus silencios y lugares oscuros.
- 3) Encontramos los objetos que nos hablen de los secretos

³ Prometo firmemente hacerme cargo de los medios audiovisuales.

de partida para la nueva versión fueron las relaciones que podíamos formar entre la agrupación y la autora, y que se abordaron desde dos aspectos; el conceptual y el tecnológico. El conceptual abarcaría además de los vínculos interpersonales, las interrelaciones que ellos tuvieran con ciertos objetos en los que pudieran acumularse secretos; el tecnológico sería el desarrollo con el cual interconectaríamos los objetos contenedores de secretos, la improvisación sonora, y los elementos visuales. A continuación, enumero la adecuación de las instrucciones:

Material humano existente:

- a) Cierta número de músicos disponibles de la Generación Espontánea con su respectivo número de instrumentos principales y objetos sonoros. (Nunca se especificó la cantidad de instrumentistas, ya que en las presentaciones de la agrupación siempre variaba)
- b) Una artista visual, Ornella Delfino Foglia.

Material de recolección:

- a) Objetos en donde guardar secretos

Instrucciones revisadas:

- 1) Tomemos el espacio como base | Espacios privados de cada integrante de la GE | Espacio público Museo de la Ciudad de México
- 2) Encontremos sus secretos, dentro de sus silencios y lugares oscuros. | Espacios privados de cada uno de los miembros de la GE.
- 3) Encontremos los objetos que nos hablen de los secretos. | Cada uno busca y recolecta en sus espacios, objetos donde guarde sus secretos. La artista acudirá a sus casas a tomar fotos y video del espacio donde guardan los objetos con sus secretos, intimidades.
- 4) Juguemos con los objetos, que se conviertan en instrumentos para los músicos. | El día del concierto llevarán los objetos en los que guardan secretos, para convertirlos en instrumentos musicales. (Cajas con objetos, cajones, llaves del closet de la abuelita, videocassettes porno, cartas y fotografías para romper, lo que quieran confesar).
- 5) Interactuamos (músicos y artista visual) | Los objetos contenedores de secretos que se integren en la acción tendrán colocados micrófonos de contacto. Estos enviarán la señal de amplitud al ordenador, con la que procesaremos el video y las fotografías recopiladas.
- 6) Residuo de la obra | Fotografía, de la acumulación de objetos en el confesionario.

La pieza se consolida a través de dos momentos temporales importantes; uno previo que mencionaremos como el momento de *confesión*, y el segundo, el día de la ejecución de la acción, que sucede en *tiempo real*.

3.1.2 Realización de la pieza

3.1.2.1 Momento de *confesión*

El primer momento, el de la confesión, es el de la creación de intimidad con los integrantes de la *anti-banda* Generación Espontánea. De manera privada e individual, asistí a casa de cada uno de ellos a conversar sobre sus secretos. La propuesta se basaba en la mención de Bachelard (2002) sobre los cofres, ¿Cómo son los cofres, las cajas donde guardamos nuestros secretos, nuestras memorias? ¿En qué espacios de la casa acumulamos estos objetos?. Cada uno de los miembros, mostró sus objetos, esos closets, baúles, libreros, en los que escondían y acumulaban secretos. La confesión se documentó en video, se registró el objeto y el

secreto/memoria que contenía, además de algunas tomas de planos generales de los ambientes contenedores, de los hogares.

La confesión comienza con la escucha, esta actitud provee al confesor de un espacio íntimo y de confort. En el momento de la conversación, esa confianza de escucha, les llevó a escoger y compartir diversos objetos que, además de guardar secretos, estaban conectados a sus memorias o estados afectivos. No todos los integrantes acumulaban todas sus cosas en la misma casa o espacio. Es más, en ese momento algunos de los integrantes no tenían casa habitada. Así, los objetos que compartieron venían de distintas procedencias y vínculos de temporalidad con el usuario. Por la premura del tiempo no logramos obtener confesiones de todos los participantes de la anti-banda. Aún así, todos los instrumentistas compartieron en el escenario objetos íntimos.

Darío Bernal, percusionista.

Darío decidió hacer su confesión desde el hogar familiar, la casa donde aún tenía guardado muchos de sus objetos. Comenzamos en una habitación, donde mostró sus colecciones de objetos de adolescencia: comics y tarjetas de personajes animados. Había también una gran cantidad de instrumentos pequeños de percusión, los cuales solo quedaron grabados para el contexto. Encontró una caja con cassettes. Uno de ellos era un mix que le había regalado una chica en la secundaria, el cual escuchamos en una grabadora vieja, guardada en el closet.

El segundo espacio fue un pequeño nicho dedicado a su padre que hacía algunos años había fallecido. En este espacio, se encontraba la urna que por algún tiempo había contenido sus cenizas, además de fotografías y sombreros. En la parte baja del nicho había cajones y puertas, que contenían varios de los objetos de su padre como discos, películas, billetera, entre otros.



Objetos seleccionados para la presentación: Cartas de colección, mix-tape regalado por una novia de la adolescencia -con aparato reproductor incluido, y urna de las cenizas de su padre.

Ramón del Buey, clarinete bajo.

Ramón, nos llevó a un espacio doble que se encontraba dentro de la casa familiar, al fondo y arriba. Un lugar amplio dividido en dos habitaciones y con acceso a una pequeña terraza. La primera habitación del lugar era una especie de estudio-sala donde él podía encerrarse a tocar sus instrumentos. Sobre el futón había un platillo, un violín y un didyridú. A un costado estaba su escritorio con su computadora, micrófono, monitores, todo listo para hacer grabaciones, editar y mezclar, siempre acompañado de una pequeña figura de Shakespeare, que se asomaba entre los libros y electrónicos. El espacio del fondo era un dormitorio con una pequeña cama, un buró y una gran biblioteca. Buscamos secretos guardados en sus libros, pero no apareció ninguno. Para él, el fetiche del objeto, la acumulación de libros, eran parte de su secreto. En el cajón de su buró, sus objetos cotidianos como su cargador, una memoria digital, cañas de clarinete, un estuche de anteojos y notas en papel.



Objetos seleccionados para la presentación: cajón del buró y libros.

Alexander Bruck, viola.

Bruck, en ese momento se encontraba sin hogar fijo. Algunas de sus pertenencias estaban en un departamento en donde dormía: su ropa sucia, algunas partituras que estaba estudiando, su cepillo de dientes, una radio vieja y un violinofón. Otros objetos estaban en su automóvil: los zapatos que había usado para una presentación, un papalote que acababa de comprar, un set de vasos de papel que estaba ahí, almacenado.



Objetos seleccionados para la presentación: papalote, vasos y zapatos.

Misha Marks, barítono y latarra.

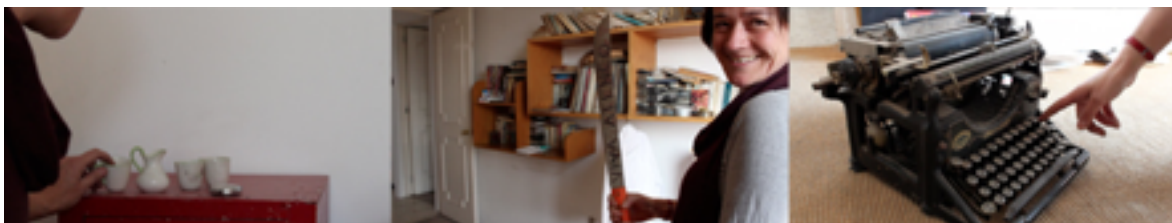
Podríamos definir a Marks como un viajero errante. En el momento en el que hicimos la confesión, él pernoctaba en un sitio alejado del centro de la Ciudad, por eso acordamos vernos en un lugar público. Se sentó frente a mí, y apoyó sobre la mesa dos objetos, su *latarra* -una guitarra eléctrica compuesta por el mango de una guitarra acústica y el cuerpo por una caja metálica de galletas- además de su morral. Después de contarme sobre la procedencia de su *latarra*, comenzó a sacar los objetos que transportaba todos los días en su morral: el cargador de su teléfono, la tarjeta para acceder al metro, una pipa, dos ejemplares del *libro vaquero* y un condón.



Objetos seleccionados para la presentación: *latarra*, morral, libro vaquero, condón.

Natalia Pérez- violonchelo.

Para llegar a casa de Natalia recuerdo un viaje largo. Habitaba una casa acogedora, amplia, alejada del centro, con una vista espectacular, ocupada con objetos que le recordaban diversos momentos de la vida. Uno de los primeros objetos que seleccionó para compartir fue una de las máquinas de escribir que usaba su padre: era vieja, estaba cubierta de polvo y apenas se movían las teclas, pero ocupaba un lugar privilegiado en los estantes de su estudio. Continuamos caminando por la casa, conversando sobre los objetos y apareció un machete de Atenco, un cuerpo violonchelo viejo, un teclado guardado en un closet. Del buró compartió con nosotros un reloj antiguo y un juego de té de porcelana.



Objetos seleccionados para la presentación: juego de té antiguo, máquina de escribir de su papá.

Wilfrido Terrazas, flauta.

Comenzamos hablando de que le gustaba guardar objetos, cartas, notas. Compartió un sobre de papel que contenía un dibujo de él y algunas tarjetas de felicitación. De lo más alto del closet sacó unas cajas que comentó que no había abierto en muchos años. Ahí, aparecieron su colección de muñecos: una selección de figuritas y cajas sonoras de los comediantes ingleses *Monty Python* en sus papeles de la película *Monty Python and The Holy Grail*, dinosaurios con articulación y una basta colección de personajes de las películas de los años 70-80 de *Star Wars*.



Objetos seleccionados para la presentación: cartas, notas, muñecos de colección.

3.1.2.2 Intermedio

Los momentos de confesión quedaron archivados en alrededor de 80 clips audiovisuales de 1920 x 1080 px. Para fines prácticos de aprovechamiento de recurso de máquina en el procesamiento de imágenes en tiempo real, se conformó un archivo de confesiones con 30 clips editados 768 x 432 px, en los cuales podíamos observar el contexto original de los objetos seleccionados para la presentación, vistas generales de los espacios habitados, y algunas tomas de los músicos mostrándonos sus objetos.

En un inicio se había considerado para la acción en tiempo real que los instrumentistas únicamente tocaran con los objetos recolectados de sus memorias (instrumento-secreto). Podrían utilizar cualquier otro elemento para percutirlos, frotarlos, entre otros y estarían amplificados con micrófonos piezoeléctricos, que enviarían la señal de audio hacia la interfaz conectada a la computadora de la artista visual y a su vez equipo de audio de salida en la sala del museo. En los ensayos de la pieza, notamos que la calidad y cantidad de riqueza sonora que se podían explorar únicamente con los instrumento-secreto, reducía las posibilidades de experimentación sonora y de acción lúdica en el escenario, así que se tomó la decisión conjunta de, de entrada, crear interacción entre los instrumentos habituales y los instrumentos-secreto.

Adicionalmente partir de una selección y orden preestablecido de aparición e interacción de instrumentos-secreto, más no de los instrumentos habituales, así se podrían crear dinámicas de improvisación más libres.

3.3.3 *Tiempo Real*

La secuencia de aparición de los instrumentos-memoria se construyó clasificando los secretos, memorias o emociones subordinados a los objetos respecto a su cualidad temporal en una línea de vida.

Se comenzó con las asociaciones de **infancia**:

- 1.- Natalia, juego de té
- 2.- Wilfrido, muñecos de colección
- 3.- Fernando, cochecito de cuerda

- **Adolescencia:**

- 4.- Darío, tarjetas coleccionables

- **Momento actual de los integrantes:**

- 5.- Alex, papalote
- 6.- Misha, libro vaquero
- 7.- Ramón, cajón de su buró y libros
- 8.- Wilfrido, cartas y notas
- 9.- Carlos, objetos de sus bolsillos
- 10.- Darío, casetes grabaciones (aquí hay un intermedio temporal ya que estas grabaciones y la radio-casetera eran de su post-adolescencia- se colocó en este espacio por intercalar a los instrumentistas)
- 11.- Alex, zapatos y vasos (objetos guardados en su coche)

- **Memorias relacionadas con la muerte:**

- 12.- Alex, violín antiguo
- 13.- Natalia, máquina de escribir de su padre
- 14.- Darío, urna contenedora de las cenizas de su padre

Al frente del escenario estaba colocada una *mesa-confesionario* con dos micrófonos ambientales para la amplificación de los objetos hacia la sala. Conforme al orden preestablecido, los instrumentistas pasaban a realizar la acción sonora al frente, dejaban el

instrumento-secreto sobre la mesa y se colocaban en la parte de atrás. Ahí había cuatro micrófonos piezoeléctricos que podían instalar en sus instrumentos musicales habituales. A su vez, los micrófonos estaban conectados a una interfaz de audio y de ahí, a un *patch* de Max/MSP/Jitter que corría en la computadora manejada por la autora.

El *patch* elaborado para esta pieza²⁴ es una mezcladora de dos canales de video digital. Cuenta con cuatro canales de audio de entrada que reciben la información de amplitud de los micrófonos piezoeléctricos colocados en los instrumentos musicales. Cada una de las secciones de video tiene la posibilidad de recibir la información de amplitud de alguno de los canales audio, con esta se modifica directamente la intensidad y/o cantidad del proceso y/o transformación sobre el archivo de video, o sea, el instrumento musical es el que modifica la imagen.

Cada canal de la mezcladora tiene la posibilidad de transformar el video en 1) rotación, tamaño y posición en relación al lienzo de proyección, b) saturación y desaturación del tono de color c) tres procesos de transformación de la imagen con tres objetos de *Jitter*; *plur*, *convolve* y *sprinkle* c) una sección en la que podemos hacer un translapo de transparencia entre los dos canales de video.

Con el objeto *plur* realizamos una interpolación de imagen re-muestreando la imagen en sus ejes *x* e *y* cada cierto número de celdas y luego se vuelve a colocar en el lugar inicial. *Convolve* procesa el archivo de video en conjunto con una máscara para lograr un efecto de desenfoque. *Srpinkle* desplaza la imagen con la intención de obtener como resultado una imagen con un desenfoque con bastante ruido.

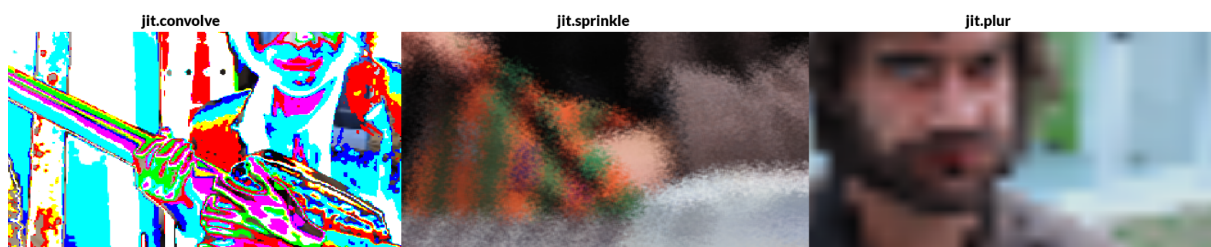


Figura 33
Captura de pantalla de procesos del patch realizado para
Harto Miedo que Me Dan.

²⁴ Bitácora de creación del *patch* en el [Anexo 4.1](#) del presente trabajo.

El archivo de video creado en el intermedio, *las confesiones*, se fueron reproduciendo una a una en forma de pequeños bucles. Se introducían en la mezcladora de manera manual e individual y se mezclaban en tiempo real en el transcurso de la acción sonora. El espectador podía observar los resultados a través de una pantalla colocada en el escenario. El tiempo de repetición y el orden de disparo de cada uno de los clips, se determinó en reciprocidad con las acciones del instrumentista y cuál de los instrumentos-secreto estaba en el *confesionario* sonando.

Al finalizar la secuencia de eventos de la acción sonora-visual, se documentó en fotografía el remanente de la acción de los objetos-instrumentos y la interacción entre *confesores* sobre la mesa de confesiones, el confesionario.



Figura 34
Harto Miedo que Me Dan
Acción audio-visual / Fotografía
2012

3.1.3 Consideraciones finales de la pieza

Harto Miedo que me Dan [En la Intimidad con la Generación Espontánea], es una pieza que tuvo muchos estadios para su creación; el proceso colaborativo estuvo presente en todo

momento y generó el intercambio que nos llevó a trabajar conceptualmente desde el ámbito de lo íntimo.

El uso de objetos además de los instrumentos tradicionales, también fue una decisión grupal, la que suscribe este trabajo prestaba particular atención en explorar las relaciones de los afectos íntimos con los objetos. La antibanda manifestaba especial interés por la exploración sonora no solo a través de los instrumentos tradicionales -ya sea con técnicas de interpretación comunes o extendidas- también la producción de sonido mediante objetos no catalogados como instrumentos.

Uno de los ejes conceptuales que derivan hacia el trabajo técnico, es la exploración sonora, la cual la dividimos en tres estadios:

1.- Los instrumento-secreto fueron amplificados sin proceso hacia la sala de concierto. Muchos de estos sonidos remitían directamente a la fuente que los producía y, por consiguiente, al momento en la línea de secuencia de vida (por ejemplo, los juguetes que aluden inmediatamente a la infancia, como los muñecos o los carritos). Otros no aludían directamente a la secuencia de línea de vida pero sí al objeto mismo (como el golpeteo de las teclas de la máquina de escribir o las tazas de té golpeándose entre ellas). Por último, había un tercer tipo de objeto que por su materialidad no hace referencia directamente al objeto (como podría ser la urna de cenizas hecha de madera).

2.- En la acción en escenario teníamos la producción sonora de los instrumentos acústicos (batería, flauta, violín, clarinete bajo, guitarra, viola, acordeón, cello), amplificados a la sala por medio de microfónica dinámica colocada en el escenario. En el transcurso de los aproximadamente veinticuatro minutos que duró la pieza, se establecieron diversos ensambles entre ellos, desde la interacción entre dos instrumentistas hasta el final de la pieza, en el que identificamos a los ocho integrantes tocando.

3.- Por último, el sonido es el controlador de la narrativa de la imagen: la señal amplificada que enviaban los piezoeléctricos al ordenador controlaba diversos parámetros de los procesos aplicados en los videos proyectados en la pantalla.

El procesamiento de video tiene una función de re-codificador del secreto. La pieza arranca con la premisa de compartir los espacios de intimidad y algunos secretos de los integrantes de la Generación Espontánea. En escena estos secretos se sometieron a múltiples momentos de codificación y recodificación dados a partir de la interacción entre sonido, imagen y acumulación de objetos.

Las voces confesadas a la autora permanecen siendo secretas, todo lo que se le dijo y mostró se expone de manera fragmentada, semi-oculta al espectador. En la mesa-confesionario quedan los residuos de una confesión colectiva, fragmentos individuales traslapados entre ellos. El espectador es un escucha de esta generación improvisada y yuxtapuesta de confesiones.

3.2 | Secreto 155554

...la lógica del secreto es la de sus efectos, o mejor dicho, esas permutaciones que adoptan la forma de juegos de palabras constituyen el propio juego del secreto, el secreto como juego, y la razón de sus más poderosos efectos (Marin, 2012, p.26)



Figura 35
Secreto 155554
Acción audio-visual
2014

Pieza participante del 2do. Encuentro Internacional de Arte Sonoro y Exploración Audiovisual, Academia de San Carlos, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 9 de abril de 2014.

Registro de la acción en <https://vimeo.com/92100278>

Activada en *La subjetividad documentada*, Muestra de cine experimental y acciones de arte sonoro, en Museo el Eco, 16 mayo de 2014.

Argumento de obra

¿Cuándo un secreto deja de ser secreto? ¿Quiénes son los actores participantes en el juego del secreto?

La página de internet <http://www.cavecanum.com/>²⁵ es un espacio virtual en el cual las personas pueden escribir sus secretos de manera anónima. El sitio web le permite al usuario poner algunos detalles de formato en su texto, y le asigna un número identificador. Cualquier visitante puede leer los secretos y votar por su favorito.

Secreto 155554 revisita secretos que los usuarios de [cavecanum.com](http://www.cavecanum.com/) dejan plasmados en la web. Desde una perspectiva visual y sonora se da una segunda lectura de ellos ante un público no contemplado por el confesor. Así, con un tercero mediador entre el confesor y los confidentes, se crean distintos lazos entre los participantes del juego del secreto.

3.2.1 Bitácora de creación

Secreto 155554 es una pieza performática derivada del boceto inicial de la programación para la instalación *Si los Muros Hablaran* elaborada con software Max/MSP/Jitter. Este boceto se concibió como un *patch* que funcionaba con grabaciones de audio de voz. El espectador, podría enunciar un secreto en un ámbito de intimidad –liberarse de la carga-, a través del *patch* y de manera digital, la voz hablada en tiempo real se grabaría y mezclaría con otras voces, como resultado se escucharía un audio del secreto fragmentado y procesado, ininteligible para cualquier escucha. El *patch* aplicaba a las grabaciones una serie concatenada de procesos y transformaciones en el transcurso de al menos ocho minutos. La programación contemplaba la mezcla de varias voces, todas ellas se irían coleccionando de los secretos hablados a la pieza, contenía al menos diez espacios para acumular, la muestra grabada pasaría por esos diez espacios hasta ser desechada.

Al momento de la invitación a participar en el 2do. Encuentro Internacional de Arte Sonoro estábamos trabajando en el boceto antes mencionado de *Si los Muros Hablaran*. El interés principal de la artista era exhibir la instalación terminada, pero la convocatoria fue para realizar una acción. Bajo esta premisa, se revisó la programación del *patch* y se propuso hacer una versión de la pieza que pudiera presentarse en forma de acción. *Secreto 155554*,

²⁵ <http://www.cavecanum.com/> [última revisión 14/11/16]

aunque es un derivado de la instalación, abrió un nuevo camino conceptual y sonoro. Se mantuvo parte de la programación, los procesos y transformaciones explorados en el primer *patch*, más no la interacción directa con la voz.

3.2.2 Realización de la pieza

3.2.2.1 Preparación de archivo

¿Cuándo un secreto deja de ser un secreto?, ¿Sucede cuando se dice? ¿Cuando se escribe? ¿Cuando conoces a quien se le dijo? ¿Cuándo la persona que lo escucha conoce a los participantes? Con fines de esta investigación y para la realización de las obras concebidas para este trabajo, se hizo una revisión de varios sitios web que se promocionan como espacios para este trabajo, se hizo una revisión de varios sitios web que se promocionan como espacios en los que se puede escribir secretos de forma anónima, como el caso de *tu-secreto / la red social anónima*²⁶.

Al entrar al sitio, no hay explicación alguna del funcionamiento, o de quiénes son los administradores. Inicialmente se nos muestran dos opciones; contar tu secreto o buscar por palabras, además de las versiones con y sin lenguaje “inapropiado”. Para navegar en la página tenemos una línea de tiempo dónde se despliegan los *posts* que contienen los secretos. Como usuarios de la red social, en estos, podemos declarar nuestro gusto o disgusto por el mensaje, re-postear en otras redes sociales o comentar algo al confesor.



Figura 36
(2014) Capturas de pantalla de tusecreto.com.ar
[Imagen].

²⁶ <http://www.tusecreto.com.ar> [Última revisión 03/11/16]

Se revisaron varias páginas en español e inglés para poder analizar y clasificar qué escribe la gente, de qué tipo de secretos querían despegarse y permitir que otros los leyeran. Descarté algunos sitios, como tusecreto.com.ar, por las edades de los usuarios -muchos eran menores de la edad legal en México- y tipos de textos que contiene -mayoritariamente de carácter sexual- además de que no nos interesaba involucrar a otros jugadores como comentaristas.

Postsecret.com²⁷ es un sitio sumamente interesante, el cual desconocía en el momento de la realización de *Secreto 155554*. Tiene como argumento “*PostSecret is an ongoing community art project where people mail in their secrets anonymously on one side of a postcard. Your secrets, posted here, every Sunday.*” [*PostSecret es una comunidad que crece, proyecto de arte en dónde las personas pueden enviar en una postal por correo sus secretos de manera anónima. Tus secretos, serán posteados aquí, cada domingo.*] Nosotros como usuarios virtuales, no tenemos la posibilidad de interactuar de ninguna manera directamente, pero podemos re-postear la imagen en alguna red social, la opción de unirnos a la comunidad o sumarnos en sus redes sociales.



Figura 37
(2016) Capturas de pantalla de postsecret.com [Imagen].

El sitio que permitía una mejor articulación con las necesidades conceptuales de la pieza, fue cavecanum.com. Era sencillo, fácil de navegar, exhibía en una interfaz azul con texto en blanco del lado superior derecho están las opciones de sumar un secreto o votar por alguno de

²⁷ <http://www.postsecret.com> Última revisión 04/11/16

los secretos. Al centro y hacia abajo se despliegan cada uno de los textos con un número a la diestra que los identifica y a la siniestra los botones para votar o editarlo.²⁸

En la parte inferior de la página hay un sub menú *|home|best|archive|help|about|contact|daily*. Las primeras opciones son para visualizar con distintos parámetros el archivo de secretos, en *help* se localizan las opciones para cambiar el formato del texto. En *about*, podemos leer el por qué del nombre de la página y en *contact*, se localiza un formulario para enviar algún comentario a los administradores y una serie de preguntas-respuesta [FAQ's].

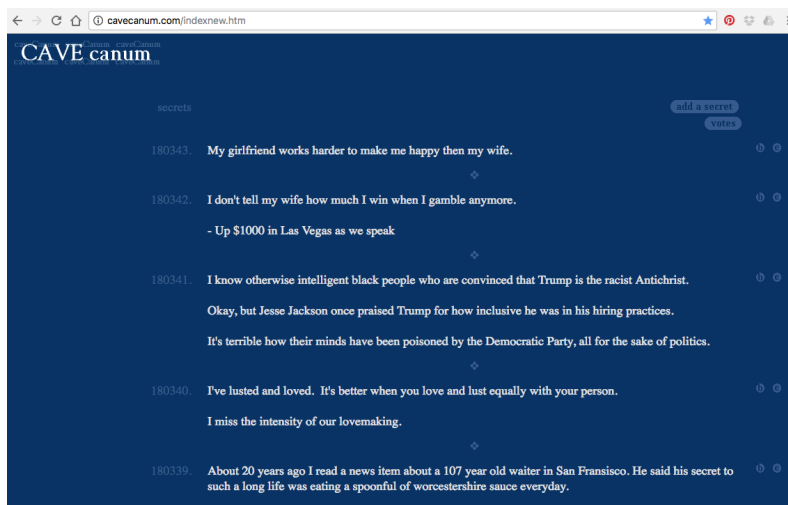


Figura 38
(2014) Capturas de pantalla de cavecanum.com
[Imagen].

Cavecanum está pensada en dos tipos de visitantes: quién escribe los textos y quién solo entra a leer. Para mantener un perfil definido, los administradores tienen una serie de restricciones: no permiten que visiten la página menores de edad, el uso de palabras altisonantes o agresivas hacia alguien más son sancionadas con el bloqueo de la IP de la computadora en el servidor²⁹. Por más que se plantea como un foro incluyente, existe un filtro humano que está decidiendo qué es y que no es un secreto, cito textual “*Today i ate a 14 cheese sandwiches*”, *isn't really a secret is it?*. [‘Hoy comí 14 sándwiches de queso’, en realidad eso no es un secreto, ¿verdad?.] Además limita la participación de otros participantes: “*I've been thinking about a*

²⁸ Actualmente (28/12/2020) la interfaz del sitio es diferente a lo que se describe en el trabajo, está unificada con otros sitios para dejar secretos. Mantienen la numeración de los secretos, pero de costado, ahora existen más botones. Los lectores ahora pueden compartir el secreto en sus redes sociales, puedes colocar en determinadas categorías, puedes destacar mensajes para llamar la atención de los administradores del sitio, y por último, los visitantes pueden comentar los secretos dejados por otros.

²⁹ Esta sección con aclaraciones aparecía en la última revisión hecha el 04/11/18, en <http://www.cavecanum.com/contact.htm>. Actualmente la sección de contacto no existe, en la sección para enviar un secreto, hay un pequeño botón que dice reglas. Al entrar ahí, se encuentran las que se comentan en el presente trabajo, y otras más. Muchas nuevas mencionan la cero tolerancia al racismo, a secretos que incluyan fantasías sexuales con menores de edad o a cualquier discurso de odio. Además de otros más, incluyendo varias que se relacionan con repostear o mencionar el sitio o los secretos puestos ahí.

comments area, but you see the risk. Secrets I feel like I can/should edit. But people's comments - I feel I must respect their words and not censor anything. - which might allow this site to decay into just another run amok board". [He estado pensando en un área de comentarios, pero puedes ver el riesgo. Secretos que puedo/debo editar. Pero en comentarios de las personas - siento que debo respetar sus palabras y no censurar nada - lo que podría devenir en que este sitio se descomponga en otro tablero enloquecido.] Este tipo de acciones por parte de los administradores del sitio permiten que las lecturas de los textos contengan más diversidad que otras páginas, que están llenas de entradas enfocadas a fantasías sexuales.

Cavecanum, se convirtió en la fuente de mi lectura de secretos, por su variedad y cantidad. En *Secreto 155554* se enfoca en explorar la idea de ¿quién lee los secretos? y ¿qué papel juegan estos lectores? Toda la estructura de la pieza está construida por secretos que se retomaron de la página. Se realizó una selección de varios secretos y el último posteo en esa revisión en marzo de 2014 fue el que le dio nombre a la pieza, el número 155554. Esta [selección](#)³⁰ de textos se utilizó en primera instancia para elaborar un archivo de audio e imagen en movimiento con el que se iba a trabajar en tiempo real y en segunda para llevar a cabo una lectura en tiempo real.

Con el objeto de la creación del archivo se le solicitó a un grupo de personas al azar que efectuaran una lectura en voz alta de los secretos, sin conocer o revisar los escritos con antelación con la intención de explorar y documentar los gestos inmediatos y reacciones –sonoros y visuales-.

Los secretos escritos, esconden las voces de los confesores iniciales. No conocemos nada sobre ellos, no tenemos noción de cómo es su imagen o su sonido. Las voces se ocultan detrás del texto para ser irreconocibles, buscan perderse en el mar de confesiones y mimetizarse bajo un mismo formato, entre textos con el mismo color, la misma tipografía, el mismo fondo.

3.2.2.2 *Tiempo Real*

Para la activación de la pieza existe una concatenación de tres condiciones:

³⁰ [Anexo 4.4](#) Selección de secretos que se usaron en la pieza

La primera, son los procesos que se aplican en tiempo real a través del *patch* de Max/MSP/Jitter al archivo de las voces grabadas leyendo los secretos. Estas muestras son procesadas hasta que se convierten en ininteligibles. Por lo tanto, se construyen texturas sonoras que cambian con el transcurrir del tiempo, dependiendo de la toma de decisiones durante la acción o los cambios preestablecidos en la programación. Las distintas voces facilitan que la textura sonora sea más rica en timbres.

La segunda condición es una lectura de la selección de secretos, esta vez, la realiza la autora de manera completa e inteligible. Para comenzar, se lee el número de secreto asignado automáticamente en el sitio web CaveCanum y después la lectura de la traducción al español³¹ del secreto. La voz está amplificada sin ningún tipo de proceso hacia la sala de exhibición por medio de un micrófono dinámico y mezclada sobre la textura creada con el *patch*.

La tercera condición es el tratamiento de la imagen. El *patch* tiene un canal para realizar procesamiento a las imágenes en movimiento del archivo. Mientras se crea la textura sonora con las muestras de audio del archivo, se proyectan en el escenario los clips de los registros de las personas leyendo los secretos. Estas imágenes son acercamientos a los rostros, ojos y boca, podemos ver cómo los gestos indican la sorpresa, la empatía, asombro o disgusto con respecto a lo que están leyendo. El micrófono dinámico por el que la autora está leyendo la selección de secretos, está también conectado al ordenador, y éste capta la señal de amplificación, la cual modifica parámetros ya sea de interpolación o añade ruido en el canal de video del *patch*. Así, lo ininteligible del sonido convierte en ininteligible a la imagen.

El *patch* es una mezcladora para poder realizar la acción performática en tiempo real, en esta ocasión tiene un canal de entrada, tres canales de audio con entrada desde el archivo y uno de video, con una salida estéreo. El *patch* está mapeado para manejarse con un controlador MIDI. Cada una de las secciones audio tiene una función predeterminada, al mismo tiempo tienen la posibilidad de activar en tiempo real alguno de los nueve *plug-ins* de procesos de la *Groupe de Recherches Musicales* (GRM).

³¹ Casi todos los secretos en CaveCanum están en Inglés, por practicidad y ser el idioma oficial de los lugares de presentación se optó por hacer una traducción al español.

La primera sección tiene conectada la entrada del micrófono dinámico por el que la autora está leyendo el archivo, como función predeterminada únicamente se le agrega una pequeña reverberación. Al mismo tiempo se manda la información de amplitud hacia el canal de video. La segunda sección, retoma las muestras colectadas en el archivo y automáticamente aplica un filtro pasa bajas y uno de peine, con la finalidad de crear una base continua, grave en la cual no se puedan distinguir las palabras.

La tercer sección tiene la finalidad de crear una textura a partir del archivo, en esta no logramos descifrar las palabras que contienen los secretos, pero sí escuchamos que son voces que en conjunto crean un murmullo suave compuesto a partir de la yuxtaposición de cinco muestras que pasan por un filtro *delay* [retraso] el cual a partir de la repetición y multiplicación aportan riqueza sonora y aumentan la ininteligibilidad.

La cuarta sección está encargada de sumar texturas en forma de pequeños granos. A partir de un objeto externo perteneciente al [granular kit de Nathan Wolek](#), con el *grain-bang~* se lleva a cabo una lectura en diversos lugares de la muestra, así retomamos del archivo mínimos fragmentos que se reproducen y multiplican con un *delay*.

Por último, la sección de imagen reproduce clip por clip secuencialmente todo el archivo, a partir de la información de amplitud obtenida de la primer sección, el archivo se ve procesado por alguno de los tres objetos de transformación, *jit.plur*, *jit.sprinkle* o *jit.convolve*. A mayor cantidad de amplitud, mayor cantidad de efecto que genera menor visibilidad de la gestualidad impresa en las lecturas de los secretos.

3.2.3 Consideraciones finales sobre la pieza

Esta pieza constantemente está intercambiando los papeles en el juego del secreto. En las reglas del año 2020 en CaveCanum hay una que dice “*Please do not copy our secrets. Then they would no longer be secrets.*”³² [Por favor, no copie nuestros secretos. Entonces, ya no serían secretos] Esto nos regresa a la pregunta inicial ¿cuándo un secreto deja de ser secreto? ¿Es en el momento en el que alguien copió los textos del sitio de internet? ¿O quizá fue cuando la persona los escribió en el sitio? La lectura anónima nos convierte en cómplices del

³² Recuperado el 10 de enero de 2021 de http://www.cavecanum.com/rules_db.php

secreto, en receptáculos de una confesión. Al igual que en el *sacramento de la penitencia* de las iglesias no sabemos, no podemos ver la cara del confesor, únicamente escuchamos sin juzgar.

A través de la pieza modificamos la estructura del juego del secreto, por medio de la improvisación nos posicionamos entre darle a los secretos ajenos una voz amplificada ante un público que no conoce, o eliminar todo rastro convirtiéndolos únicamente en un gesto sonoro o visual que se yuxtapone con otros, regresando su carácter privado desde lo público.

El espectador visualiza los gestos mínimos de las reacciones corporales de un tercero que escucha su propia voz diciendo un secreto externo, público. El gesto busca la complicidad para que todos los participantes estén involucrados y sean parte activa del juego.

3.3 | Si los muros hablaran

All Memories are traces of tears.
(Kar-wai, 2004)



Figura 39
Si los Muros Hablaran
Instalación Sonora
2021
[Esquema].

Instalación sonora, enero 2021. Inédita.

Argumento de obra

Existen ocasiones en que los secretos buscan la transición de lo privado a lo público. *Si los Muros Hablaran* es una pieza en la que cualquier persona puede acudir a darle voz a su secreto sin tener que compartirlo con la escucha comprensiva de alguien más. Las palabras que le cuenten al muro hallarán una salida sonora ininteligible, pequeños fragmentos del secreto se escucharán y se irán desvaneciendo, hasta que el rastro sonoro no exista más.

3.3.1 Bitácora de creación

Si los muros hablaran es una instalación interactiva sonora digital que se monta directamente en una pared. A primera vista se compone de un pequeño interruptor y un hueco por el cual puedes hablar, escondidos en el muro, se encuentran dos monitores que emiten el resultado sonoro. Dentro de la cavidad se encuentra un micrófono conectado a un ordenador que corre un *patch* realizado en *Max8*. El interruptor está conectado a un microcontrolador *Arduino Uno* y funciona como una puerta para comunicar de manera digital el micrófono con el ordenador. En el momento se enciende el interruptor, el *patch* envía la orden para realizar una grabación de audio del micrófono. Al tiempo que termina la grabación comienza la reproducción -en los monitores- de la muestra sonora, sin embargo ahora está fragmentada, con la finalidad técnica y conceptual de que no pueda ser reconocido el mensaje compartido. Para lograr esto, la muestra pasa por una serie concatenada de procesos y transformaciones automatizadas que tienen una duración proporcional al tiempo de grabación.

Esta pieza sufrió múltiples cambios con el paso del tiempo. Como revisamos en la [sección 3.2](#) del presente trabajo, se menciona que el primer boceto de la pieza se programó en *Max5* y se estaba construyendo a partir de la acumulación de, al menos, diez muestras de secretos anteriores dichos por alguien más, éstos se mezclaban con la muestra tomada en tiempo real para crear un murmullo que se escuchaba como una constante. Las señales sufrían una serie de modificaciones en un tiempo específico de duración. Primero se filtraban las frecuencias para obtener diversas alturas, se dividían por su ancho de banda, se enviaban a diversos procesos que fragmentaban, multiplicaban y resonaban las muestras y al final se unían todas las señales con una mezcladora.

En su versión final, la que se presenta aquí, se tomaron una serie de decisiones creativas basadas en la idea de “quitarse el peso de encima” de un secreto. Para esto, se omitió la yuxtaposición con otras muestras, los procesos fueron mucho más sencillos, sin filtrar excesivamente las frecuencias para que se distinga el timbre de la fuente principal, pero de manera ininteligible.

3.3.2 Realización de la pieza

3.3.2.1 Conceptualización

En la escena final de la película *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai, (2000), observamos al personaje principal hablando a un hueco de un muro, posteriormente ese mismo orificio se encuentra relleno con pasto y lodo. Al terminar las secuencias de imágenes en movimiento leemos en pantalla “*He remembers those vanished years. As though looking through a dusty window pane the past is something he could see, but not touch. And everything he sees is blurred and indistinct.*” [Él recuerda esos años que quedaron atrás. Como si estuviera mirando a través de una ventana polvosa el pasado es algo que podía ver, pero no tocar. Y todo lo que ve es borroso e indistinto.]



Figura 40
Kar-wai, W. (2000). *In the mood for love* [Captura de pantalla].

En la trilogía informal del desamor de Kar-wai³³ *In the Mood for Love* es la segunda entrega y está ligada con la tercera entrega *2046*, entre otros conceptos, a través de la idea de *ese* secreto que se convierte en un pesar para el individuo, que lo quiere compartir pero no desea que nadie más lo conozca. Entonces, para lograr ese fin último de quitarse la carga emocional, nos muestra la idea de guardar, esconder o abandonar el secreto en un agujero en un árbol o en una pared, para posteriormente cubrirlo y olvidarlo.

En las escenas introductorias de *2046*, (Kar-wai, 2004), advertimos dentro de un contexto futurista, una cavidad a la que se acercan a hablarle, al mismo tiempo que escuchamos una *voz en off*:

Every passenger who goes to 2046 has the same intention: they want to recapture lost memories. Because nothing ever changes in 2046 (...)

³³ *Days of Being Wild, In the Mood for Love y 2046*

Before, when people had secrets they didn't want to share, they'd climb a mountain, find a tree and carve hole in it and whisper the secret into the hole and then cover it over with mud. That way, nobody else would ever discover it. I once fell in love with someone, after a while she wasn't there. I went to 2046. I thought she might be waiting for me there, but I couldn't find her. I cannot stop wondering if she loved me or not, but I never found out. Maybe her answer was like a secret that no one else would ever know. [Todo pasajero que viaja al 2046 tiene la misma intención: quieren recapturar memorias perdidas. Porque nada nunca cambia en el 2046. (...)

Antes, cuando la gente tenía secretos que no querían compartir, escalaban una montaña, encontraban un árbol y labraban un agujero en él y susurraban el secreto en el agujero y lo cubrían con lodo. De ese modo, nadie más lo descubriría. Una vez me enamoré de alguien, después de un tiempo ella no estaba ahí. Fui a 2046. Pensé que ella podría estar esperándome, pero no la pude hallar. No puedo dejar de preguntarme si me amaba o no, pero nunca lo averigüé. Tal vez su respuesta era como un secreto que nadie más podría nunca saber.]

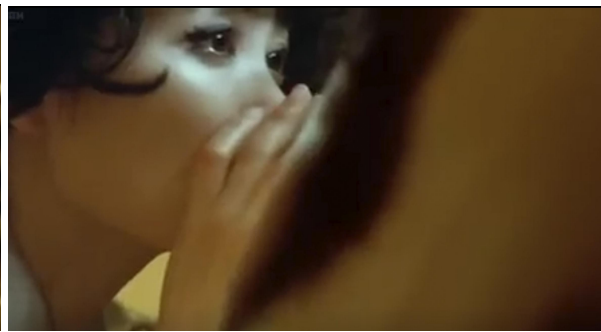




Figura 41
Kar-wai, W. (2004). *2046* [Captura de pantalla].

Kar-wai retoma de algunas tradiciones la formulación de la idea de que nos podemos deshacer de un pesar, de un secreto, a través de hablarlo, de darle voz, pero sin que nadie lo escuche, más adelante enterrarlo y así ya no podrá ser ni repetido, ni replicado. El desamor, la nostalgia por el pasado, la culpa, la tristeza, son componentes temáticos constantes en la trilogía, los cuales se tratan y desembocan en secretos.

El tratamiento visual y conceptual en ambas películas de Kar-wai fueron uno de los detonantes principales para, en un inicio, la creación de la pieza *Si los Muros Hablaran* y consecuentemente el eje conceptual del presente trabajo. Algunas de las preguntas que surgieron como esenciales para la construcción conceptual fueron: ¿por qué ahogar la voz del secreto? ¿cómo podríamos contar nuestro secreto y que no quede enterrado? ¿qué pasaría si descomponemos el secreto? y si, ¿las paredes hablaran?.

3.3.2.2 Montaje y activación

La pieza debe ir montada en una pared (tablaroca, tablón, mampara) de la manera más discreta posible, esto es, lo único que retenga la atención del espectador sea el interruptor y el pequeño orificio por el cual hablaremos. Los monitores para la salida del audio, deben camuflarse lo mejor posible con el muro.

El hueco se monta más o menos a una altura de 1.50 m, el interruptor 20 cm más abajo y los monitores se colocan alrededor de 20 cm más arriba y con al menos 1.5m de distancia lateral por ambos lados. ³⁴



Figura 42
(2021) *Si los Muros Hablaran* [Esquema]

El espectador debe sentir que se encuentra en un lugar confortable, confiable y privado, en el cual puede decir sus secretos y tener la seguridad de que su confidencialidad no será rota. Para activar la pieza debe aproximarse al orificio, encender el interruptor, comenzar a hablar contando sus secretos y al terminar, apagar el interruptor. A través de los monitores podrá escuchar pequeños fragmentos de la locución que se irán transformando en su velocidad, tamaño, resonancia, y retrasos, hasta que logran una textura con fragmentos pequeños que suceden rápidamente y poco a poco se desvanecen.

El funcionamiento del *patch* se determina a partir de cuatro funciones principales; la grabación de la muestra, el tiempo de duración de la muestra, las transformaciones hasta volverla ininteligible y por último la reproducción. El tiempo de duración de la muestra va a determinar el tiempo en el que suceden los procesos y de duración final. Los procesos suceden multiplicando el tiempo de duración de la muestra desde el doble hasta cinco veces

³⁴ La pieza se puede adaptar a diversos espacios y circunstancias. Lo más importante en el montaje es la discreción de los elementos para que se pueda lograr la ambientación de un espacio totalmente privado.

más, esto para que el transcurso final sea proporcional al de confesión, además de ser lo suficientemente largo para permitir un momento de escucha.

Los procesos comienzan con un *plug-in* de *shuffling* el cual está encargado de cortar pequeños fragmentos desde diversos lugares de la muestra, con múltiples tamaños y densidades, manteniendo en lo posible el tono original pero eliminando la posibilidad de entender la locución. Posteriormente las fracciones pasan por dos procesos más, un retardo y un resonador, para dar más densidad y amplificar la textura.

3.3.3 Consideraciones finales sobre la pieza

Los cambios efectuados entre los bocetos y la versión final del *patch* están estrechamente vinculados con la reflexión de qué espacios puede ocupar el secreto. En este caso se trabajó bajo la línea de que el secreto que se mantiene en el ámbito de lo íntimo, que tiene escasamente grados de intensidad ya que es poco o nada compartido y quiere mantenerse en esa posición. Por consiguiente, construir un espacio comfortable era la prioridad.

Las intervenciones manifestadas en *Si los Muros Hablaran* resuenan exclusivamente con la voz que lo dicta, no se mezcla con otras voces. Sucede en tres tiempos; primero la voz que enuncia para eliminar su pesar, segundo cuando el muro contesta esa voz, con tu voz, pero en otra lengua, la de los muros y aunque alguien más lo escuche, seguirá estando cifrado. Entonces, ya no es necesario enterrar los secretos.

Conclusiones

La voz que guardo de mi, lo que no le digo al otro, es el territorio en dónde se formulan las piezas de este trabajo. Es ese silencio que toma forma sonora y/o visual en la búsqueda de cómplices que no intervengan directamente en el espacio íntimo.

En ciertas ocasiones, para el cuidado de sí mismo se guarda silencio. Estos silencios se encuentran en secretos que se mantienen al margen de las reglas y condiciones de la operación de los discursos para el uso de la palabra. Otras veces, gritamos a los cuatro vientos nuestros secretos en la aspiración a darles voz y crear cómplices, así la responsabilidad de la información deja de ser íntima, encontrando resonancia en lo privado o en lo público.

Determinamos que el peso dado entre la palabra y los silencios es variable, y depende en cierta medida de en qué posición entre las esferas de lo íntimo y lo privado se encuentre. Al mismo tiempo se subordina a las reglas y condiciones implementadas en la articulación del discurso, las cuales permiten la intervención o el ejercicio de poder, ya sea desde la moral o por un tercero (el Estado u otros).

En gran medida la escucha de secretos se realiza de manera activa, es decir, que aunque no identifique como un participante o cómplice, tiene algún grado de entendimiento de la información y por consiguiente, el secreto cambia de espacio en la esfera (o en el cono de información) ya que se mueve desde algún grado de lo íntimo o privado hacia lo público.

El tercero en juego puede ser un escucha del silencio subyacente o de la voz guardada, que no tiene interés en ser jugador activo, tampoco busca ejercer poder o modificar el discurso, se sabe que está ahí en la acción, pero no la altera. Una especie de voyeurista o un escopofílico del ver y escuchar; alguien que disfruta de ver/oír el secreto del otro, como un confesor neutral que nada más recibe, sin juzgar o sin pretender conceder penitencia.

Lo secreto lo relacionamos con lo reservado, lo oculto, lo misterioso; con separar, cernir, y así, esconder de los otros, de los curiosos. Clasificar u organizar los secretos alude a una tarea que depende en un inicio desde cual ámbito -privado o público- estemos partiendo, por ejemplo: los secretos que se dan y protegen en la colectividad, como podrían ser los de

Estado, los Profesionales o los que se encuentran en los equipos deportivos o de trabajo, y los que se producen en los espacios íntimos y privados, desde la individualidad.

El secreto, desde la esfera de la intimidad, es un espacio donde nos permitimos guardar lo que sea: donde guardamos la voz, le ocultamos al otro; donde separamos y cernimos los deseos y las memorias; donde censuramos, pero no desde las reglas morales o jurídicas que nos rigen en lo colectivo. Nos juzgamos desde nuestra propia verdad. Así, los secretos pueden tomar forma dentro de memorias, recuerdos, imágenes de nuestra mente.

Parte importante de nuestros secretos los ocultamos en los objetos de nuestro hogar. Por ejemplo, en el pequeño cofre con llave que nadie puede abrir, o quizá en un objeto que podamos portar todos los días como un relicario, o en una cosa que nunca volvamos a ver. Podría ser a manera de un escrito que se coloca en una botella que será aventada al mar.

Protegemos cabalmente nuestros secretos, a menos que por alguna circunstancia se descubran y dejen de serlo. Entonces renunciamos a ellos. Para el buen resguardo, muchas veces ciframos el contenido, y esto puede suceder en niveles simbólicos o tangibles, de formas naturales o tecnológicas.

Por ejemplo, tenemos la capacidad de cifrar los contenidos creando un mapa del tesoro que sea complicado de leer, generando códigos de comunicación para pequeños círculos de individuos, guardando contenidos en una caja con combinaciones en acertijo, o a través de los medios tecnológicos actuales, con contraseñas o cifrados, como los que se utilizan en los mensajes de las aplicaciones de mensajería instantánea que se utilizan actualmente.

Aprendemos a cifrar nuestros secretos, además de por la circunstancia del resguardo, por una necesidad de compartir(nos). Eliminamos el silencio y les damos voz -para no cargar con su peso- y en este afán, muchas veces buscamos que no se puedan descubrir todos los elementos que los componen, ya sea que escondamos una parte significativa del mensaje, enmascaramos al confidente, o lo confesamos ante alguien que no conoce a todos los participantes o la situación le es indiferente.

Tenemos la posibilidad de confesarlos en la esfera pública, en la que no es necesario cifrarlos, ya que por la naturaleza del territorio ningún escucha será partícipe o podrá modificar el

sentido del mensaje. Por ejemplo en un sitio web en el que solo quedarán nuestras palabras escritas, sin que el lector pueda tener algún tipo de contexto. Asimismo se nos presenta la alternativa sentarnos a confesarnos ante un oyente inexistente como en La Capilla de los Secretos del Ex-Convento del Desierto de los Leones en CDMX, en la cual, por la morfología de su arquitectura, puede una persona comunicarse de extremo a extremo de la habitación sin que el emisor tenga que estar enfrente del receptor o cuando guardamos un mensaje dentro de una botella y lo arrojamos en el mar.

Las confesiones también se dan en el ámbito privado: entre una pareja, amigos o compañeros, en terapia, en situaciones religiosas, entre otros. En estos espacios y lugares volvemos cómplice de nuestro secreto al otro. El confidente de primera mano adquiere también la obligación de mantener el secreto como tal. Inclusive, quizá para este individuo es más complicado mantener la información oculta o resguardada, ya que no es un participante activo, pero posiblemente conoce alguno de los implicados, o alguna parte de la acción.

La esfera de lo público es el principal escaparate del artista contemporáneo, quien está (supuestamente) motivado por la creación estética, y muchas veces por el propósito de realizar comentarios que logren integrarse en la reflexión sobre las condiciones sociales y/o políticas de las comunidades en las que actúa.

En este intento de realizar comentarios estéticos de manera eficaz, el artista ha afrontado los diversos cambios histórico-sociales buscando, adaptando y construyendo nuevas soluciones estéticas. El cuerpo de obra revisado en este trabajo analiza y ejemplifica múltiples métodos en los que se puede abordar el secreto, desde la esfera en la que se encuentra, las afectaciones a las reglas del discurso mediante un tercero, la función del artista, entre otros. Adicionalmente nos permite analizar las estrategias artísticas y técnicas utilizadas para la creación.

Observamos que, por una parte, el artista es un confesor nativo. Su intimidad, sus imágenes ocultas, sus memorias, sus pensamientos custodiados y resguardados, de alguna manera, se presentan en sus obras: secretos que se codifican, decodifican y recodifican constantemente. Los secretos íntimos del artista pueden estar evidentemente presentes como en el caso de *My Bed* de Tracy Emin, sugeridos como en la portada de *Season of Glass* de Yoko Ono, o con un cifrado más complejo como en *Hablemos de Amor 2.0* de Sarah Minter.

Por otra parte, el artista, puede tomar el papel de confidente en el que además de compartir las obligaciones de resguardo del secreto, coadyuva a construir un vínculo claro, cercano y de fácil lectura para el espectador. Cada una de las mujeres que interpretaron en *Prenez Soins de Vous* la carta del amante de Calle, encontraron en la confianza que les hicieron, los medios, así como los vínculos, para recodificar el secreto discrecional y convertir a los espectadores en cómplices guardianes.

Para que los secretos muy profundos -individuales o en equipo- puedan ser puestos en libertad o magnificados, hay artistas que operan como facilitadores, como lo son Rafael Lozano-Hemmer en *Voice Array* o en el *Telemegaphone* de Unsworn, en las cuales el diseño del objeto es relevante para la codificación del secreto, y por consiguiente, es significativo también para la discursividad de la pieza, así como con la interpretación del espectador, que puede actuar como confesor o confidente. *Voice Array*, ofrece, en primer lugar, liberar el secreto, a manera de espejo. Puedes verte, escucharte y más adelante se codifica tu voz mediante un murmullo público, mezcla de muchas voces. *Thelemegaphone*, ofrece un espacio de liberación magnificación, dónde no escuchas tu voz y no existen confidentes.

En las obras *Harto Miedo que Me Dan*, *Secreto 155554* y *Si los Muros Hablaran* de la autora del presente escrito evidenciamos que el proceso de realización creativa se construye coherentemente en el encuentro de los elementos conceptuales y artísticos-técnicos.

En *Harto Miedo que me Dan* el concepto inicial sufrió una sucesión de cambios que comenzó con trabajo en colectivo y continuó con las confesiones hechas por los integrantes de la anti-banda a la autora. Cada confesión es un elemento nuevo en la construcción de la pieza, y aporta cualidades únicas visuales, sonoras y performativas. Al ser una obra flexible, la versión final quedó en forma de instrucciones que podrían ser repetidas, y nos otorgarían nuevos resultados, no solo por la improvisación en tiempo real, sino por el origen de las confesiones realizadas.

Cada confesión guardada en su objeto, tiene un momento específico en el que queremos compartirlo. Por ejemplo, secretos internos que quizá no tienen una relevancia considerable y se repiten sin pensar, o los muy profundos, que no se develan de ninguna manera. De la

misma forma, cada escucha del secreto va a ser distinta, se profundizará en distintos niveles de la información dependiendo del escucha y su momento.

De esta manera, en la pieza, los procesos visuales escogidos por parte de la artista en tiempo real para aplicar al archivo de imagen, responden directamente a los secretos escuchados, al carácter que le imprimen cada uno de los músicos al tocar sus objeto-secreto y su respectivo instrumento tradicional.

El *score* es una serie de señales (cues), en dos partes que intervienen en la organización y disposición de los materiales. La primera, para hacer la recopilación de archivo sonoro, visual, objetual, con el objetivo de que se conviertan en ingredientes principales. La segunda, en función del tratamiento de los elementos en el transcurso de la acción en el tiempo. Las elecciones técnicas funcionan directamente en relación con las elecciones conceptuales.

Los procesos de *patch* que se aplican en los videos del archivo están prediseñados para que con la amplitud del sonido en la acción, los instrumentistas puedan volver a ocultar sus secretos. La modificación de la imagen va desde procesos de edición básica como acercar o alejar, rotar, la modificación cromática, hasta más complejos en los cuales la imagen original deja de ser reconocible. Se crea en tiempo real una confesión colectiva que suma el total de los secretos íntimos. Cada integrante es confesor y a la vez confidente de los secretos de sus compañeros. Estos se convierten en secretos discrecionales en los que el sonido es el ayudante principal en el proceso de encubrimiento y descubrimiento.

En *Secreto 1555554*, la autora adquiere la obligación de resguardar los secretos desde el momento en el que los lee y copia del sitio web. No obstante, el alcance de la protección es mínimo, ya que el grado de intensidad también lo es. Los secretos publicados en internet tienen poca protección ya que están expuestos a un sin número de lectores-confidentes, rozando directamente en la esfera de lo público.

Al no conocer a los participantes, el grado de protección de la confidencia es mínimo, sin embargo, la autora decide realizar procesos de codificación y decodificación con medios tecnológicos que coadyuvan para cifrar.

El proceso realizado en el sonido de las voces de archivo mediante el *patch* es el primer nivel de cifrado. Este primer nivel, ocurre desde su estructura sonora, procurando tener un espectro sonoro amplio, y creando texturas que hacen ininteligibles las palabras. La muestra es profundamente modificada por los procesos hasta que no es reconocible la fuente original.

El archivo y el tiempo real tienen otro factor en común: la posibilidad de explorar la reacción espontánea ante la escucha del secreto del otro anónimo / desconocido. En el archivo, los gestos están videograbados en primerísimos primeros planos. Estos se transforman, se diluyen frente a los ojos del espectador por medio de gestos e inflexiones en la voz de la lectura de los secretos en tiempo real. Así, la acción performática que responde al sitio específico es definitoria en la ejecución de los procesos en tiempo real, ya sea en la improvisación, al aplicar los procesos en el archivo sonoro, o por la transformación de imagen a través de los gestos.

La autora convierte en cómplices de escucha al público espectador, ellos adquieren la misma responsabilidad de proteger el secreto.

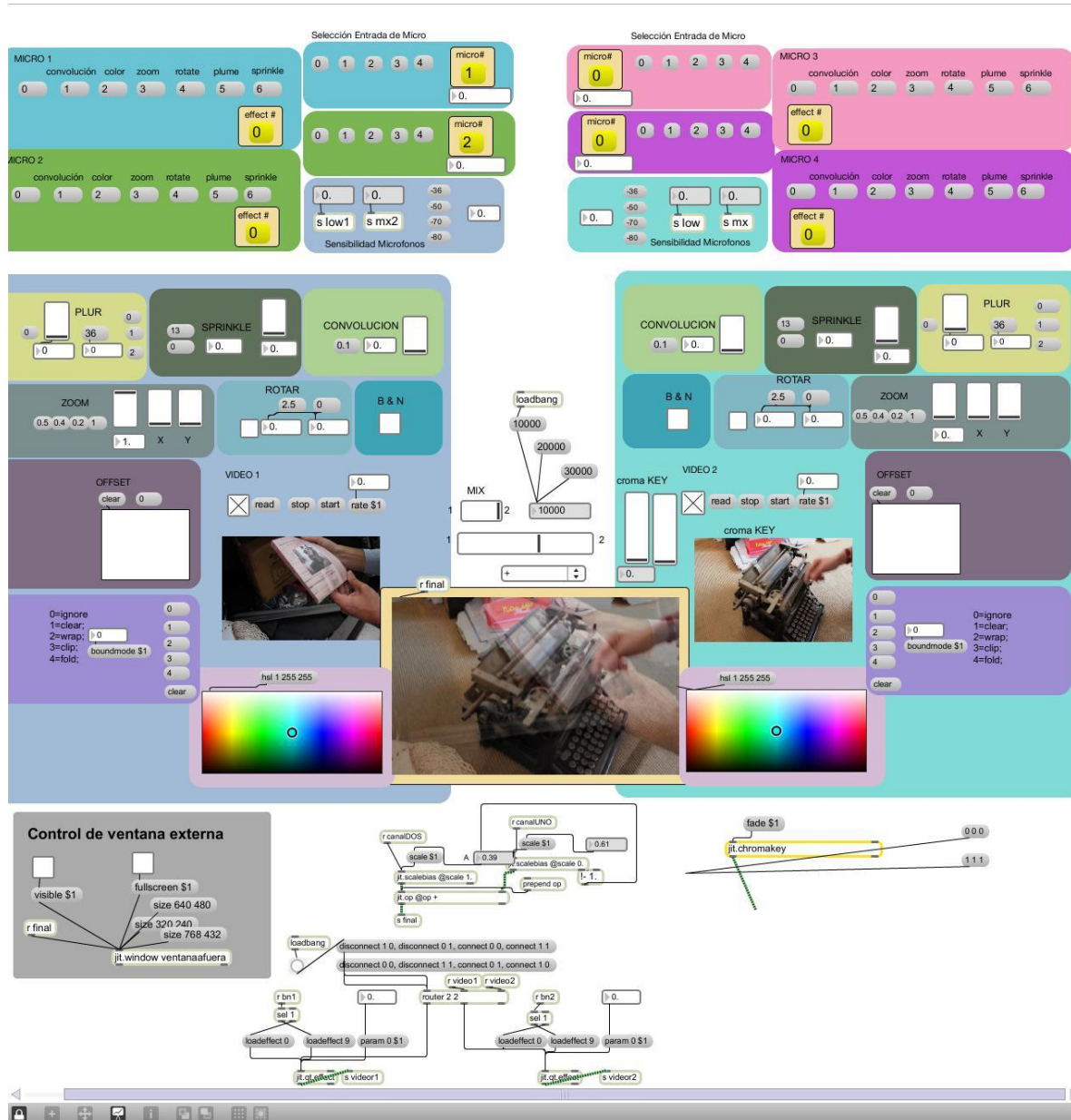
Por último, en *Si los Muros Hablaran* la artista es facilitadora del espacio de confesión y ayudante en la ampliación de la voz. Le ofrece al espectador-confesor la posibilidad de que en un espacio que puede llegar a ser público pueda soltar su secreto con la certeza de que nadie más lo va a conocer. El grado de protección se mantiene en el máximo nivel, nadie escucha lo inteligible del secreto, y si llegase a haber alguien más en el espacio de confesión solamente escucharía los pequeñísimos fragmentos de la resonancia de una voz.

En el paso del silencio al habla, del no decir a decir, el muro de la pieza se convierte en la escucha perfecta. La escucha anónima colocada detrás de un pequeño agujero, que será empática con la voz, permitiendo al confesor liberarse de todos los pesares, de la carga de la protección de su secreto.

El resultado sonoro que escucha el confesor y quizá también algún transeúnte del espacio, retorna la voz, parte importante de su timbre y algunas de las cualidades que permiten saber quién habla, pero nunca convertirá lo privado en público.

Anexo 4.1 | Bitácora *patch* realizado en Max5 para: Harto Miedo que me Dan [en la Intimidad con la GE]

Imagen 1| Vista de la interfaz visual creada para el uso en tiempo real del patch

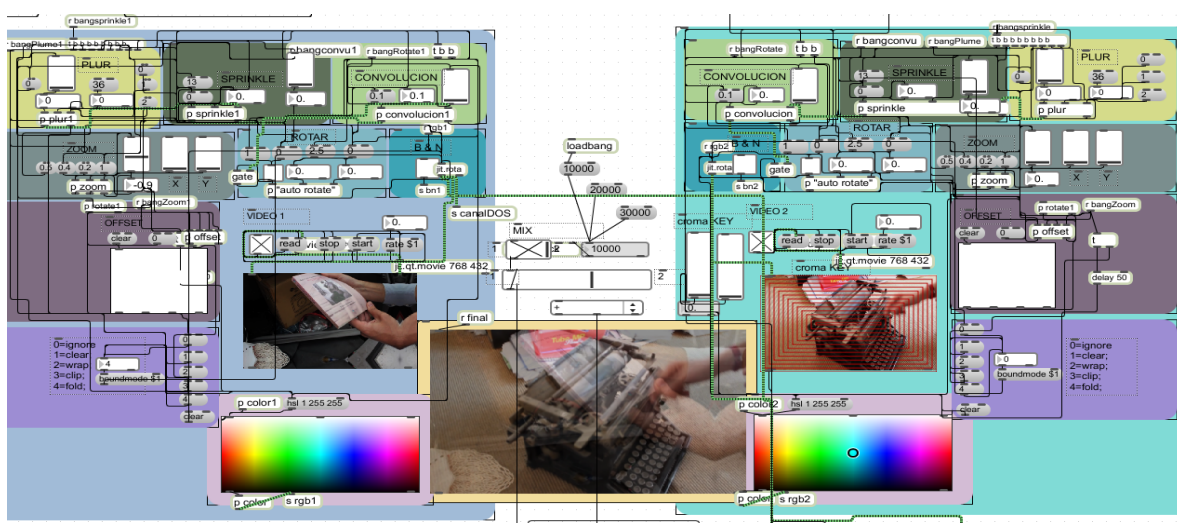


Sub-patch Micro1 Centra su acción en un objeto `adc~` el cual inserta cuatro entradas de audio de la tarjeta externa de sonido. Cada una de las entradas se envía a un objeto `packamp~` el cual nos reporta constantemente la máxima de amplitud que tiene la señal que está recibiendo. La amplitud lineal se traduce a dB y tiene una salida en un rango más o menos entre 0 y .5, se dirige al *patch* principal hacia la sección **B** a cada uno de los procesos.

La sección **B**, la mezcladora, está fraccionada en dos partes casi iguales -derecha e izquierda-, que contienen secciones de procesos diferenciadas por color, del lado izquierdo encontramos `plur`, `sprinkle`, `convolucion`, `acercamiento`, `rotación`, `blanco y negro`, `cambio de offset` y `modificación de tinta`, que podemos pre-visualizar en un objeto `jit.qt.movie 768 432`. A la derecha del *patch*, contamos con los mismos procesos más la posibilidad de utilizar un `chroma key`.

Aunque cada uno de los procesos actúa independientemente del otro, tienen también ciertos parámetros que están integrados accesiblemente en la interfaz visual y que se pueden modificar en tiempo real –vía creador visual. Otros parámetros, como el mapeo de la amplitud desde la sección A e información innecesaria a la vista, están contenidos en un *sub-patch* del proceso. Como estos procesos no tienen una concatenación obligatoria, los exploraré sin orden predeterminado, más que obedeciendo a su colocación dentro del *patch*.

Imagen 4 | Parte inferior del *patch*, sección B, mezcladora de video.



El proceso encapsulado en la interfaz visual por el color amarillo claro (#D5DB8AFF), está centrado en operación por el objeto jit.plur, el cual realiza una interpolación lineal. En modificación en tiempo real podemos controlar la cantidad de pasos que se realizan bajo una escala del 0 al 100, también se deja abierta la posibilidad de modificar la matriz de interpolación en tres opciones.

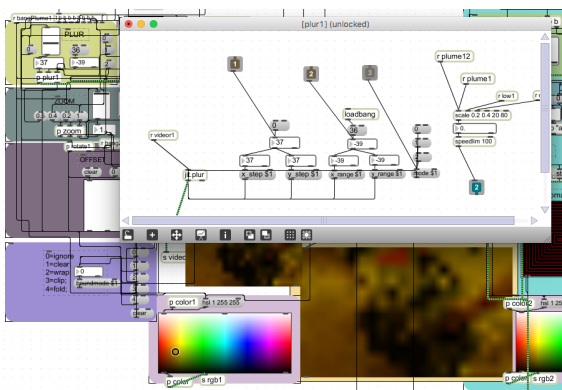


Imagen 5 | Proceso *Plur* y *sub-patch plur 1*.

El proceso distinguido con el color verde claro se controla con el objeto jit.plur, el objeto realiza una interpolación lineal. En sus ejes x e y realiza un resamplado de la imagen en cada cierto número de celdas.

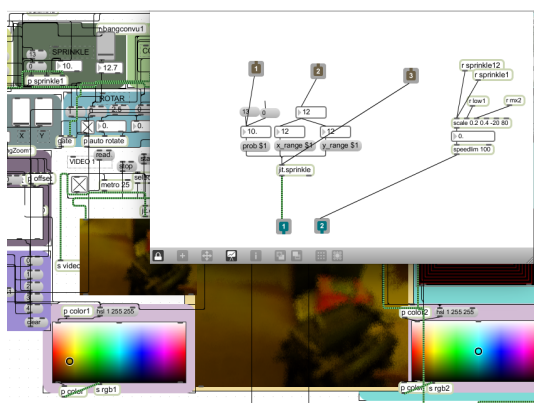


Imagen 6 | Proceso *Sprinkle* y *sub-patch sprinkle 1*.

El proceso distinguido con el color verde militar (#5F705AFF) está centrado por el objeto jit.sprinkle, el resultado es una especie de nube de ruido sobre la imagen de video controlado por un número entre 0 y 13 que mediante aleatoriedad desplaza en ejes verticales y horizontales la imagen, su modificación en líneas es de 0 a 100.

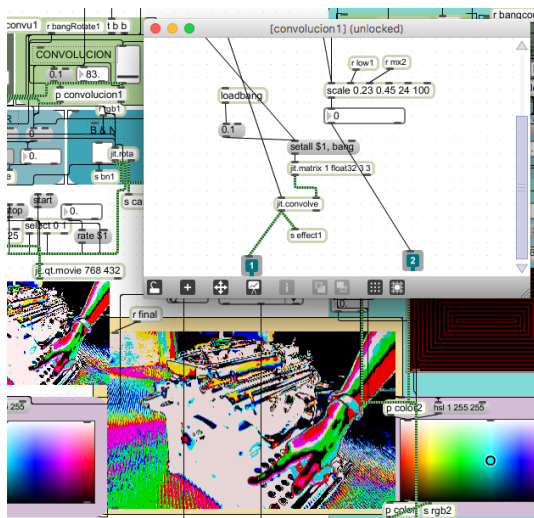
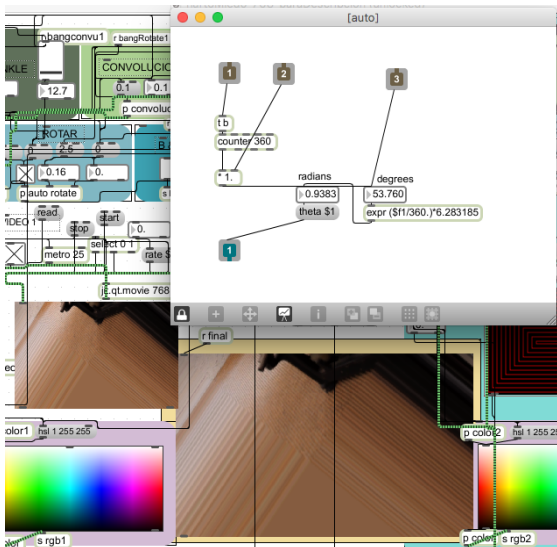


Imagen 7 | Proceso *Convolve* y *sub-patch convolucion 1*.

jit.convolve, que se encuentra encapsulado en la *sub-patch convolución 1*, e identificado en la interfaz visual con el color hexadecimal #ACD192FF (verde claro), aquí multiplicamos la imagen que estamos recibiendo con una matriz en el objeto jit.matrix 3 x 3. Esta multiplicación sucede entre una parte de la imagen y los “vecinos” de la matriz.

Los siguientes procesos se realizan en el objeto jit.rota el cual nos permite rotar, acercar y alejar una matriz.

Imagen 8 | Proceso *rotate sub-patch auto*.



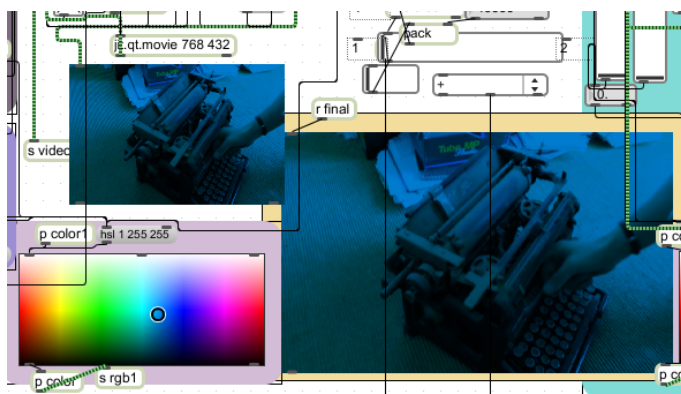
En la sección de acercamiento-alejamiento del lienzo, coloreada con el color #7A8E8EFF verde militar saturado, están los mensajes zoom x y zoom y que nos permite modificar los ejes del video ya sea juntos o independientes en un rango de 0 a 1.

La sección de rotación con el color #80B7C3FF es un mensaje theta que trabaja en radianes y rota la matriz, el *sub-patch auto rotate* contiene una programación para realizarlo

automáticamente y linealmente con un objeto counter, se concibe primero en grados, realiza cuenta hasta 360 y después se rectifica con un objeto expr a radianes.

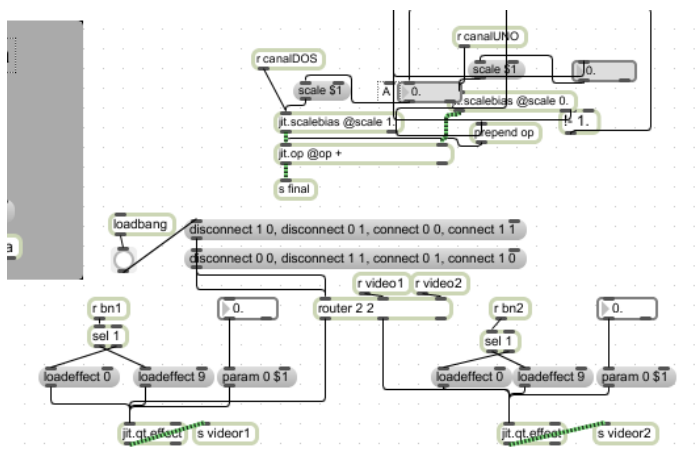
Los objetos *offset* y *boundmode*, funcionan juntos y acompañan a las modificaciones que se realizan con el zoom y con theta, ya que ambos mensajes modifican la imagen sobre un lienzo permiten un fondo, *boundmode* tiene cuatro opciones de procesar el fondo, ya sea en repetición de la imagen o duplicando algunos pixeles. El mensaje *offset* modifica en sus ejes x y el lugar del video en el lienzo.

Imagen 9 | Proceso *cambio de tono cromático*.



Jit.scalebias en conjunto con un objeto swatch, permiten la variación del tono cromático de la imagen en un rango de 0 a 255 en sus canales *Red Gren Blue* (RGB).

Imagen 10 | Mezcladora.



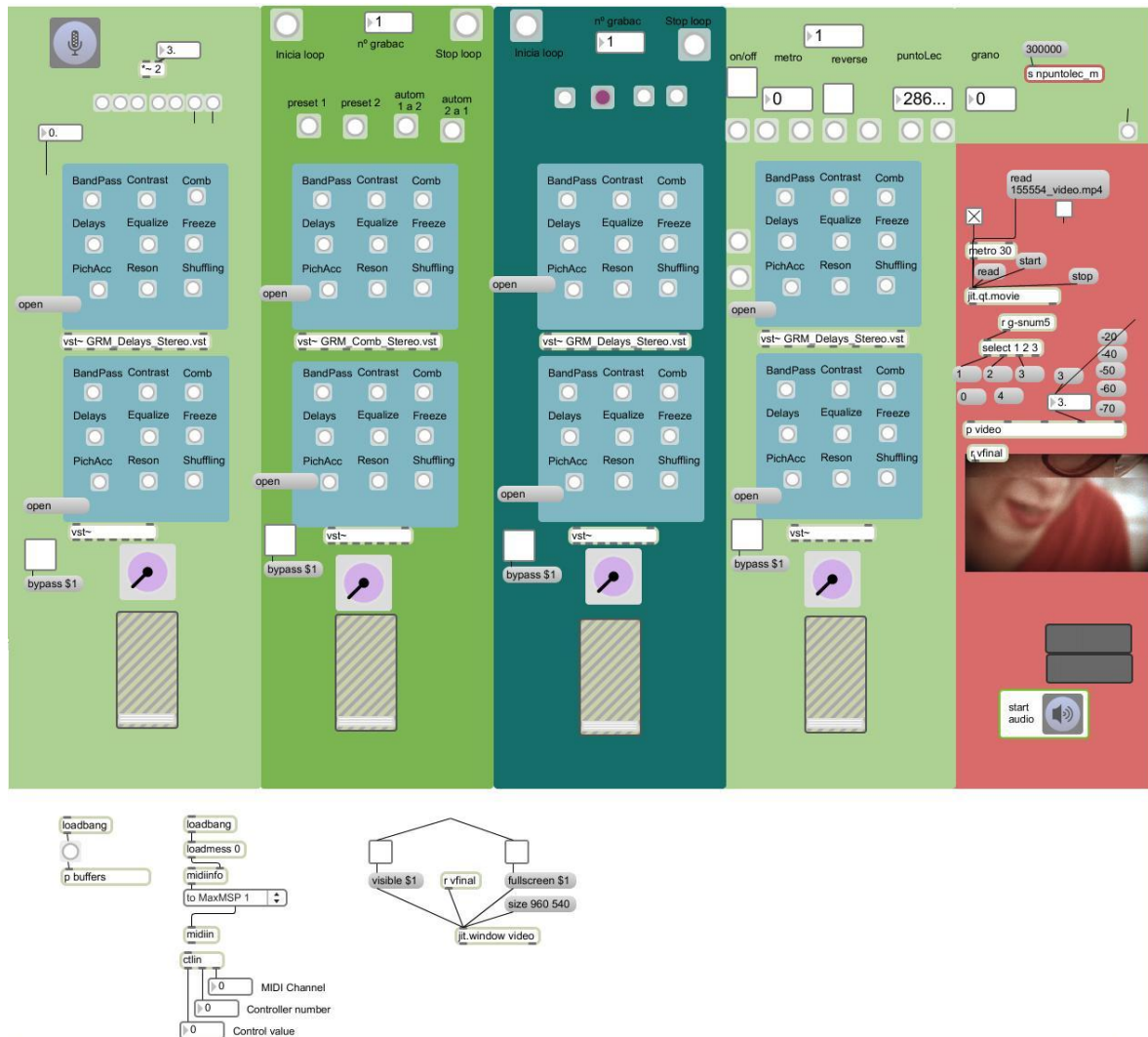
Ambos canales de video de la consola virtual cuentan con la misma programación de procesos, exceptuando en la sección de la derecha contamos con un objeto `jit.chromakey` que mide la distancia cromática de un color seleccionado con un color de referencia para

eliminarlo y permitir la composición de video en capas.

El objeto que ejecuta la acción de mezclar ambos canales –con sus procesos, es `jit.op`, opera ya sea sumando, multiplicando, de mayor a menor, entre otros; opciones que permanecen abierta a la toma de decisión en tiempo real. Por último, para semi-automatizar la mezcla; se cuenta con dos slider que posibilitan el movimiento del canal A al B en X tiempo.

Anexo 4.2 | Bitácora *patch* realizado en Max5 para: Secreto 155554

Imagen 1| Vista de la interfaz visual creada para el uso en tiempo real del *patch*

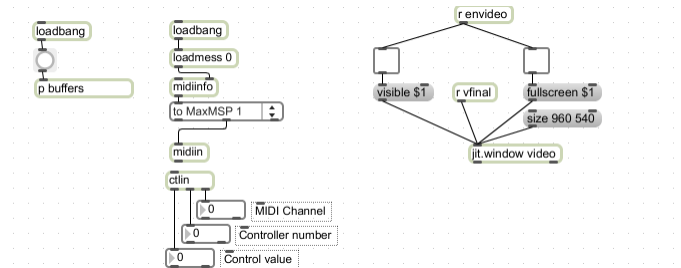


El *patch* es una mezcladora virtual de cuatro canales de audio, y uno de video en tiempo real. Para fines descriptivos de este trabajo lo dividiremos en tres secciones, la primera, localizada en la parte inferior, incluye la programación y asignación inicial de parámetros necesarios para el funcionamiento correcto del *patch* y la interconexión con el controlador vía Musical Instrument Digital Interface, MIDI. La segunda, la mezcladora de audio, indicada con colores en tonalidades verdes y, por último, indicada con un tono bermellón, con los controles principales de video.

Imagen 2 | Asignaciones Iniciales

Objetos:

load_bang | loadmess | midiin | midiinfo | ctlin | jit.window | buffer~ |



load_bang al momento de abrir el *patch* envía un *bang* a el sub *patch* *p_buffers* el cual contiene veintitrés objetos *buffer~* que cargarán el archivo de muestras de audio realizadas con anterioridad. *loadmess* conectado con *midiin* y *midiinfo*, obtienen y determinan los canales disponibles para conectar el controlador MIDI.

jit.window controla el tamaño en pixeles de la pantalla de salida del video anexa al *patch* principal.

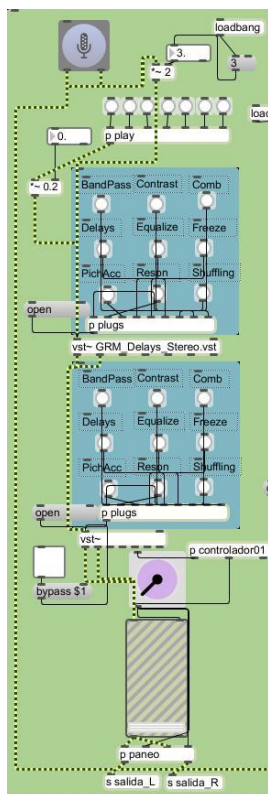


Imagen 3 | Sección 2 | Mezcladora de audio | Canal 1

Primer canal entrada de voz

Objetos:

ezdac~ | ezdac~ | gain~ | vst~ |

La sección cuenta con cuatro canales de audio que funcionan de manera independiente, el primero, del lado izquierdo de la pantalla e indicado con el color verde #ACD192FF, es el canal de audio directo para integrar voz. Inicia con un objeto *ezdac~* el cual permite la entrada de audio de un micrófono, la señal es enviada a el *sub-patch* *p-video*, a manera de audio-control de la imagen. También se dirige a una serie de dos procesos con objetos *vst~*, que desembocan en un *slider* *gain~* con un *dial* para el paneo a dos canales, y su subsecuente salida con un *ezdac~*.

Todos los objetos vst~ que se utilizan en este *patch* están controlados por el *sub-patch* *p plugs* el cual nos permite escoger entre nueve diferentes *plug-ins* *Virtual Studio Technology* (VST), instalados en el sistema. En este caso se pueden integrar nueve procesos distintos creados por la *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), Delays, Comb, BandPass, Equalize, Freeze, PitchAccumulation, Reso, Shuffling y Contrast.

El primer objeto vst~ por el cual se procesa la señal proveniente del micrófono, tiene predeterminado el VST *Delays Stereo*, el cual multiplica, retrasa y vuelve a enviar la señal recibida, cuenta con nueve parámetros internos, que podemos modificar: la ganancia, la mezcla entre la señal de entrada y la del proceso, la cantidad de retrasos, la amplificación de la distribución de las señales, el tiempo del retraso, la posibilidad de crear una distribución azarosa y el porcentaje de retroalimentación.

El segundo objeto vst~ no se determina con antelación, se deja libre para su selección y operación en tiempo real. Por último, en este primer canal, hallamos el *sub-patch* *p play*, que contiene la posibilidad de habilitar la reproducción de diez de las grabaciones, que se conectarán a la misma línea de objetos vst~.

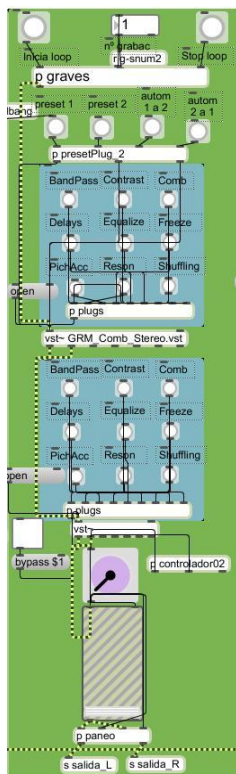


Imagen 3 | Sección 2 | Mezcladora de audio | Canal 2 Graves

Objetos:

groove~ | info~ | filtergraph~ | biquad~ | vst~ | counter |

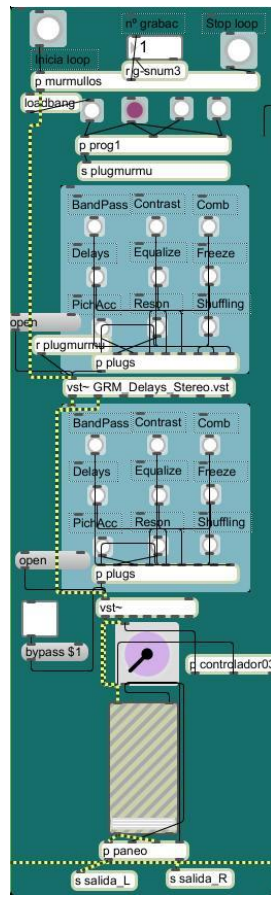
El segundo canal indicado con el color #7AB551FF, está predeterminado a crear una base de sonidos graves, la secuencia de tres pasos comienza con el *sub-patch* *p graves*, que trabaja con la pareja de objetos *groove~* y *buffer~* crea bucles con las diversas grabaciones del archivo, después las pasa por un objeto *filtergraph* en modo 1, así, genera coeficientes a manera de filtro pasabajos, que se envían al *biquad~* el cual va a sumar estos coeficientes a la señal de audio enviada por *groove~*.

La señal recibida del *sub-patch* continúa hacia la sección de dos objetos vst~, únicamente el primero se encuentra pre-establecido con un filtro peine. Los preajustes del filtro trabajan sobre las frecuencias entre los 100 y los 200 Hz, para crear un bajo

constante. Con fines de accesibilidad hacia la manipulación de parámetros, se diseñó el *sub-patch p presetplug_2* con una automatización para cambiar cada una de las frecuencias entre dos preajustes, que corren entre formas ascendente y descendente. Se enciende con un toggle, que activa al mismo tiempo todos los metro estos envían la señal constante a un counter que va desde el número de frecuencia del predeterminado uno al dos. Como counter no es un objeto que cuente en número de punto flotante, se necesita dividir entre mil para convertirlo. Prepend agrega el número de índice del parámetro a modificar en el VST.

Al igual que en el primer canal y los dos subsecuentes, la secuencia continúa con un segundo *vst~* sin datos predeterminados, para su uso en tiempo real, termina en un *slider gain~*.

Imagen 3| Sección 2 | Mezcladora de audio | Canal 3 murmullos



Objetos:

groove~ | omx.comp~ | matrix~ | delay~

El tercer canal indicado con el color #156E69FF, tiene como objetivo crear una textura sonora ininteligible con las grabaciones del archivo. Al principio de la secuencia hallamos las opciones de iniciar bucle, número de muestra y parar, que están encadenadas a el *sub-patch p murmullos*, tenemos una máquina de cuatro objetos groove~ que realizan los bucles, cada uno se conecta a un objeto omx.comp~ filtro compresor de la señal. La señal que sale del compresor se duplica, una se envía directamente a la mezcladora y la segunda se envía con un retraso de 100000 ms. por un objeto delay~. La mezcla de las ocho señales la realiza el objeto matrix~8 1.

Los siguientes pasos de la secuencia se realizan de la misma forma que en el primer canal, con ajustes predeterminados en el primer VST con un filtro de Delays de la GRM.

Objetos: grain.bang~

El propósito del cuarto canal es crear pequeñas texturas agudas usando la técnica de síntesis granular. Para lograr esto, el inicio de la secuencia se controla con el *sub-patch* *p granos*, el objeto central es *grain.bang~* (objeto externo desarrollado por Nathan Wolek³⁶) que funciona en conjunto con las grabaciones. En la entrada izquierda recibe una serie de *bangs*, disparado por un metro cada uno de ellos dirige a la salida, un grano. Tenemos la posibilidad de modificar el tamaño del grano, el lugar y sentido de lectura en la muestra. El *sub-patch* tiene la posibilidad de control directo o por medio del *sub-patch* *p presets* en el que se encuentran seis combinaciones automatizadas y preajustadas.

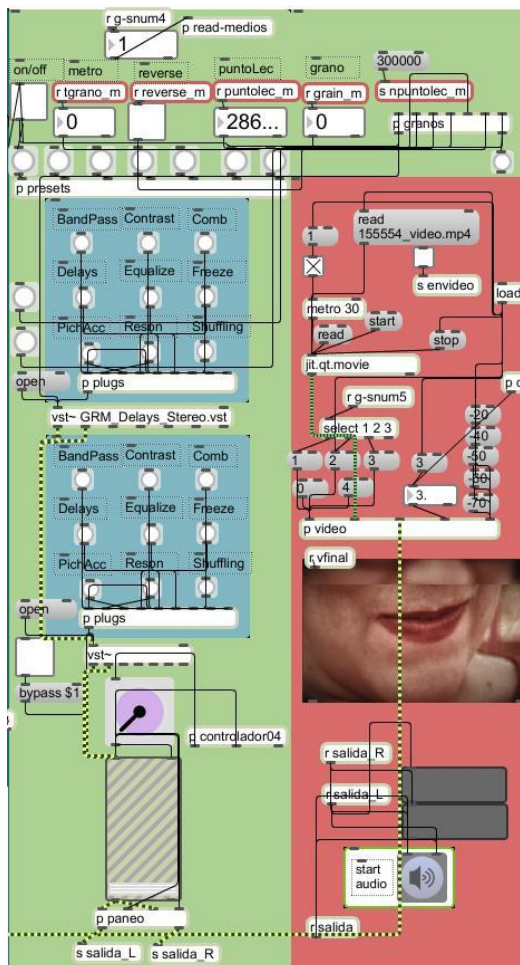


Imagen 3 | Sección 2 | Mezcladora de audio | Canal 4 | Sección 4 Canal de video

Objetos:

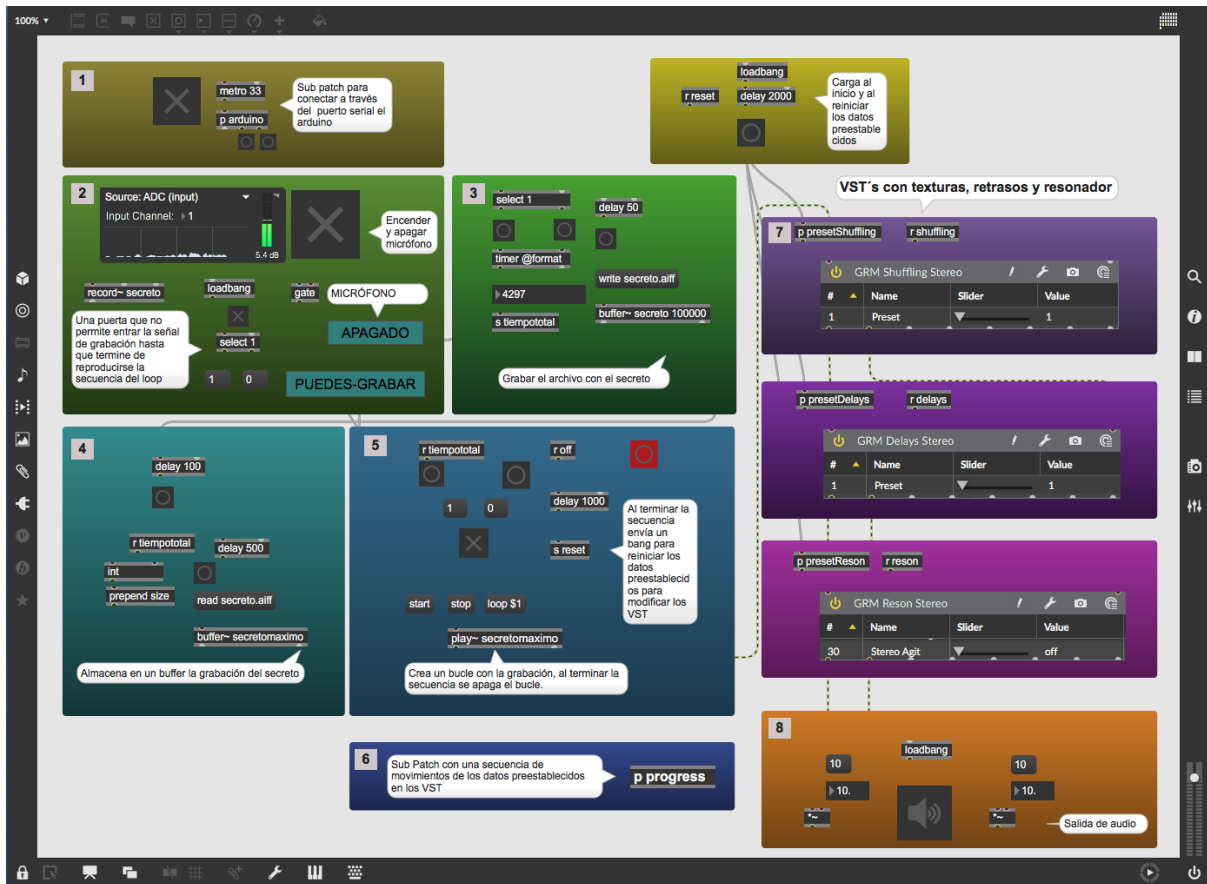
jit.qt.movie | peackamp~ | jit.sprinkle | jit.plur

Por último, tenemos el canal que controla el video, se centra en un objeto reproductor *jit.qt.movie*, que traslada la señal al *sub-patch* *p video*, en el que se puede procesar en tiempo real. La entrada de micrófono del canal uno de la mezcladora de audio se conecta a un objeto *peackamp~* el cual nos reporta constantemente la máxima de amplitud que tiene la señal que está recibiendo. La amplitud linear se traduce a dB y tiene salida en un rango de más o menos entre 0 y .5, se envía como controlador cuantitativo hacia los procesos de transformación de video, *jit.sprinkle* y *jit.plur*, los cuales pueden ser escogidos a discreción del usuario de la interfaz.

Anexo 4.3 | Bitácora patch realizado en Max8 y el sketch de Arduino creados para Si los Muros Hablaran

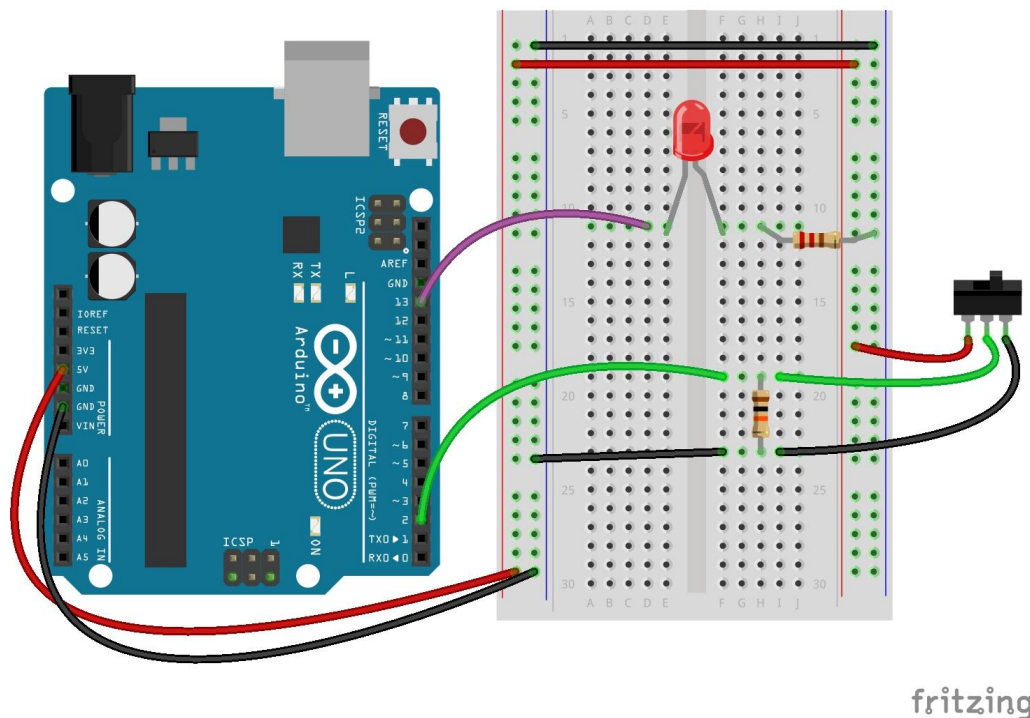
³⁶ <http://www.nathanwolek.com> [Última revisión 08/11/16]

Imagen 1 | Vista de la interfaz / patch creada para la instalación



El patch está dividido en ocho secciones en las que se evidencian las fases del trabajo con la muestra de audio. Comienzan con la lectura de los datos enviados desde el puerto serial (Arduino), continúan con la grabación de la muestra, la sección en la que se aplican diversos procesos a la señal y terminan con la salida hacia los monitores.

Imagen 2 | Esquema de conexión entre el interruptor y el Arduino Uno



fritzing

Imagen 3 | Vista del código utilizado en el IDE de arduino para controlar el patch.

```

swtich-secreto-pared Arduino 1.8.13
swtich-secreto-pared
/*
BOTON PARA SECRETO EN LA PARED
*/

const int switchPin = 2;
const int ledPin = 13;

int switchState = 0;

void setup() {
  pinMode(ledPin, OUTPUT);
  pinMode(switchPin, INPUT);
  Serial.begin(9600);
}

void loop() {
  switchState = digitalRead(switchPin);

  if (switchState == HIGH) {
    digitalWrite(ledPin, HIGH);
    Serial.println(switchState);
  } else {
    digitalWrite(ledPin, LOW);
    Serial.println(switchState);
    delay(50);
  }
}

Guardado.
1 Arduino Uno en /dev/cu.usbmodem1421

```

En el sketch del IDE de Arduino creamos dos constantes para los pines en los que se van a conectar el interruptor y el LED. Una variable que contiene el estado del interruptor ya sea prendido o apagado.

En el void setup se establece que el pin 2 es de entrada para el switch, el pin 13 es de salida para el LED y por último la comunicación del puerto serial, que es la comunicación de los datos del interruptor a la computadora.

En el void loop (programa principal que se repite en bucle) primero se lee el estado en el que se encuentra el interruptor. A partir de la lectura hay una condicional en la cual si el interruptor se encuentra encendido, el LED recibe información de encender y se envía a escribir en

el puerto serial el valor equivalente a encendido (0), **entonces si no es el caso**, se corta el flujo eléctrico al LED para que se apague y se manda por el puerto serial el valor correspondiente (1). Retrasa 50 milisegundos y comienza a operar el bucle otra vez.

Imagen 4 | Sección 1 del patch, conexión con el Arduino uno.

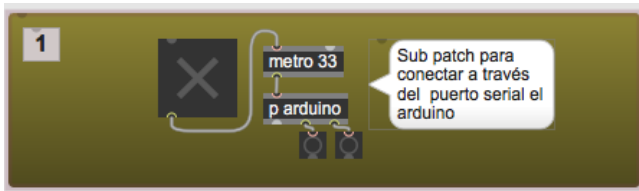
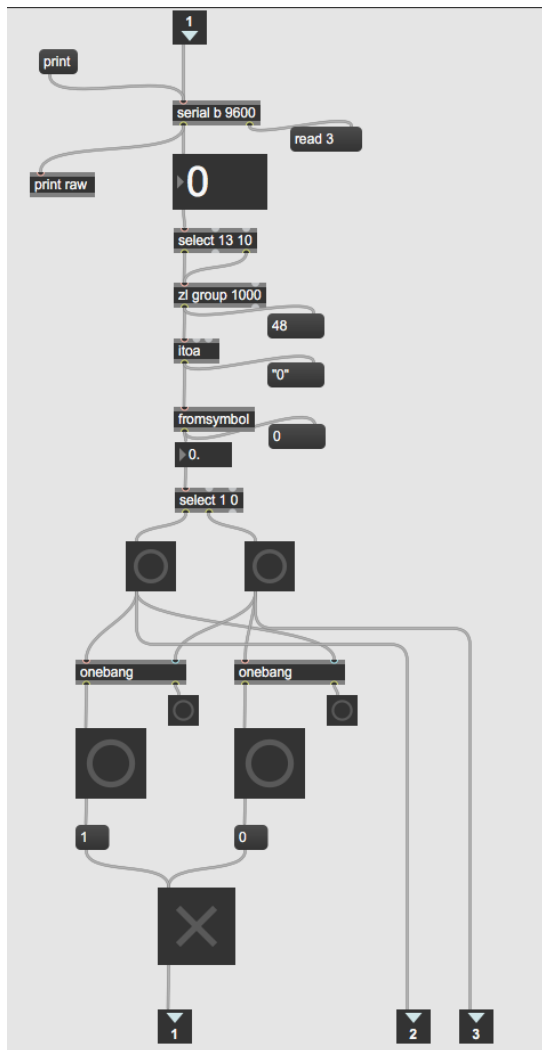
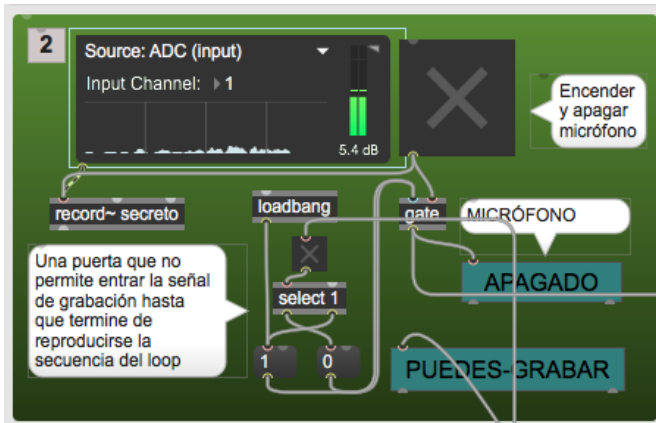


Imagen 5 | Sub patch con la comunicación serial



El envío de datos desde el puerto serial del Arduino a Max8 es en primera instancia a través del puerto USB de la computadora, entonces el sub-patch la primera acción que realiza es comunicarse con el puerto. El puerto serial envía una serie de números que se convierten a códigos ASCII para su mejor lectura. Ya que tenemos los caracteres indicados, 0 y 1, se hace una selección de cuáles se van a utilizar. Ya que el bucle en el programa de Arduino se lee cada 50 milisegundos, cada vez que el bucle se repite envía información. Con el objeto onebang seleccionamos exclusivamente uno de los múltiples envíos de señal, para poder encender y apagar adecuadamente el micrófono.

Imagen 6 | Encendido y apagado del micrófono, grabación del secreto.



Se inicia el audio y se selecciona el canal de entrada.

Al encender o apagar el interruptor el objeto record~ se activa para guardar la muestra. En esta sección hay una puerta que permite o no, el envío de la instrucción de grabar determinada por la reproducción del audio.

Imagen 7 | Almacenamiento del secreto



A la muestra grabada se le asigna nombre, tipo de archivo y se archiva en el ordenador (secreto.aiff). El buffer~ tiene por determinado asignarle a la grabación 100000 milisegundos, para conocer el tiempo real de la grabación usamos el objeto timer@format el cual lee el la diferencia temporal entre que prendemos y apagamos el interruptor y lo envía hacia otras secciones del patch.

Imagen 8 | Lectura del archivo

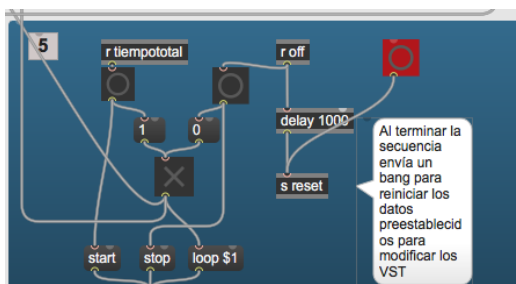


El buffer~secretomáximo acumula la muestra almacenada en el ordenador.

El objeto prepend size recibe el la tiempo-total de la muestra y se la asigna al buffer antes de la lectura.

Imagen 9 | Lectura y reproducción de la muestra

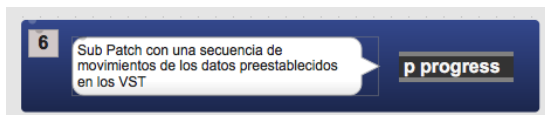
El objeto play~ lee la muestra en forma de bucle. Recibe el tiempo-total de la muestra para enviar la



señal a la puerta de la sección uno para evitar los intentos de grabar otra muestra mientras sucede una reproducción.

Mediante el *r off*, recibe una señal para reiniciar todos los datos preestablecidos en los plug-ins y la sección de grabación..

Imagen 10 | Progreso de los datos preestablecidos en los VST



Los procesos que se aplican en la muestra pasan por tres plug-ins VST (Virtual Studio Technology) desarrollados por la GRM (Groupe de Recherches Musicales).

- 1.- Shuffling el cual básicamente divide en pequeños fragmentos la muestra que iremos modificando en tamaño, velocidad de lectura y mezcla con la muestra original.
- 2.- Delay en el que podemos repetir sutilmente la pieza controlando su distribución en el tiempo y la amplitud.
- 3.- Reson que contiene una serie de filtros resonadores que se pueden aplicar desde una sola frecuencia a un grupo completo, que iremos controlando en cantidad y amplitud.

Imagen 11 | Sección con los VST y los sub-patches con datos preestablecidos.



Los tres efectos están concatenados, aún así cada uno de ellos comienza con una serie de datos preestablecidos que se cargan en los *sub-patches* correspondientes.

Cada vez que el *patch* termina la reproducción de una muestra reinicia los datos predeterminados en los VST

Imagen 12 | Sub *patches* con datos preestablecidos en los VST

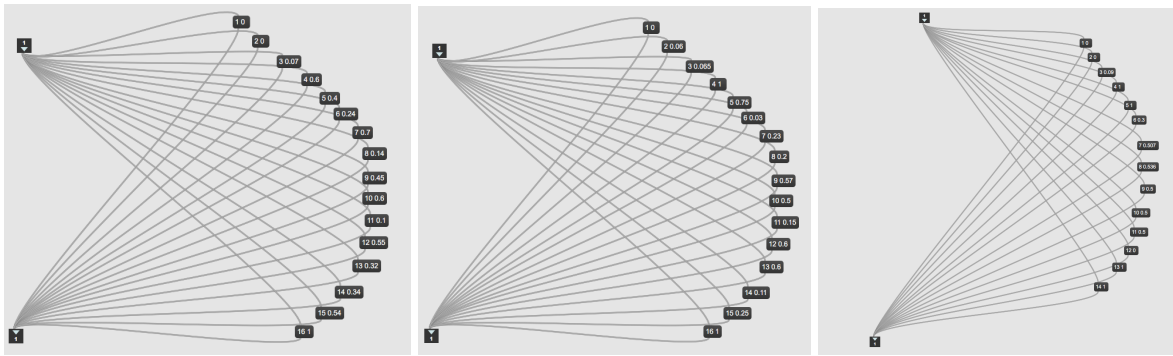
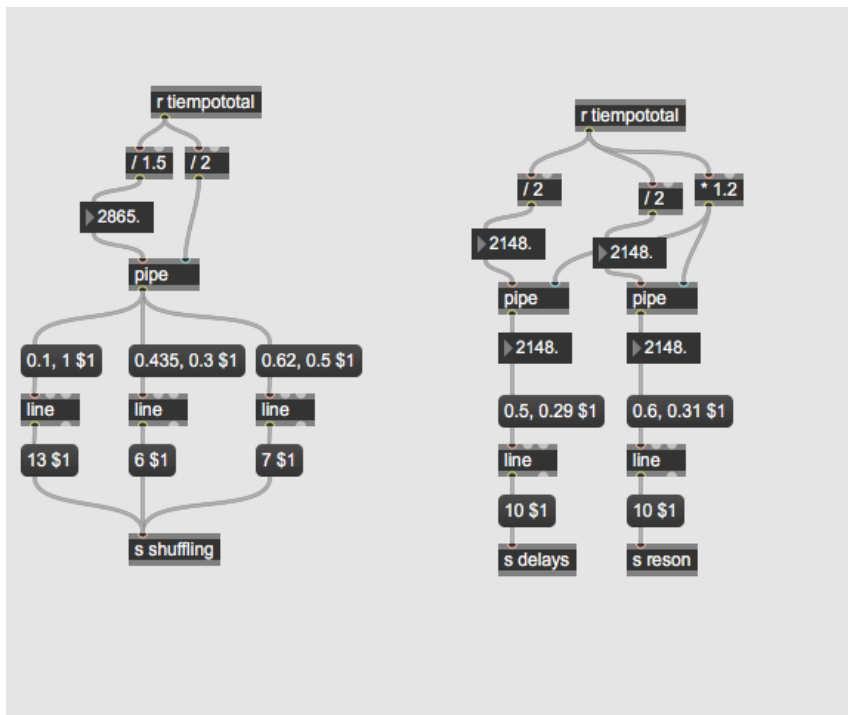


Imagen 13 | Sub *patch* con los progresos y cambios proporcionales en tiempo a la muestra

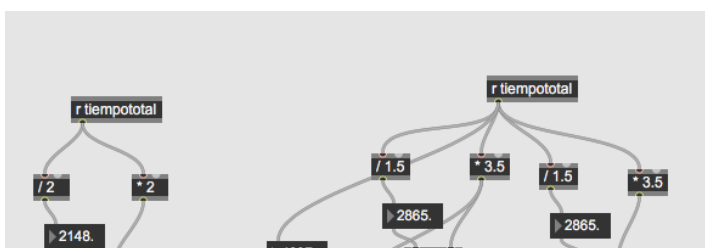


En el *sub-patch* están agrupados los procesos por el tiempo en el que suceden. El primer proceso es la activación del shuffling que comienzan fragmentando poco a poco la muestra en la mitad de tiempo de lo que dura la muestra completa.

La segunda sección tiene una duración de 1.2 partes

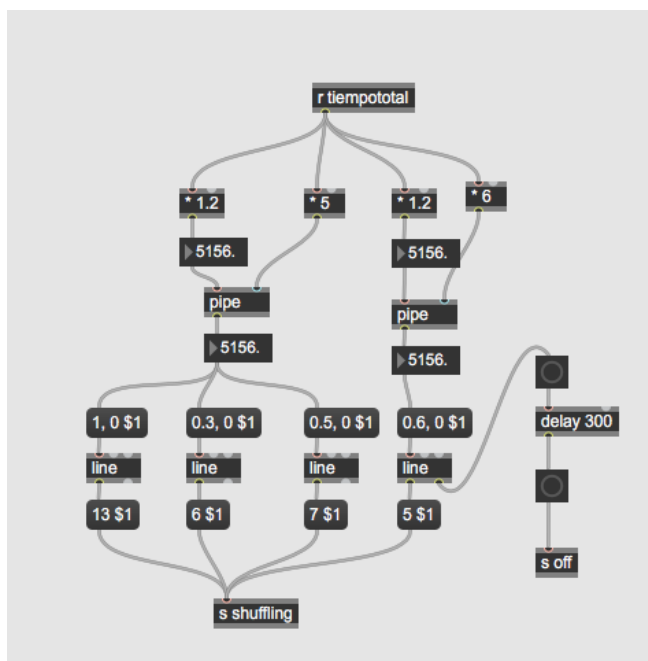
de la muestra y aquí vamos activando gradualmente el delay y los resonadores.

Imagen 14 | Sub *patch* con datos preestablecidos en los VST



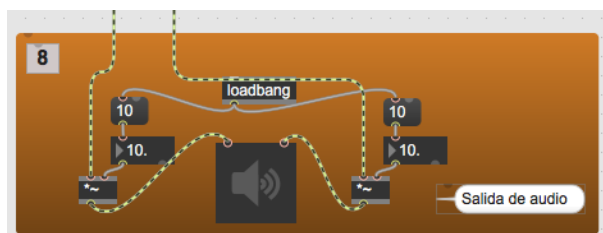
En la segunda sección del *sub-patch*, comienza reduciendo el feedback del shuffling y al mismo tiempo comienza a subir la ganancia del efecto. Al mismo tiempo el delay y reson van bajando gradualmente su intensidad.

Imagen 15 | Sub *patch* con datos preestablecidos en los VST



Por último los efectos van reduciéndose en intensidad para desvanecerse y acabar el proceso en el transcurso de seis veces la muestra tomada.

Imagen 16 | Salida de audio



En la última sección del *patch* se encuentra la amplificación y salida de la señal.

Anexo 4.4 | Lista de secretos CaveCanum.com

155554.

The bathroom stall doors at work need to be lower. I hate I can see my workmates legs and shoes while they are sitting on the can. I don't want to see any part of them, nor do I want them to see me!

Las puertas del baño en el trabajo deben estar más bajas. Odio poder ver las piernas y los zapatos de mis compañeros de trabajo mientras están sentados en la taza. ¡No quiero ver ninguna parte de ellos, ni quiero que me vean!

155553.

I'm not proud of anything I've done in life. My life has been about my own personal pleasure. I pretty much suck.

No estoy orgulloso de nada que haya hecho en vida. Mi vida se ha tratado de mi placer personal. Realmente apesto.

155552.

I hate most things about myself, other than three things; my hair, my eyes and my boobs. My hair is gorgeous when it's styled and it looks like movie star hair. My eyes are gorgeous and have huge lashes, I look like an anime character. And my boobs are so cute, like not HUGE but a decent handful and they have blackheads on them but I still love them.

Odio casi todas las cosas acerca de mí, excepto tres: mi cabello, mis ojos y mis chichis. Mi cabello es hermoso cuando lo estilizo y parece de una estrella de cine. Mis ojos son hermosos y tienen pestañas largas, parezco un personaje de animé. Y mis chichis, son tan lindas, no son enormes pero tienen buen tamaño para agarrar, tienen puntos negros, pero aún así los amo.

155547.

But don't worry about the impending fall of our society, the shredding of our rights, we legalized pot so you will be too stoned to see, or do any-thing. Can't pull over Mexicans, they might be illegal, and that wouldn't be fair. So target people of undoubted citizenship to harass, they can't do shit about violation of the constitution. Which is ironic, considering Britain was populated in a major way by fishermen from the Iberian peninsula about 5000 years ago. The spaniards had more of a genetic impact on the British isles than did the conquering Romans, but they couldn't kick-it, or hook-up with locals, despite being there for five-hundred years. Lmao

Pero no se preocupen por la inminente caída de nuestra sociedad, la trituración de nuestros derechos, nosotros legalizamos la mota para que estuvieras muy pacheco para ver o hacer

cualquier cosa. No puedes parar a los Mexicanos, ellos pueden ser ilegales, y eso no sería justo. Mejor elige como blanco gente de ciudadanía inconfundible para acosar, ellos no pueden hacer un carajo acerca de la violación de la constitución. Lo que resulta irónico, tomando en consideración que Bretaña estaba poblada mayoritariamente por pescadores de la península ibérica hace unos 5000 años. Los Españoles tuvieron un mayor impacto genético en las Islas Británicas que los conquistadores romanos, pero no pudieron hacerla, o ligarse a los locales, a pesar de haber estado ahí quinientos años antes. MCDLR (Me cago de la risa)

155546.

This really isn't a secret but more of a complaint. So when you research you see "are court appointed public" defense lawyers real? Well any idiot can see they went to law school some-where, did their studies, took and passed a bar exam who knows where? When one considers they are about as helpful at proving your innocence as a beat-cop, and as indifferent as a Somali pirate, it begs some serious questions.

I heard a Somali pirate once raise the question "how can a nation who has a law that entitles them to bear arms arrest me in my country for being armed?". Good fucking question. A better one is how are we still deceived that we have all our rights in-tact as mandated by "the law of the land" our constitution?

Five people have recently died in the county jail where I live, cowlitz. A travesty that the sheriff sees no problem with. My wife was jailed without being mirandized, her right to procedural due process swept aside, and they still have the temerity to call this a free country? When the Chinese invade and every-one in government is dragged from their vehicles, homes et cetera, that is what I will call karma.

Esto en realidad no es un secreto, sino más bien una queja. ¿Así que cuando haces investigación resulta que los abogados defensores que son denominados por la corte "públicos" son reales? Bueno, cualquier idiota puede darse cuenta que ellos fueron a la escuela de leyes en algún lugar, realizaron sus estudios, ¿e hicieron y aprobaron un examen en la barra de abogados quiensabe donde? Cuando uno considera que ellos son tan útiles para probar tu inocencia como un policía golpeado, y tan indiferentes como un pirata Somalí, se detonan preguntas realmente serias.

Alguna vez escuché a un pirata Somalí preguntar "¿cómo es posible que una nación en la que existen leyes que posibilitan que sus habitantes porten armas me arreste en mi país por estar armado?". Una pregunta bien pinche buena. Una mejor es ¿cómo aún seguimos engañados

sobre el hecho de que tengamos nuestros derechos intactos así como lo manda “por las leyes de nuestra tierra” nuestra constitución?

Cinco personas han fallecido recientemente en la cárcel del condado donde vivo, Cowlitz. Un travesti que no le provoca ningún problema al alguacil. Mi esposa fue encarcelada sin habersele comunicado sus derechos, despojada de su derecho a audiencia, ¿y aún así tienen la temeridad de llamar a este un país libre? Cuando los chinos conquisten el país y a todos los miembros del gobierno los despojen de sus automóviles, casas, etcétera, a eso le llamaré karma.

155545.

I have no friends

No tengo amigos

155544.

I've been wearing my pajamas for three days. Haven't changed out of them at all.

Llevo usando mi pijama por tres días. No me la he cambiado para nada.

155540.

I know how the story ends. I know you're lying. You're lying about little things. You're lying about big things. SHHHHH! No more lies.

Sé cómo termina la historia. Sé que estás mintiendo. Mientes acerca de las cosas pequeñas. Mientes acerca de las cosas grandes. SHHHHH! No más mentiras.

155517.

We could've made the distance work... why are you pushing me away? I love you so much, I'm incomplete without you.

Podríamos haber logrado que la distancia funcionara. ¿por qué me alejas? Te amo tanto, estoy incompleta(o) sin ti.

155516.

I want the nightmares to stop. I've never been to war, I've never been abused, I've had as normal a life as anyone could ask for... Why can't I have a dream that doesn't terrify me?

Deseo que las pesadillas paren. Nunca he ido a la guerra, nunca abusaron de mí, he tenido una vida de lo más normal que cualquiera pida... entonces, ¿por qué no puedo tener sueños que no me aterrorizen?

155515.

It makes me sad that everyone in the entire world is stuck inside their own head until they die. I think that's why I do drugs. So I don't have to be inside my head for a little bit.

Me entristece que el mundo entero está atrapado dentro de sus propias cabezas hasta que fallecen. Por eso pienso que consumo drogas. Para no estar dentro de mi cabeza por un rato.

155367.

My heart wants to wait for you but my brain knows better. It's time to face the music you will never come for me. You never loved me and it was nothing but words from a shallow and selfish man. These feelings need to go away, I wish there was something to make them disappear. We were NOTHING but a game to you.

Mi corazón quiere esperar por ti, pero mi cerebro sabe más. Es tiempo de afrontar el hecho de que nunca vendrás por mí. Nunca me amaste y lo nuestro fueron palabras de un hombre superficial y egoísta. Estos sentimientos tienen que irse, Quisiera que hubiera algo que las hiciera desaparecer. No fuimos NADA más que un juego para ti.

155366.

I don't want these feelings for you anymore. Nothing has happened, why do I still feel this way? How can I get rid of it?

No quiero más estos sentimientos por ti. No ha pasado nada, ¿así que por qué me siento así? ¿Cómo puedo deshacerme de eso?

155334.

Making money is supposed to be about enhancing your life, not life itself.

Try enjoying what you have for a change. Prick.

Hacer dinero es para supuestamente hacer mejor tu vida, no la vida misma. Trata de disfrutar lo que tienes para un cambio. Pendejo.

155331.

If someone ever tells you they are suicidal, you should tell someone or help them get help. Do something. A suicide threat is a cry for help. A person has to be very sick to want to kill themselves. I only wish I had acted sooner when my friend was suicidal.

Si alguien alguna vez te dice que es suicida, debes decirle a alguien más o ayudar a esa persona a conseguir ayuda. Haz algo. Una amenaza de suicidio es un grito de ayuda. Una persona tiene que estar sumamente enferma para querer matarse. Sólo quisiera haber actuado más rápidamente cuando mi amigo actuó de manera suicida.

155148.

I am relapsing into my eating disorder. I can't wait to dress like a fucking slut again.

Estoy recayendo en mi desorden alimenticio. No puedo esperar más para volver a vestirme como una zorra.

155147.

All of my friends suddenly paired up, and if I am honest with myself, I don't know how I feel about that.

Todos mis amigos de manera súbita consiguieron pareja, y siendo honesto conmigo, no se como sentirme al respecto.

155146.

The next time someone says that they hate cats, I will retort that I hate children. How can people be so rude? When they know you own and love not just cats, but all animals. Bitch. Yet I must sit there and listen to your nonstop rambling about your "37 month" baby. By the way bitch, your child is 3 years old, not 37 months old. And so sorry you hate your life.

La próxima vez que alguien diga que odia a los gatos, replicaré que odio a los niños. ¿Cómo puede la gente ser tan grosera? Cuando saben que eres dueño y amas no solamente gatos sino a todos los animales. Perra. Aún así tengo que escuchar tus quejas interminables sobre tu bebé "de 37 meses". Por cierto, perra, tu niño tiene tres años, no 37 meses. Y qué pena que odies tu vida.

155145.

Every time I do a good deed something bad happens to me. Why?

Cada vez que hago una buena acción algo malo me sucede. ¿Porqué?

155107.

I love you madly.

Te amo locamente.

155104.

I hate rock music.

Odio la música rock.

155103.

You're 33 years old. You're married and have a child. You post on Facebook 10 times a day when you should be working. But the bigger problem is that your mommy always responds to all your posts. No one else does, but your mommy is still always there for you. It's weird, okay. You're weird.

Tienes 33 años de edad. Estás casado y tienes un hijo. Publicas en Facebook 10 veces al día cuando deberías estar trabajando. Pero el problema es que tu mami siempre responde a tus publicaciones. Nadie más lo hace, pero tu mami está siempre ahí para ti. Es raro, okey. Tú eres raro.

155038.

Every time I see my dad I worry it will be the last time I see him alive. He's 74 and in good health. But this is the age where people die. I don't know how older people can get through their day knowing every breath might be their last.

Cada vez que veo a mi padre me preocupa que sea la última vez que lo vea vivo. Tiene 74 años y goza de buena salud. Pero es la edad en la que la gente fallece. No sé como los ancianos pueden vivir sus días sabiendo que cada aliento puede ser el último.

154876.

i don't like to be naked in front of my brothers dog. i swear the mutt leers at me.

No me gusta estar desnudo frente al perro de mi hermano. Juraría que el cabrón de encuera con la mirada.

154874.

I still get shudders when I think about the exact moment his cock pushed into me. If I thought about it long enough, I think I could give myself an orgasm just on the memory.

Me dan náñaras cuando pienso en el momento exacto en que su pito entró en mi. Si lo pensara por suficiente tiempo, creo que me podría orgasmear cólo con la memoria.

154873.

The thing I hate most in life is finding someone else's hair in my food.

La cosa que más odio en la vida es encontrar el cabello de alguien más en mi comida.

154798.

I feel so unattractive.

Me siento muy poco atractivo(a).

154788.

I'm so sick of people judging each other based on their appearance. Grow up!

Estoy harta(o) de la gente que juzga a los demás basándose en su apariencia. ¡Maduren!

154700.

My fear of getting heartbroken gets in the way of us having a normal relationship.

Mi miedo de salir con el corazón roto se interpone entre nosotros para tener una relación normal.

137072.

It's a blessing and a curse. Use it wisely.

Es una bendición y una maldición. Úsalo sabiamente.

137071.

I may be schizophrenic.

Quizá sea esquizofrénico.

137070.

You know you've heard it all when your ear falls off.

Sabrás que lo has odio todo cuando tu oreja se caiga.

137069.

If I wasn't fat, we would be together at this moment.

Si no estuviera gorda(o), estaríamos juntos en este momento.

137068.

Stalkers suck.

Los acosadores apestan.

137067.

I hate you.

I hate you for all the lies.

I hate you for breaking your promises.

I hate you for not being the man I first fell in love with.

I hate you for making me feel so insecure.

I hate you for ending up being like every other typical horndog out there.

I hate you for everything you put me through.

I hate you so much.

I hate the fact that I can't leave you because I still love you and now we're married.

Why can't I have that perfect guy I first fell in love with anymore? Even if you tried it wouldn't work because of all the lies and promises you broke shattered my entire image of you.

I hate my life.

Te odio.

Te odio por todas las mentiras.

Te odio por romper tus promesas.

Te odio por no ser el hombre del que me enamoré la primera vez

Te odio por hacerme tan insegura.

Te odio por terminar siendo como cualquier típico perro ahí afuera.

Te odio por todo lo que me hiciste pasar.

Te odio tanto.

Odio el hecho de que no te puedo dejar porque todavía te amo y ahora estamos casados. ¿Por qué no puedes ser más ese hombre perfecto del que me enamoré? Aunque lo intentes no

funcionaría porque las mentiras y las promesas que rompiste desmadraron toda mi imagen de ti.

Odio mi vida.

137066.

Please don't change your mind. Please don't change your mind. Please don't change your mind. I'm starting to really fall for you. Please don't change your mind.

Por favor no cambies de parecer. Por favor no cambies de parecer.

Por favor no cambies de parecer. Estoy comenzando a caer por ti. Por favor no cambies de parecer.

137065.

Just go. Leave them alone.

Solo vete. Déjalos solos.

137064.

I'm betting that as soon as I get a boyfriend, you'll come to me like a dog. It's just what you do.

Estoy segura que en el momento que encuentre un novio, volverás a mi como un perro. Es lo que haces.

137063.

Secrets are like smoking cigarettes. You say "never try it, it'll ruin your life, you're crazy to want to do it". But it's too late for you. And you try to quit, you really do, you even kicked it for a few years. But you always come crawling back. And in the end it kills you.

Los secretos son como fumar cigarros. Dices, "nunca lo haré, arruinan tu vida, estás loco si lo haces". Pero de repente es muy tarde para ti. Y tratas de dejarlo, realmente lo tratas, incluso lo dejas por un par de años. Pero siempre te arrastras de regreso. Y al final termina matándote.

Índice de imágenes

Figura 01 Calle, S. (2007). *Take Care of Yourself* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <http://esferapublica.org/nfblog/el-humor-en-los-rebeldes-del-sur-trampa-de-la-representacion/>

Figura 02 Delfino Foglia, O. (2015) Mapas y un rumor. Audio digital 4' 30"
<https://soundcloud.com/ornelladelfinofoglia/mapas-y-un-rumor>

Figura 03 Ader, J.B.. (2007). *I'm too sad to tell you* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://gracecupperfineart.wordpress.com/2017/12/18/bas-jan-ader/>

Figura 04 Esquema Teoría del cono. García Morente.

Figura 05 Margolles, T. (2006). *Recados Póstumos* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <http://ca2m.org/colecciones/obra/recados-postumos-cine-estudiante/>

Figura 06 Cuadro de veridicción Greimas [Esquema].

Figura 07 Unsworn Industries. (2008). *Telemegaphone Dale* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 202 de <https://foreignpolicy.com/2008/09/05/last-chance-to-serenade-a-norwegian-village/>

Figura 08 Unsworn Industries. (2008). *Telemegaphone Dale* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://core77.com>

Figura 09 Unsworn Industries. (2008). *Megaphonebooth* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.unsworn.org/work/megaphonebooth>

Figura 10 Esquema de protección. Bachelard.

Figura 11 Emin, T. (1998). *My Bed* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://sites.psu.edu/jhart122/page/2/>

Figura 12 Delfino, O., Alós, M.J y Ávila, F. (2014). *Versus - Pro*.

Figura 14 SEMEFO (1997). *Estudio de la ropa de cadáver* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>

Figura 15 Ono, Y. (1981). *Season of glass* [Imagen de portada de disco]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.discogs.com/es/Yoko-Ono-Season-Of-Glass/release/468498>

Figura 16 Delfino, O. y G3. (2013). *NODO, Cartografías de cuerpo celeste*.

Figura 17 Paik, N. Moorman, C. (1971). *Tv Cello* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.chicagotribune.com/ct-charlotte-moorman-review-ent-0310-20160308-column.html>

Figura 18 Delfino, O. y Pérez Santiago, F. (2012). *Frozen*.

Figura 19 Minter, S. (2010). *Háblame de Amor* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de

<https://sarahminter.com/post/133422368119/hablamedeamor>

Figura 20 Rist, P. (1994). *Selfless in the Bath of Lava* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <http://www.benhallsall.com/2243-2/>

Figura 21 Anderson, L. (2007). *Take Care of Yourself* [Imagen fija de video]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=PBAWioAu3yA&app=desktop>

Figura 22 Lozano-Hemmer, R. (2011). *Voice Array, Sculpture 13*. [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de

https://www.lozano-hemmer.com/showimage_embed.php?img=sydney_2011&proj=259&type=artwork&id=6

Figura 23 Rabinowitz, Ch. (1980) *Hole in Space* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://thirdspacenetwork.com/the-studio-of-now/collective-narrative/>

Figura 24 Candiani, T. (2012) *Bordadora* [Captura de pantalla]. Recuperado el 10 de mayo 2021 de

<https://taniacandiani.com/work/cinco-variaciones-de-circunstancias-fonicas-y-una-pausa/>

Figura 25 Candiani, T. (2012) *Bordadora* [Imagen]. Recuperado el 10 de mayo 2021 de <https://www.pinterest.com.mx/shernandezg/exposici%C3%B3n-tania-candiani/>

Figura 26 Stathacos, C. (1997). *The Wish Machine* [Imagen]. Recuperado el 15 enero 2021 de <https://www.chrysannestathacos.com/wishmachines.html>

Figura 27 Delfino Foglia, O. (2013). *Proporción* [Grafito sobre papel].

Figura 28 Delfino, O. (2006). *Mi Vida en Gris* [Imagen].

Figura 29 Delfino, O. (2012). *El Pequeño Yo*.

Figura 30 Delfino, O. (2015). *Harto Miedo que Me Dan [En la Intimidad con la GE]*.

Figura 31 Imagen tomada del boceto enviado para la propuesta.

Figura 32 Imagen tomada del archivo enviado para la propuesta.

Figura 33 Captura de pantalla de procesos del patch realizado para *Harto Miedo que Me Dan*.

Figura 34 Delfino, O. (2015). *Harto Miedo que Me Dan [En la Intimidad con la GE]*.

Figura 35 Delfino, O. (2014). *Secreto 155554*.

Figura 36 tusecreto.com.ar, 2014.

Figura 37 postsecret.com, 2016.

Figura 38 cavecanum.com, 2016.

Figura 39 Delfino, O. (2021). *Si los Muros Hablaran*.

Figura 40 Kar-wai, W. (2000). *In the mood for love* [Captura de pantalla].

Figura 41 Kar-wai, W. (2004). *2046* [Captura de pantalla].

Figura 42 Delfino, O. (2021). *Si los Muros Hablaran*. [Esquema]

Bibliografía

- Ávila-Fuenmayor, Francisco (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos*, 8(2),215-234. Recuperado el 15 de abril de 2020, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005>
- Agencia. (2008, 02 26). *Reproducen últimas líneas suicidas*. El siglo de Durango. Recuperado el 09/11/2020, de <https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/99707.reproducen-ultimas-lineas-suicidas.html>
- Carniglia, L. (2015). La fuerza de lo inútil. Verdad y veridicción en Michael Foucault. *Eikasía. Revista de Filosofía*. Recuperado el 10 de mayo de 2021, de <https://revistadefilosofia.org/67-16.pdf>
- Candiani, T. y Jasso, K. (eds.)(2015). *Cinco Variaciones de Circunstancias Fónicas y una Pausa*. España: INBA, CONACULTA.
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. United Kingdom: Thames & Hudson.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baltz, E. (2008, 07 30). *Public megaphone for Drunk Dialers in Norway*. Core 77. Recuperado en 15 de noviembre de 2020, de <https://www.core77.com/posts/10660/public-megaphone-for-drunk-dialers-in-norway-10660>
- Botero Montoya, L. H. (2006). *Teoría de públicos: lo público y lo privado en la perspectiva de la comunicación*. Colombia: Universidad de Medellín.
- Block, R. (2007). *Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada en 1994 en la Fundación Tapies, Barcelona, con ocasión de la exposición “En el espíritu de Fluxus”. Recuperado en 15 de noviembre de 2007, de Universidad de Castilla – La Mancha- Arte Sonoro <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>
- Cycling 74. (2008, 04 23). *Max 5 Help and Documentation*. Cycling 74. Recuperado en 23 de diciembre de 2020, de <https://docs.cycling74.com/max5/vignettes/intro/docintro.html>
- Darya A. Papko. (2016, 07 07). *I'm Too Sad to Tell You (1971) [Archivo de video]*. Youtube. Recuperado el 09 de noviembre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=KQ1U3XbEzR4>
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

- Duchamp, M. (1969). *Notes and projects for the large glass*. London: Thames & Hudson.
- Eubank, D. (2020, 12 20). *Human Conditions*. The Japan Times. Recuperado el 09/11/2020, de <https://www.japantimes.co.jp/culture/2007/12/20/arts/human-conditions/>
- Everything has its first time. (2017, 11 7). *Interview with Tracey Emin about "My Bed" installation Turner Prize Winning*. Youtube. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=8yzDMeDURW8>
- Federici, S. (2004) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Queimada Gráficas.
- Foucault, M. (2008). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Argentina: Paidós.
- Foucault, M. (1981). *Obrar mal, decir la verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (1994). *Historia política de la verdad. Una genealogía de la verdad*. España: Titivilus.
- Friedman, K. (1998). Fluxus and company. En *The Fluxus Reader* (pp. 245-251). Great Britain: Academy Editions.
- Friedman, K. (2007). *Twelve Fluxus Ideas*. The Radical Designist. Recuperado el 13 de diciembre de 2020, de http://unidcom.iade.pt/radicaldesignist/wp-content/uploads/2015/07/001_07.pdf
- García Nava, J.L. (2004) *Migración y estructura, los procesos creativos en los medios digitales* en Et. Al., *Interdisciplina: escuela y arte*. Tomo I. México: CONACULTA.
- Garzón Valdés, E. (2008). *Lo íntimo, lo privado y lo público*. México: Instituto Federal de Acceso a la Información Pública.
- Goffman, E. (2012, Julio). Tipología del secreto. *Revista de occidente*, (374-375), 41-47.
- Greimas, A. J. (2012, Julio). Cuadro de veridicción. *Revista de occidente*, (374-375).
- Henderson, L. (1998) *Duchamp in context : science and technology in the Large glass and related Works*. New Jersey: Princeton University.
- Higgins, D. (1983) “Uma Historia do Fluxus pra crianças”: *17ª Bienal de São Paulo, Catálogo General*. Parque Ibirapuera. São Paulo, Brasil : Fundação Bienal de São Paulo.
- Higgins, D. (1984) *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Higgins, D. (1998). Theory and reception. In *The Fluxus Reader* (pp. 223-225). Great Britain, Academy Editions.

- Iles, C. (1997) *Yoko Ono : have you seen the horizon lately?* Oxford : Museum of Modern Art.
- Jacarilla, M. (2015, 04 18). *Take care of yourself: Una carta a Sophie Calle*. Pliego Suelto. Recuperado el 08 de octubre de 2020, de <http://www.pliegosuelto.com/?p=16025>
- Kennedy, R. (2009, 11 11). *The World's Most Colorful Video Artist*. The New York Times Magazine. Recuperado el 9 de noviembre de 2020, de <https://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15rist-t.html>
- LaBelle, B. (2006). *Background Noise : Perspectives on Sound Art*. London: Continuum.
- Laudó, A. (2017, enero). *La intimidad de los otros y Sophie Calle*. Temas de psicoanálisis. Recuperado el 08 de noviembre de 2020, de <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2017/01/11/la-intimidad-de-los-otros-y-sophie-calle/>
- Lavernia, K. (2016, 10 01). *Tracey Emin: Biografía, obras y exposiciones*. Alejandra de argos. Recuperado el 8 de octubre de 2020, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41409-tracey-e-min-biografia-obras-y-exposiciones>
- Legend of the fall.. (n.d.) *The Free Library*. (2014). Recuperado el 07 de diciembre de 2020, de <https://www.thefreelibrary.com/Legend+of+the+fall.-a054169956>
- Le Breton, D. (1997). *El silencio*. Argentina: Sequitur.
- Lifante Vidal, I. (2007). Sobre la distinción entre lo íntimo, lo privado y lo público de Ernesto Garzón Valdés. *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm318>
- Malloy, J. (Ed.). (2003). *Women, Art & Technology*. EUA: MIT.
- Marin, L. (2012, Julio). Lógicas del secreto. *Revista de occidente*, (374-375).
- Martin, C. J. (2016, 07 4). *Britishness, Identity, and the Three-Dimensional: British Sculpture Abroad in the 1990s*. British art studies. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <http://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/1990s>
- McFadden, C. H. (2014). *Gendered Frames, Embodied Cameras : Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com>
- Merendiz Lara, D. (), *Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEFO*, en *Archivo Churubusco*, año 2, número 3. Recuperado el 13 de diciembre de 2020, de <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>
- Museógrafo TV. (2014, 12 17). *Sophie Calle en el tamayo [Video]*. Youtube. Recuperado el 8/10/ 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=KK6-SMUzSyE>

- Mattews, W. (2002) *Site-specific Improvisation*. Wade Mattews. Recuperado el 26 de diciembre de 2020, de http://www.wademattews.info/Wade_Matthews/Site_Specific_Improvisation.html
- Nelerba.com. (2019, 11 14). *El árbol que concede los deseos*. nelerba.com. Recuperado el 23 de noviembre de 2020, de <https://nelerba.com/>
- Noyola, C. (n.d.). *Teresa Margolles: La muerte en todos lados*. Opción. Recuperado el 09 de noviembre de 2020, de <http://opcion.itam.mx/?p=1717>
- Nyoren, A. (2008, 07, 23) Diálogo con Carlos López Orozco. Colectivo SEMEFO: La morgue como estudio, en *Máquina Revista Electrónica*. Recuperado el 12 de diciembre de 2020, de <http://revistamaquina.net/la-vida-del-cadaver/>
- Pagotto, M. A. Michel Foucault: la subjetivación como actividad del decir verdadero. En: Raffin, M. (dir.) (2019). *Verdad y subjetividad en Michel Foucault (1970-1980)*. Buenos Aires: Teseo. (41-56)
- Quignard, P. (2004). *Vida secreta*.
- Raffin, M. La relación verdad-subjetividad en Michel Foucault entre los años 1970 y 1980. En: Raffin, M. (dir.) (2019). *Verdad y subjetividad en Michel Foucault (1970-1980)*. Buenos Aires: Teseo. (pp19-40)
- Rodgers, T. (2010). *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*. EUA: Duke University Press.
- RØED, K. (2013, Junio 15). *Sophie Calle*. Fierze. Recuperado el 08 de noviembre de 2020, de <https://www.frieze.com/article/sophie-calle-1>
- Scharrenberg, J. (2017, 10 02). *El árbol de los deseos, fábula hindú*. Sloyu. Recuperado el 23 de diciembre de 2020, de <https://sloyu.com/2017/09/02/el-arbol-de-los-deseos-fabula-hindu/>
- Schwarz, A. (1969). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson.
- Skipp, T., “Entreactos”: *Punto Crítico*. Revista.
- sonofsammydavis. (n.d.). *PS 1 [Archivo de video]*. Youtube. Recuperado el 09 de noviembre de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=SHisOnvdur0&feature=emb_logo
- Sophie Calle: Dumped by email*. (2008, 09 03). TATE. Recuperado el 8 de octubre de 2020, de <https://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692/sophie-calle-dumped-email>
- Stathacos, C. (2018, 07 15). *The Wish Machine - Twenty Years*. Chrysanne Stathacos. Recuperado el 23 de diciembre de 2020, de <https://www.chrysanstathacos.com/wishmachines.html>

- Stiles, K. (2004). *I/Eye/Oculus: Performance, Installation and Video*. en C. Harrison & P. W. Wood (Eds.), *Art of the Twentieth Century* (pp. 183–229). New Haven & London: Yale University Press and The Open University.
- Takac, B. (2019, 10 13). *How Art Imitates Life in Tracey Emin's Bed*. How Art Imitates Life in Tracey Emin's Bed. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-my-bed>
- Tate. (2015, 05 30). *Tracey Emin's My Bed at Tate Britain [Archivo de video]*. Youtube. Recuperado el 8 de octubre de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=OD8yjJZdEOw>
- Tiqun (2012). *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita*. España: Ediciones Acuarela.
- Torre, W. (2007, 04 04). *La morgue es termómetro de una sociedad: Margolles*. El Universal.mx. Recuperado el 09 de noviembre de 2020, de <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/52129.html>
- Unsworn. (2009, 03 22). *Telemegaphone Dale 2008 [Archivo de video]*. Vimeo. Recuperado el 14 de noviembre de 2020, de <https://vimeo.com/3799463>
- Vostell, W. (1983). Fluxus. *17ª Bienal de São Paulo, Catálogo General*. Parque Ibirapuera. São Paulo, Brasil : Fundação Bienal de São Paulo.
- Kar-wai, W. & Yimou, Z. (productores) y Kar-wai, W. (director). 2004. *2046* [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures.
- Kar-wai, W. (productor) y Kar-wai, W. (director). 2000. *In The Mood For Love* [Cinta cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures.
- Why was Tracey Emin's bed a shock to the audience?* (2019, 07 28). Public Delivery. Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de <https://publicdelivery.org/tracey-emin-bed/>
- Zabaleta, J. (2008, 11 12). *SEMEFO. Estudio de la Ropa de Cadáveres. 1997. Noticiero "Fuera de la Ley"* [Video]. Vimeo. Recuperado el 10 de noviembre de 2020, de <https://vimeo.com/2229658>