

REVISTA DE ARTES VISUALES / AGOSTO 2012 / ISSN 2145-6399

EYATV

Nº8

INTER/TRANSDISCIPLINARIEDAD



АВАРТА #

ERRATA#

Nº8, AGOSTO 2012

ISSN 2145-6399

© Instituto Distrital de las Artes

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Alcalde Mayor de Bogotá, 2012

Gustavo Petro

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2012

Cristina Lleras

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2012

María Buenaventura, Claudia Pachón, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Julián Serna, Sandra Valencia y María Villa Largacha

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA

María Fernanda Ariza, Andrés García La Rota, Katia González, Sergio Jiménez Rangel, Xiu Valentina Rodríguez y Raquel Solorzano.

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este octavo número que presentamos es **Inter/transdisciplinariedad**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Jesús Martín-Barbero y Marcos García

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Nathali Buenaventura (Licenciatura en Artes Visuales, U. Pedagógica); Ana Franco (Departamento de Arte, U. de los Andes); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); Francisco López (Programa de Bellas Artes, U. Jorge Tadeo Lozano); César Padilla Beltrán (Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque) y José Roca.

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Jesús Martín-Barbero (España), Maris Bustamante (México), Raúl Cárdenas (México), C.A.S.I.T.A. (España), Paulina Cornejo Moreno (México), Marcos García (España), Néstor García Canclini (Argentina), Fabiano Kueva (Ecuador), Antonio Lafuente (España), Daniela Lucena (Argentina), Carlos Magro Mazo (España), Caroline Menezes (Brasil), Guillermina Mongan (Argentina), Antonio Rodríguez de las Heras (España), Francisco Ruiz de Infante (España), Itala Schmelz (México) y Graciela Speranza (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Alberto Baraya, María Fernanda Cardoso, Andrés Jurado y Liliana Angulo Cortés.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la Revista de Artes Visuales ERRATA#, ni de las entidades responsables.

Traducción Lorena Elejalde

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama
www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Francisco Thaine y William Castaño

Impresión Imprenta Distrital, marzo del 2014

Contacto

Instituto Distrital de las Artes
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330
Calle 8 # 8 – 52, Bogotá, Colombia
www.idartes.gov.co
revistaerrata#@idartes.gov.co
artesplasticas.revista@gmail.com

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122
Calle 10 # 3 – 16, Bogotá, Colombia
www.fgaa.gov.co

Foto de portada: proyecto Astrobiología de Garaje/Garage Astrobiology de Andy Gracie, en el marco de Interactivos? Ciencia de garaje, 2009, Madrid. Foto: Medialab Prado (CC BY-SA 2.0).

AVRATA

Nº8
INTER/TRANSDISCIPLINARIEDAD



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 8, AGOSTO DEL 2012

INTER/TRANSDISCIPLINARIEDAD

EDITORIAL 12

16 **TRANSGRESIONES, TRANSACCIONES, TRANS-FUSIONES** / Jesús Martín-Barbero

¿Dijiste transdisciplina? 20

Una entrevista a Néstor García Canclini por la Interdisciplinaria Errorista

34 *Ficciones de lo real*
Graciela Speranza

Del campo de las ciencias y las artes al descampado de la mutación cultural 58
Jesús Martín-Barbero

78 **NUEVAS CONFIGURACIONES DEL CONOCIMIENTO: NUEVAS PRÁCTICAS Y NUEVOS ACTORES**
/ Marcos García

Una educación transdisciplinar 80
Antonio Rodríguez de las Heras

96 *Modernización epistémica e interdisciplinarietà*
Antonio Lafuente

Lugares de la transdisciplinarietà. Lugares para la transdisciplinarietà 118
Carlos Magro Mazo y Marcos García

142

DOSSIER

Alberto Baraya

C.A.S.I.T.A.

Centro Experimental Oído Salvaje por Fabiano Kueva

Francisco Ruíz de Infante

La Multisectorial Invisible por Guillermina Mongan

María Fernanda Cardoso

Torolab

188

ENTREVISTA

Maris Bustamante: pionera del arte conceptual en México

Itala Schmelz

200

A:DENTRO

Una buena inversión / investment / investidura

Andrés Jurado

Fabio Melecio Palacios: cimarrón en era de fin de historia

Andrés Matute

216

A:FUERA

Los Tanques de la Tate Modern: «las primeras galerías museo del mundo dedicadas permanentemente al arte vivo»

Caroline Menezes

Créditos finales. Steve McQueen en el Art Institute of Chicago

Liliana Angulo Cortés

232

PUBLICADOS

INSERTO

Miler Lagos

colaboran en ERRATA# N° 8

Alberto Baraya

Artista plástico contemporáneo que ha trabajado desde la fotografía, el video, la escultura y la instalación en diversas obras que realizan cuestionamientos alrededor de la noción de viaje, el turismo, las identidades nacionales y los museos como discursos de reivindicación cultural. Su Herbario de plantas artificiales, una investigación plástica y visual alrededor del uso de lo vegetal, constituye una destacable metáfora visual sobre el comportamiento humano. Parodiando las colecciones científicas botánicas, este proyecto abarca una amplia colección de ejemplares de plantas falsas de seda, alambre, vidrio o plástico. Estos ejemplares industriales o artesanales, recolectados y fotografiados en diferentes expediciones, han generado una serie de láminas seudobotánicas que constituyen un extenso archivo documental sobre el uso de las plantas artificiales alrededor del mundo. Ha realizado proyectos en Cali (2012), Bucaramanga (2009), Cartagena (2010), Roma (1999) e Ibagué (2005); y participó en las bienales de arte de São Paulo (2006), Venecia (2009), Cuenca (2011) y Shanghái (2012).

Maris Bustamante

Artista visual no tradicional, académica, conferencista, escritora e investigadora. Participó activamente en el Movimiento de los Grupos en México en la década de los setenta; cofundadora del No-Grupo (1977-1983) y de Polvo de Gallina Negra (1983-1993), el grupo de

arte feminista más importante de México. Profesora e investigadora en la UAM Azcapotzalco, durante treinta años ha recibido las siguientes distinciones: Beca de Creadores e intelectuales, Fonca (1990); Artista en residencia en el Banff Centre for the Arts, Canadá (1995); y el Fideicomiso para la Cultura México-USA/Rockefeller con la investigación *Hacia una historia de los No Objetualismos en México: 1969-1979* (2001). En el 2005 funda el Centro de Artes, Humanidades y Ciencias en Transdisciplina (CAHCTAS, S. C.) en la ciudad de México, para promover y fomentar el trabajo entre artistas y científicos. Su sitio web es: www.cahctas.org

Raúl Cárdenas

Estudió licenciatura en Arquitectura en la Universidad Iberoamericana de Tijuana y realizó su maestría en Artes Visuales en la Universidad de California, en San Diego. En 1995, como parte de su trabajo artístico, fundó Torolab, un taller/laboratorio colectivo de investigación territorial y estudios contextuales que se ha exhibido en exposiciones individuales y colectivas, dentro y fuera de su país, en sedes como el PS1, en Nueva York; la Bienal de la Habana; la Bienal de Liverpool; el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego; la galería LA(X)ART, en Los Ángeles; la Bienal de Arquitectura de Beijing; la galería OMR, en Ciudad de México; Moderna Museet, en Estocolmo; El Museo de Arte Contemporáneo de Sydney; el Museo del

Estanquillo en la Ciudad de México; la Bienal de Lyon, en Francia; y el MoMA, en Nueva York. Actualmente dos de sus obras se exhiben en la Bienal de Mercosur, en Brasil; y en el Museo de Arte Moderno de Louisiana, en Dinamarca. En el año 2011 Raúl Cárdenas fue elegido por la iniciativa de Agentes Culturales de Harvard, en colaboración con Conaculta, para impartir la Cátedra Cultura de México en la Universidad de Harvard. Asimismo, forma parte de la Iniciativa Tijuana Innovadora y es el coordinador de la Mesa de Metrópolis Digital del Plan Estratégico Metropolitano de Tecate, Rosarito y Tijuana, donde actualmente vive y trabaja.

María Fernanda Cardoso

Artista e investigadora colombiana que vive en Sydney, Australia. Graduada de la Maestría en Bellas Artes, en escultura, de la Universidad de Yale en 1990. Obtuvo su PhD en la Universidad de Sydney en el año 2012. Ha exhibido internacionalmente por más de 25 años en instituciones tan prestigiosas como la Bienal de Venecia (2004); en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2000), el Centro Georges Pompidou (1998), y más recientemente en la 18 Bienal de Sydney (2012) con su proyecto Museo de Órganos Copulatorios (MoCO), el cual atrajo a más de medio millón de visitantes. Su proyecto más famoso, el Circo de Pulgas Cardoso (1994–2000), fue presentado en vivo por última vez en la Casa de la Ópera de Sydney, en el 2000, y ahora hace

parte de la colección de la Tate Modern en Londres. Su obra pertenece a importantes colecciones como Daros Latinamerica (Zürich), Museum of Contemporary Art Sydney, el Banco de la República en Colombia, y el Miami Art Museum, entre otros.

C.A.S.I.T.A.

Conformado desde el 2003 por Loreto Alonso (artista, doctora en Bellas Artes y docente en la Universidad Autónoma del Estado de México), Eduardo Galvagni (artista y director de arte, ha sido docente en la Universidad de Buenos Aires y en la UADE, Argentina) y Diego del Pozo Barriuso (artista, productor cultural y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, España). En su trabajo conjunto, experimentan y reflexionan sobre las estrategias colaborativas en los procesos de creación y producción cultural. Desarrollan dispositivos, procesos y prototipos artísticos para pensar y activar subjetividades críticas en los sistemas de producción y trabajo contemporáneos.

Paulina Cornejo Moreno–Valle

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Fue subdirectora de curaduría e investigación del Museo Muros, en Cuernavaca, donde estuvo a cargo de la Colección de Arte Mexicano de Jacques y Natasha Gelman. Trabajó en la operación de proyectos curatoriales en el Museo Universitario de Arte

Contemporáneo MUAC/UNAM. Fue cocuradora del proyecto Residual/intervenciones artísticas en la ciudad, realizado en colaboración entre la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM y el Goethe-Institut Mexiko para sensibilizar a la ciudadanía sobre la responsabilidad compartida del manejo de residuos, contribuir a la recuperación de espacios públicos y a la regeneración del sentido de pertenencia. Actualmente concentra su trabajo en la investigación, curaduría y consultoría de proyectos artísticos de innovación social para la activación y participación comunitaria. Su trabajo más reciente se recoge en la publicación *100 Tácticas Creativas para la Seguridad Ciudadana*, realizada para el Centro Nacional de Prevención del Delito y Participación Ciudadana. Ha colaborado en publicaciones como *Código*, *La Tempestad*, *Equilibrio*, *Arquine*, *LARevista* y *ArtNexus*.

Marcos García

Responsable del programa cultural de Medialab-Prado junto con Laura Fernández. Entre el 2004 y el 2006 fueron responsables del programa educativo de Medialab Madrid, dentro del cual desarrollaron el programa de mediación cultural e iniciaron el proyecto Interactivos? Desde septiembre del 2006 se encarga de la coordinación de las líneas de trabajo y de la programación de actividades. Ha participado en foros nacionales e internacionales sobre cultura digital, *medialabs* y cultura libre. Participó en el Free Culture Research Workshop organizado por el Berkman Center de la Universidad de Harvard, donde se presentó el texto *A Lab Without Walls* (2009, Antonio Lafuente, Andoni Alonso y Marcos García). Ha comisariado el taller *Maneras de hacer*. Enfoques, Manuales, tácticas, estrategias y el arte operacional, en la Haus der Kulturen der Welt (Berlín, 2009).

Néstor García Canclini

Doctor en Filosofía de las universidades de París y de La Plata. Entre los años 1966 y 1975 fue profesor de las universidades de La Plata y Buenos Aires. Desde 1990 es profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana de México e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha sido profesor visitante en las universidades de Austin,

Duke, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y São Paulo. Obtuvo la beca Guggenheim, el Premio Casa de las Américas y el Book Award de la Latin American Studies Association por la obra *Culturas híbridas*, considerado en 1992 el mejor libro sobre América Latina. Entre sus obras se destacan también *La globalización imaginada*; *Diferentes, desiguales y desconectados*; *Mapas de la interculturalidad*; *La sociedad sin relato*, y *Antropología y estética de la inminencia*. Sus libros han sido traducidos al inglés, portugués, francés, italiano y coreano, entre otros idiomas. (Tomado de www.banrepcultural.org/blaavirtual/cilelij/argentina/garcia-canclini).

Fabiano Kueva

Artista, productor y gestor cultural. Miembro del colectivo Centro Experimental Oído Salvaje. Ha desarrollado proyectos de intervención en comunidades y espacios públicos; transmisiones por aire, satélite y web mediante bajas tecnologías. Ha publicado varias compilaciones en arte sonoro y videoarte de edición limitada. Obtuvo el Primer Premio Radiodrama en la III Bienal Latinoamericana de Radio México (2000) y el Premio París en la IX Bienal Internacional de Cuenca (2007). Recibió una beca de la Fundación Príncipe Claus en el 2010 por su proyecto *Poesía Mano a Mano: Memoria Sonora de Poesía Ecuatoriana*. Ha participado en eventos internacionales de arte contemporáneo, políticas culturales, arte sonoro y radialismo. Realizó residencias artísticas en Apexart (Nueva York) y Villa Waldberta (Múnich).

Antonio Lafuente

Investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) en el área de estudios de la ciencia. Ha trabajado en la expansión colonial del conocimiento y en la relación de la ciencia con sus públicos y el conocimiento profano. Más recientemente se ha dedicado a investigar la relación entre tecnología y el procomún, así como los nexos entre nuevos y viejos patrimonios. Su interés por los bienes comunes le ha conducido al estudio de los problemas que plantea la expansión de los derechos de propiedad intelectual en la ciencia y al análisis de las implicaciones que tienen los conceptos

de *open knowledge*, democracia técnica, *indie science*, *global amateurs* y tecnologías del don. Es editor del blog Tecnocidanos (www.madrimasd.org/blogs/tecnocidanos) y coordinador del Laboratorio del procomún. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: *El carnaval de la tecnociencia* (Madrid: Gadir, 2007), *Ciencia expandida, naturaleza común y saber profano*, (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2011) y *Las dos orillas de la ciencia* (Madrid: Marcial Pons, 2012). Otros escritos pueden encontrarse en el repositorio institucional www.digital.csic

Miler Lagos

Cursó sus estudios de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia e Ingeniería Mecánica en la Universidad de América, en Bogotá. Ha desarrollado numerosos proyectos como artista en residencia en Location One (Nueva York, 2011); en AB Projects (Toronto, 2010 y 2011); en la Universidad de Pennsylvania (Filadelfia, 2010); en Gasworks (Londres, 2009); en The Intricate Journey (Berlín, 2009); y en la Residencia Encuentro Internacional Medellín, MED07, en el Museo de Antioquia (Medellín, 2007). Entre sus exposiciones individuales se encuentran: «The Great Tree of Water» y «Home» en MagnanMetz Gallery (Nueva York); «Arqueología del deseo» en la Galería Enrique Guerrero (México D. F.); «Rompimiento de Gloria» en la Fundación Teatro Odeón (Bogotá, 2012); «Harmonizing Forces» en AB Projects (Toronto, 2011). Entre sus exposiciones colectivas más recientes se encuentran: «Erinnerungsfelder/Campos de Memoria» en la Galerie Ratskeller (Berlín); «Ruta Mística» en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (México); «On paper» en la Saatchi Gallery (Londres, 2013); «Políticas de la imagen» en el Festival Oodaaq (Rennes, 2012); «Escapando con el Paisaje» con muestras colaterales en la XI Bienal de la Habana (Cuba, 2012), e «Imaginary Homelands» en la Universidad de York (Toronto, 2012).

Carlos Magro Mazo

MBA de la Escuela de Organización Industrial, Licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad Complutense de Madrid y en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Doctorando

en el Programa de Lógica y Filosofía de la Ciencia, de la Universidad Autónoma de Madrid (1994–1997), y participó en el Programa de investigación sobre Producción de Objetos Científicos y Mundialización de la Ciencia, en el Centro de Estudios Históricos del CSIC. Realizó estancias de investigación en las universidades de Harvard (1995), Paris VII (1996), Universidad Nacional de México (1994) y en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), París (1996). Fue director de la Oficina de Información Científica de la Fundación mi+d en Madrid (2005–2008), también se desempeñó como director de Innovación y director de Comunicación y Marketing de la Escuela de Organización Industrial (2008–2012). En la actualidad trabaja como consultor en las áreas de estrategia y comunicación corporativa, especialmente en proyectos de transformación digital y en el sector educativo. Escribe sobre el impacto digital en comunicación, organización empresarial y educación, en el blog Co.labora.red, y sobre literatura en el blog Fragmentos nómadas.

Jesús Martín-Barbero

Doctorado en Filosofía por la Universidad de Lovaina. Fundó el Departamento de Comunicación en la Universidad de Cali. Ha sido presidente de Alaic (Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación) y miembro de la Comisión de Políticas Culturales de Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). Dentro de su extensa bibliografía se destacan las obras: *Comunicación masiva: discurso y poder* (Quito: Ciespal, 1978); *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: G. Gili, 1987); *Televisión y melodrama* (Bogotá: Tercer Mundo, 1992); *Los ejercicios del ver*, con G. Rey (Barcelona: Gedisa, 1999); y *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002). Actualmente es investigador asociado del CES (Centro de Estudios Sociales) en la Universidad Nacional de Colombia y profesor en diversas universidades colombianas y de otros países. Es asesor en cuestiones de política cultural y de comunicación en la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la Agencia Española de Cooperación y Desarrollo (Aecid) y la Unesco.

Guillermina Mongan

Cursó estudios en la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Plata y desde el 2005 ha participado, a través de la investigación individual y colectiva, en diversas iniciativas que fusionan la indagación en torno a las corporalidades, las redes, la política, la escritura y el arte. Trabaja como docente ayudante en la Cátedra de Arte Contemporáneo y Lenguaje Visual de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, en el Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Pettoruti» y de forma independiente en el grupo de investigación C.A.R.P.A. Entre algunos de los trabajos en los que ha estado implicada junto a otros artistas e investigadores cabe mencionar el Proyecto Endo (2011), anteproyecto para un Museo Virtual de Arte Correo (Muvac) en ese mismo año; La multisectorial invisible (2012); El afecto como política contra el olvido (2012); Texturas Sensibles, dispositivo performático de lectura para compartir historias (2013); ASK—archivo de Serigrafistas Queer (2013, en proceso); y el Archivo sonoro visual para una posible constelación de artistas argentinas contemporáneas (2013, en proceso).

Antonio Rodríguez de las Heras

Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III de Madrid y director del Instituto de Cultura y Tecnología. Ha sido Decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, profesor en la Sorbona y director del Laboratorio del Centro EducaRed de Formación Avanzada de Fundación Telefónica. Actualmente es coordinador del proyecto Biblioteca Digital de Casa del Lector (Fundación Germán Sánchez Ruipérez). A comienzos de la década de los ochenta inició sus estudios y experimentaciones sobre las transformaciones de la escritura en el nuevo soporte digital, así como sobre sus efectos en la cultura y en la educación. En 1990 recibe el Premio Fundesco de Ensayo por su libro *Navegar por la información*, sobre la experiencia de escritura para la pantalla de «A la orilla del hipertexto». Su obra más reciente se puede ver en www.ardelash.es

Francisco Ruiz de Infante

Licenciado en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco y máster multimedia de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) de París, actualmente es coordinador del grupo de investigación Arte Fuera de Formato en la Haute École des Arts du Rhin (HEAR) de Estrasburgo. En su universo artístico (dispositivos audiovisuales, instalaciones, filmes, sonidos, dibujos, textos, performances, espectáculos, entre otros) abundan los espacios dislocados o en estado de construcción. A menudo inquietantes, sus obras sumergen al espectador en una intensa experiencia física y mental. Ha expuesto proyectos importantes en el Museo de Arte Moderno (París), el Reina Sofía (Madrid), el Guggenheim (Bilbao), la Maison de l'Image (Ginebra), la Blaffer Gallery (Houston), el ZKM (Karlsruhe), el Carrillo Gil (México). Desde el 2009 trabaja en un ciclo de exposiciones y filmes: «Ecosistemas—BlueSky», que se han presentado en diversas instituciones de Argentina, Francia, España, Marruecos y Polonia.

Itala Schmelz

Licenciada en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México (1992). Fue directora de la Sala de Arte Público Siqueiros (2001–2007), allí desarrolló un programa de arte contemporáneo y algunas exposiciones en torno al legado de Siqueiros. También fue directora del Museo de Arte Carrillo Gil (2007–2011), donde promovió las exhibiciones individuales de fotógrafos y creadores mexicanos en general, así como un programa de formación para el arte emergente producido en conjunto con la Fundación BBVA Bancomer. Actualmente es la directora del Centro de la Imagen. Desde el 2004 es miembro de la revista *Curare, espacio crítico para las artes*. Sus ensayos se han publicado en revistas tales como: *Luna Cornea*, *ArtNexus*, *Exit*, *La tempestad*, en múltiples catálogos y en periódicos como *Reforma* y *La Jornada*.

Graciela Speranza

Crítica, narradora y guionista de cine. Se doctoró en Letras en la Universidad de Buenos Aires donde enseña literatura argentina. Es profesora en el Programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella desde el

2009. Entre otros libros ha publicado: *Guillermo Kuitca. Obras 1982–1998*; *Partes de guerra. Malvinas 1982*; *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, y dos novelas, *Oficios ingleses* y *En el aire*. En el 2002 recibió la beca Guggenheim para desarrollar un proyecto de ensayo publicado en el 2006, «Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp». Entre los años 2008 y 2012 integró el proyecto Surrealismo en América Latina, en el Instituto de Investigación Getty de Los Ángeles, y editó junto con Rita Eder y Dawn Ades el volumen antológico *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto* (2012). Su último libro, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012), resultó finalista en el Premio Anagrama de Ensayo. Colaboró en las publicaciones *Crisis*, *Babel*, *Página 12*, *Clarín* y *ADN*. Desde el 2003 dirige con Marcelo Cohen la revista de letras y artes *Otra Parte*.

editorial

Con este número dedicado a la Inter y Transdisciplinariedad, *ERRATA#* vuelve a cumplir uno de sus objetivos más relevantes como es el de generar espacios de análisis y confrontación de los discursos del arte desde diferentes perspectivas. En este caso, la confluencia misma de maneras de investigar y producir conocimiento *en, con y a través* del arte es la que nos convoca. Y cómo no esperar que se hiciera con los teóricos y artistas que han trabajado, creado o puesto en cuestión el tema mismo de lo disciplinar. Es por eso que para este número la revista cuenta con la participación de Jesús Martín-Barbero (Colombia) y Marcos García (España) como editores invitados, acompañados de los autores Néstor García Canclini, Graciela Speranza (Argentina), Antonio Lafuente y Antonio Rodríguez de las Heras (España). En cada uno de sus textos, los lectores de *ERRATA#* podrán encontrar diversas maneras de abordar el tema de la Inter y Transdisciplinariedad, desde la filosofía de la ciencia, pasando por la crítica de la cultura, las nuevas prácticas artísticas y curatoriales, la crítica institucional y la gestión cultural.

Son muchos los caminos que toma este tema en manos de quienes han pensando y actuado *en y desde* la frontera disciplinar; entre ellas se encuentran construcciones conceptuales que se proponen explicar de una manera más rica y compleja la necesidad —a la vez ventaja— del trabajo inter, trans y multidisciplinar. Algunas de ellas se refieren a nociones como *hibridación* (Néstor García Canclini), *ficción* (Graciela Speranza), *mediaciones* (Jesús Martín-Barbero), *territorios de saberes* (Fabiano Kueva) *territorios en contienda* (Torolab), *campo* (C.A.S.I.T.A.) e *intermedia* (Francisco Ruíz Infante).

Los lectores encontrarán también una fuerte crítica a las exigencias de hiperespecialización impuestas por la modernidad y a la noción de disciplina como condición de seguridad y legitimidad, hecho que no solo ha condicionado la producción de conocimiento sino que ha permeado nuestros sistemas educativos, lo que ha llevado a una comprensión de la complejidad de la realidad —leída en cambio como complicada— y a un terror infundado por el desorden o la domesticación de los sentimientos (Martín-Barbero y Rodríguez de las Heras).

La transgresión de lo disciplinar mediante la inter-, multi-, o transdisciplinariedad supone retos no solo en lo epistemológico sino que además —como lo sugieren Canclini y Lafuente— es un tarea política que se ocupa de los discursos que son usados para el control social y supone un gesto crítico que demanda la posibilidad de que las cosas puedan ser de otra manera, y con ello que se creen nuevas cartografías del conocimiento.

Todo esto sería imposible si, como lo sugieren varios de los autores, no se comprende que las innovaciones o cambios en materia del conocimiento se dan en el seno de transformaciones sociales, pues es allí donde tienen resonancia. Así mismo, debe tenerse en cuenta que es por medio de la adopción, adaptación e intercambio entre los saberes canónicos y los saberes locales (o de comunidades de no expertos);

la horizontalidad, la remezcla y la colaboración; y en el escenario de espacios de conocimiento —institucionales, normados, virtuales o no— como las universidades, los cafés, los laboratorios o los no lugares, que las ideas y los modos de hacer se van consolidando. Así mismo es necesario comprender que las lógicas de los nuevos procesos de creación y circulación suponen retos en la gestión y producción artística y cultural. En este sentido, es inevitable que aparezca la tecnología como un medio que ha permitido la conexión, complementariedad e integración de diferentes lenguajes, formatos y contenidos.

Un número que se propone realizar un acercamiento al arte desde su desbordamiento de la noción de disciplina y, con ello, ofrecer una mirada crítica y analítica sobre el arte desde su interrelación con otros saberes, debe hacer un recorrido por las obras o proyectos de varios artistas y profesionales que han cruzado estas fronteras disciplinares en sus prácticas. Por tal razón hemos invitado al Dossier a los artistas colombianos Alberto Baraya y María Fernanda Cardoso, así como al artista vasco radicado en Francia Francisco Ruiz Infante; también participan en esta sección colectivos de muy distinta naturaleza y con diversos trabajos artísticos: la C. A. S. I. T. A. (España), el Centro Experimental Oído Salvaje (Ecuador), la Multisectorial Invisible (Argentina), y ToroLab (México). Adicionalmente, contamos con una interesante entrevista a la artista Maris Bustamante, quien además de tener un destacado trabajo en colectivos como No-grupo y Polvo de gallina Negra, es la directora y cofundadora del Centro de Artes, Humanidades y Ciencias en Transdisciplina.

En el trabajo de estos artistas y de los proyectos colectivos pueden hallarse sugerentes reflexiones a propósito de la creación inter/transdisciplinar. Algunos proyectos (como la C.A.S.I.T.A y ToroLab) consideran que la puesta en práctica del conocimiento transdisciplinar es favorable a los procesos de transformación social y política que ellos buscan, y que el diálogo transdisciplinar es la forma natural en que se debería responder a los contextos sociales con miras a transformar las cotidianidades de las personas en el ámbito tanto social y cultural como en el económico, el ambiental y el político. Otros (como Oído Salvaje y La Multisectorial Invisible) encuentran en la articulación de personas, organizaciones y comunidades, formas de construir conocimiento colectivo sin ningún tipo de jerarquías, diluyendo las autorías, reivindicando las redes afectivas y creando espacios de resistencia o divergencia. Y otros (como Alberto Baraya o María Fernanda Cardoso) trabajan con las herramientas de los métodos científicos para sus procesos creativos, casos en los que el cruce de fronteras técnicas y científicas les ha permitido llegar más allá de los límites de las artes visuales.

Esperamos que esta sea una nueva oportunidad para visitar otros temas que *ERRATA#* ha propuesto en ediciones anteriores y que sirva como un pretexto más para darle larga vida a este proyecto editorial que cobra cada día más sentido en las manos de nuestros lectores.

TRANSGRESIONES, TRANSACCIONES, TRANS-FUSIONES

Jesús Martín-Barbero

Tiempos confusos: un filósofo, que se hizo antropólogo para llevar la contraria a sociólogos y críticos de arte, demostrando que ni el mundo indígena era un mundo aparte ni las artesanías eran posibles sin una gran creatividad, lo que, de vuelta, le permitió comprender la complejidad que subyace a los procesos de inserción de la estética en la vida social; una profesora de literatura que se topa con Marcel Duchamp en Buenos Aires —en una vida anterior, claro— y el encuentro resulta de tal envergadura que de él saldrá un libro enorme dedicado a corregir el «Génesis», pues nos cuenta que «en el principio está Duchamp», ya que fue él quien puso el Arte «fuera de sí» y, de paso, nos desnaturalizó al más tramposamente natural de los sentidos, que no es el tacto ni el olfato, sino el «sentido común» del ver/representar; y otro filósofo que, expatriado primero y extraviado después por los senderos de la comunicación y los vericuetos de la mass-mediación, fue a parar a lo más bajo: al estudio de los bastardos orígenes y reencarnaciones del melodrama: ese género que nos llegó luchando desde Cuba por su «derecho a nacer» en estas tierras del Sur, y ahora se acuesta desvergonzadamente con todos los demás *géneros* mediáticos, incluidos los dramas pseudocotidianos de los noticieros y los milagrosos avatares que suceden en los reality show.

Estos autores nos hablan de la *transdisciplina*, pero no definiéndola sino experimentándola: volviéndola experiencia de trabajo e incluso de vida, pues hay transfusiones entre trabajo y vida no solo en la práctica artística, sino también en la investigativa, desde la investigación científica del genoma a la etnografía del trabajo con el que un montón de jóvenes sobreviven física y culturalmente en las grandes ciudades. Y justamente para abordar ese *objeto de estudio* habrá que arriesgarse a salir del campo de lo investigado para hacer investigables otras dimensiones de lo real social que ponen en cuestión *la ensimismada idea de cultura* que aún tienen no pocos antropólogos y la gran mayoría de las facultades de antropología.

Néstor García Canclini trae a *ERRATA#* la experiencia de muchas y muy diversas *investigaciones-de-frontera* —además de no pocas sobre las fronteras y, más especialmente, sobre el arte que se hace entre México y los EE.UU.— nos comparte una investigación en el primer texto sobre comportamientos y estrategias creativas de jóvenes en Ciudad de México y Madrid, con algunas lecciones estratégicas acerca de lo que la economía sabe y no sabe cuando se trata la producción cultural. Pues la economía sabe medir muy bien cuánto vale lo que producen las empresas formales, pero se descuadra y desubica cuando se trata de empresas informales, esas que son claves en la producción cultural de unos conglomerados jóvenes laboralmente a medio camino entre asalariados e independientes, entre desempeños profesionales y formas de tercerización, y hasta de algo cercano a la piratería.

Pero los antropólogos no pueden confiarse únicamente al saber de sus informantes, sino que necesitan traducir a los economistas dimensiones claves de sus propias preguntas, tanto para averiguar el peso de las diferentes economías entre las que se mueve el trabajo creativo, como para evaluar el valor de lo que producen y el lugar

de ese valor en la economía de una ciudad o de un país. Esa experiencia de diálogo resultó beneficiosa para ambos: «los antropólogos aprendimos a relativizar la importancia asignada por los artistas a su zona creativa dentro de la lógica socioeconómica, en tanto los economistas descubrieron en su información cuantitativa lecturas cruzadas que modificaban el sentido de ciertas cifras». La otra lección proviene de lo que —tanto para el saber social como para la creación— significa la *convergencia tecnológica* que hoy integra formatos y contenidos de la literatura, el cine, la televisión, el video e Internet, potenciando a su vez las fusiones de las músicas, los ritmos y las danzas. Convergencia repotenciada a su vez por una mayor interdependencia entre las culturas distantes; lo que está llevando nuestras sociedades a transitar de una multiculturalidad, apenas soportada desde cada núcleo cultural, a unas relaciones entre culturas cada día menos puntuales y de mucho mayor intercambio. Y de ese movimiento denso de las sociedades no van a poder escapar las disciplinas.

El texto de Graciela Speranza se le mide más de frente al *trans* del arte, o mejor a su *entre dos*, y lo hace a través de ficciones compuestas o visitadas, cuya curvatura cubre desde los pioneros *readymades* de Duchamp hasta la filosofía de Deleuze, pasando por la infinita reconfiguración de un arte

informe, incongruente, radicante, relacional [...] en su voluntad de desagregarse, ser otra cosa y estar en otra parte. Una falta en la que quizá radique su potencia y su sentido histórico: prácticas generadoras de espacios de choque, encuentros comunitarios, formas paliativas de la socialización o incluso sede temporal de refugiados políticos de otros campos.

Y partiendo del arte en su más peculiar e incesante generalidad, despliega después su verdadero potencial en una lectura que escribe para dar cuenta de tres obras de artistas de América Latina presentadas en dOCUMENTA (13). La primera, sobre los juegos de la ficción de Francis Alÿs en *Reel-Unreel*: se trata de un carrito entre dos niños en la ciudad de Kabul, un carrito que es física cinta de película desdoblada en dos carritos: el uno rojo, que *rueda* desde el arriba miserable de la ciudad, y el otro azul, que se rebobina desde el abajo de los barrios, el centro, el río... ¡Hasta que el carrito accidentalmente se quema! Y entonces el carrito se torna el entre-dos del juego y la ficción, que hacen del arte un juego, cuyo esplendor ilumina el mundo de todos los días celebrando la fiesta y el bienestar (qué diría el viejo Huizinga), así como una ficción tejida por los movimientos del enrollar/desenrollar en que se juegan las imbricaciones de lo real en lo irreal. Una segunda obra trata acerca de su transmutación en autoficción: Mario Bellatin expandiendo la figura del escritor de textos *al hacedor de libros*, miles de ejemplares físicos, cien mil para ser exactos. Y la tercera, *El Chaco en Kassel*, obra de los argentinos Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, en la que un meteorito es convertido en arte que «invitaba a considerar los motivos y los efectos del doble exilio en un “ready made-cósmico” pero, que al no poder viajar a Kassel, su ausencia agregó la elocuencia de la abstención o el fracaso».

El tercer texto, de Jesús Martín-Barbero, hace el relato analítico de un proyecto/proceso de investigación, iniciado a mediados de los años setenta, en el campo de los estudios latinoamericanos de la comunicación y cuyo objetivo fue enfrentar la hegemonía convergente de dos tenaces dualismos: el de un positivismo comportamental que reducía la comunicación al estudio cuantitativo, tanto de *los contenidos* en los medios como de sus efectos en *las audiencias*, y el de un marxismo funcionalista que convertía los medios en meros *aparatos ideológicos de Estado*, y a los llamados *receptores*, en una masa de gente alienada y manipulable a discreción por unas empresas mediáticas, reducidas a su vez a encarnaciones de la ideología dominante. Esa desoladora convergencia se cernía además sobre una situación política y social aterradora, la de las dictaduras bestiales del Cono Sur, incluyendo a Brasil y Bolivia, con su largo y doloroso camino de destierros en que se vieron cientos, miles, de intelectuales, científicos, artistas e investigadores sociales. Pero fue aquel terremoto el que, al romper fronteras y juntar gentes —por ejemplo en México, provenientes de las disciplinas y posiciones políticas más diversas— posibilitó *la toma de conciencia* acerca de aquella aberrante convergencia y gestó la conformación de varios grupos y asociaciones que a la vez que servían, precariamente, como instituciones de apoyo a los exilados, gestaron núcleos con un modo nuevo de pensar lo que estaba ocurriendo en nuestros países. Uno de esos núcleos fue el que juntó filósofos, sociólogos, politólogos, antropólogos y estudiosos de la literatura y el arte en torno al espesor cultural y político que los procesos y medios de masificación empezaban a adquirir en Latinoamérica.

Pero como se trata de un relato (aunque analítico) hecho por alguien que hizo parte de ese núcleo de pensamiento latinoamericano, su autor ha echado mano de dos ideas-figuras que, gestadas al calor del fecundo debate de aquellos años, entraron a hacer parte del bagaje conceptual y del vocabulario del grupo. Se trata del concepto de *mediaciones* para hablar de la trabazón que resulta de lo que hace la gente con lo que hacen los medios. Y de una figura, inspirada en novelas de Saint-Exupéry, la de *mapas nocturnos* para nombrar *lo investigable-de-noche*, lo que se-ve-de lejos, las prácticas y experiencias que implican desplazamientos y bricolajes, objetos móviles con fronteras difusas, intertextualidades e hibridaciones. Como verán, a eso alude el presente título: a la necesidad de muchas transgresiones —que a su vez necesitan transar para tornarse diurnas— y a las trans-fusiones que, al hibridar, fecundan.

¿DIJISTE TRANSDISCIPLINA?

Una entrevista a Néstor García Canclini por la Interdisciplinaria Errorista

▼ Foto: Daniel del Río, cortesía del autor de este artículo.



La Interdisciplinaria Errorista Queremos preguntarte... Ante todo, ¿si no tienes inconveniente con que te hablemos de tú?

Néstor García Canclini Ninguno. Al contrario, pienso que si las ciencias no se trataran de usted, no tendríamos tantas dificultades en el proceso de conocer.

LIE Sabemos que estudiaste filosofía y solo tienes diplomas, desde la licenciatura al doctorado en esa disciplina. ¿Por qué has hecho ejercicio ilegal de la antropología, la sociología urbana y de la cultura, la comunicación y, últimamente, como curador de dos exposiciones?

NGC Mi currículum puede dar la sensación de un tipo disperso. Aunque suene paradójico, a veces andar curioseando en distintas áreas puede ser un recurso para no desorientarse. Lo dijo Atahualpa Yupanqui al explicar su vocación filosófica. Una periodista uruguaya, María Esther Giglio, que había descubierto antecedentes desconocidos del cantante y compositor, cuando lo entrevistó empezó preguntándole por qué había dejado la filosofía después de graduarse con medalla de honor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Atahualpa le contestó que le seguía interesando la filosofía y escribir, como de hecho hacía todavía (creo que eran los años setenta) en un periódico de Toulouse. Pero, dijo, el problema son los filósofos, «es gente que se desorienta en patota». (Lamento que el argentinismo *patota* sea de difícil traducción, porque no significa lo mismo que *pandilla* o *gang*; no supone asociarse «con un mal fin», como dice el diccionario, sino actuar con soberbia los objetivos limitados de un grupo).

Desde joven me interesaron, más que los filósofos que se adherían a un sistema o lo construían, los pensadores o artistas que eran capaces de cambiar la manera de pensar haciendo preguntas no habituales o que encontraban en territorios ajenos. Sentía placer leyendo a Kant y Heidegger, y a la vez entendía necesario estudiar con Gino Germani y sus discípulos, que iniciaban con sus investigaciones empíricas el proyecto de que la sociología fuera en Argentina más que una colección de ensayos inverificables. Pero encontré también estímulos en el pensamiento narrativo de Julio Cortázar, en las vanguardias artísticas inconformes con los museos y en cineastas como Godard: cuando un crítico intranquilizado por sus películas le preguntó si no creía que todo relato fílmico debía tener una introducción, un desarrollo y un final, contestó que sí, pero no necesariamente en ese orden.

LIE ¿Qué fue lo que en México te hizo abandonar la filosofía y pasar a la antropología?

NGC Llegué a la antropología por el deseo de mirar la experiencia creativa desde las artesanías. Como creíamos en esos años que los modelos más productivos eran el marxismo y el estructuralismo, y la antropología tendía a ver las culturas populares bajo la lógica de códigos sociales, al revés de las transgresiones vanguardistas, supuse que el trabajo artesanal me abriría una perspectiva distinta sobre la inserción de la

estética en la vida social. Las culturas indígenas y mestizas me mostraron la necesidad de trascender la visión de comunidades autocontenidas, como las aislaba la etnografía: era imposible entender los comportamientos de los artesanos sin estudiar lo que hacían fuera de sus comunidades, ante la crisis de la economía agrícola, cuando cruzaban sus reglas étnicas con el turismo, con el comercio urbano y la transnacionalización económica y simbólica.

El trabajo de campo me llevaba así a la economía, la sociología urbana y la semiótica. No abandoné la filosofía, y de hecho durante tres años compartí la enseñanza de epistemología de las ciencias sociales en la UNAM y de antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El trabajo simultáneo en las dos zonas me llevó a pensar, junto a autores como Pierre Bourdieu, que la filosofía nutrida por las ciencias sociales puede avanzar de un saber ensimismado a un saber polifónico, un contrapunto, y a la vez a entender —como lo vi en el diálogo entre Claude Lévi-Strauss y Paul Ricoeur— el papel necesario de la filosofía para encarar los problemas irresueltos de la antropología, entre ellos los que aparecen como supuestos impensados. De todos estos autores podría decirse, como escribió Nathalie Heinich de Bourdieu, que sus logros e innovaciones dependían de haberse «fabricado antenas en la mayor parte de las disciplinas».

LIE ¿No es contradictorio querer superar el ensayismo generalizante y, luego de cultivar la especialización de cada saber, regresar a una fusión de las disciplinas? Las ciencias modernas se formaron mediante dos movimientos de independencia. Por un lado, secularizando los procesos de conocimiento al quitarles la especulación generalista: la química contra la alquimia, la filosofía laica frente a las hipótesis teológicas. Por otro, autonomizando cada campo de lo social y creando disciplinas específicas —la economía, la sociología, la lingüística—, en vez de las generalizaciones de la metafísica. La interdisciplina que borra las diferencias y el posmodernismo que se olvida de los análisis empíricos ¿no están desandando los avances modernos de la especialización científica?

NGC Son procesos distintos. El posmodernismo, que se justificó como crítica a la homogeneización del racionalismo moderno, reivindicó la fragmentación de lo social y la diversidad de las culturas. Pero como los ensayistas posmodernos casi nunca hicieron investigación empírica, imaginaron que sus sofisticados análisis de textos permitían extender a todas las sociedades lo que habían descubierto en los modos de construir las diferencias de género o de etnia en una sociedad particular, casi siempre occidental. Al descuidar los conocimientos empíricos producidos por las ciencias sociales, dejaron entrar por la puerta de atrás generalizaciones filosóficas infundadas. Pienso en la proclamación del nomadismo como condición humana universal, mientras que los estudios demográficos muestran que solo el 3% de la población mundial vive fuera de sus países: es uno de los ejemplos del delirio filosófico al que pueden llevar las derivas de la gente que no empezó mal, como Jean Baudrillard, o que renovó audazmente la filosofía hasta el

final de su vida, como Gilles Deleuze, pero subestimó en sus hallazgos sobre la desterritorialización las nuevas y viejas maneras de arraigarnos.

La interdisciplina y la transdisciplina buscaron otros caminos. Pienso en científicos que, al admitir la insuficiencia de la propia disciplina, se reunieron con los de otros departamentos y reformularon las preguntas. Desde Jean Piaget a Bruno Latour o Richard Sennett, los ensayos y logros transdisciplinarios son hechos por gente con formación filosófica no ingenua ni dogmática, que toma en serio los datos de investigaciones en varias disciplinas.

Conversaciones incómodas

LIE ¿Qué es más difícil para un antropólogo interesado por la interdisciplina: trabajar con sociólogos, comunicólogos o economistas de la cultura?

NGC Es muy buena pregunta, pero no limitaría las dificultades a ponernos de acuerdo con otras disciplinas. También es complicado para un antropólogo trabajar con otros antropólogos cuando, como aún ocurre, tienen una idea ensimismada de la cultura, como una formación tradicional indiferente a las industrias comunicacionales y la globalización. Hace apenas dos décadas que algunos posgrados en antropología aceptan que sus estudiantes hagan tesis sobre los medios masivos o las industrias culturales, y aún muchos discuten si se puede hacer trabajo de campo en Internet.

Cuando reconocemos que el objeto de estudio llamado *cultura* se ha movido y no siempre prevalece el arraigo territorial y la comunidad geográficamente inmediata, la primera tarea es reformular nuestros hábitos como antropólogos y el horizonte de la propia disciplina. Entonces, buscamos conocer cómo estudian el mundo otros investigadores especializados en las interacciones sociales de largo alcance. Como sabemos, quienes hacen preguntas macro suelen tratar de responder con censos, estadísticas y encuestas más que con observaciones prolongadas de campo y entrevistas en profundidad. Seguir el camino cuantitativo o el cualitativo no tiene por qué ser una disyunción. No existe una limitación de la sociología o la economía al manejarse con cifras, y otra limitación —separada— de los antropólogos que prestamos atención a las interacciones cortas entre personas. Cuando sucede, como en estos años, que los antropólogos usamos encuestas y los sociólogos y comunicólogos se instalan en un barrio para hacer etnografía o se sientan con las familias a ver televisión, la disyunción entre métodos cualitativos y cuantitativos se vuelve un problema a compartir.

Si Sennett renueva la mirada sobre los desórdenes del capitalismo es porque estudió, a la vez, las contradicciones económicas y los procesos de innovación tecnológica, y se reunió con los programadores despedidos por IBM, a los 35 años, cuando esa empresa decayó en la competencia con Microsoft. Así, él pudo comprender los dramas personales, «la corrosión del carácter», que descomponen la vida social.

En mi experiencia, el diálogo con los economistas es más arduo. De los dos lados. El economista suele creer tanto en las estadísticas como el antropólogo en los informes, y a ambos nos cuesta dudar. A unos les resulta difícil aceptar que los datos duros son contruídos por el modo de interrogar sobre las inversiones, los ingresos, los gastos o los signos de distinción; a los antropólogos nos cuesta distinguir entre el deseo de escuchar lo que los actores piensan sobre sí mismos y la necesidad de percibir cómo encubren presupuestos con los que justifican sus conductas.

LIE ¿Puedes darnos un ejemplo de cómo funcionan estos obstáculos en una investigación?

NGC Sí, les cuento del estudio que iniciamos hace dos años con un grupo de antropólogos de Madrid y México. En ambas ciudades percibimos cambios en los comportamientos y estrategias creativas de artistas visuales, músicos y editores independientes, así como en otras prácticas culturales de los jóvenes. Vimos el crecimiento de un tipo peculiar de trabajadores, ni asalariados ni plenamente independientes. Trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar sus carreras. Con frecuencia, movilizan sus competencias y su creatividad en procesos cooperativos, cada vez diferentes. Deben adaptarse a clientes o encargos diversos, a la variación de los equipos, al distinto significado que adquieren los oficios artísticos y culturales en escenas diferentes. Los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obligan a combinar las tareas creativas con actividades secundarias.

Conocíamos unos pocos estudios de este tipo de jóvenes creativos, que en Gran Bretaña y otros países son llamados *trendsetters* por su capacidad de marcar tendencias; en España, *emprendedores* por el modo de autoorganizarse por fuera de las instituciones y grandes empresas, y en Francia, *intermitentes*, aludiendo a la «discontinuidad continua» en la que se suceden «compromisos y proyectos».

Pero en México no existen, como en esos países europeos, censos de artistas o músicos ni estadísticas que capten los nuevos procesos de creación y producción artística, ni cómo se organizan y difunden sus trabajos, en parte a través de redes digitales. Esta carencia y la falta de una teoría o narrativa que dé una visión sólida del lugar de las artes en la estructura social no permiten usar hoy un método deductivista que, en un mundo más estabilizado, derivaba de las estructuras de clase o educación, el sentido de las acciones personales. Nos dedicamos entonces a estudiar cómo los sujetos organizan lo que hacen como actores-en-red, en redes múltiples y combinadas que van eligiendo o ensamblando según sus necesidades y oportunidades. Hacer ciencia de lo social, en la dirección propuesta por Bruno Latour, es rastrear las asociaciones, los modos de construir agencia y dirimir conflictos. Seguir a los actores-en-red no es optar por el punto de vista de los individuos en vez de las estructuras, sino tomar en serio la relativa libertad de innovación de los actores.

Hemos preferido, por eso, partir de un seguimiento etnográfico y de entrevistas en profundidad. Elegimos a los entrevistados mediante la técnica de la bola de nieve, para detectar figuras claves en las artes visuales, las editoriales independientes y las prácticas musicales y digitales en Ciudad de México. Buscamos conocer sus autodescripciones de la creatividad, los nuevos tipos de trabajo y modelos de negocio, las redes en que se inscriben o que inventan. Ante la falta de estadísticas confiables sobre sus actividades y lugares de inserción, fuimos realizando observaciones etnográficas en instituciones, empresas y escenas de actuación con el fin de identificar a los protagonistas o figuras de referencia. Delimitamos de este modo una muestra discreta y representativa, no solo de los sujetos, sino también de los vínculos que les confieren significado y valor. Obtuvimos así, para cada una de las áreas mencionadas, mapas de los actores más reconocidos por los pares, espacios de formación y desempeño profesional, eventos o escenas, proyectos y centros culturales sobresalientes. A los individuos o grupos seleccionados, les realizamos entrevistas en profundidad destinadas a registrar sus trayectorias y experiencias en inauguraciones, ferias, conciertos, festivales y comportamientos cotidianos.

Pero al terminar este trabajo, de tipo más bien antropológico, nos preguntamos cómo dimensionar el alcance de ese universo construido *desde abajo*, cómo situarlo en el conjunto de la producción cultural de México. ¿Son los emprendimientos independientes de estos pequeños grupos alternativas al desempleo de los jóvenes, aunque sea dentro del sector cultural? ¿Cómo se combinan los ingresos y la creación de nuevas cadenas de valor (económico y simbólico) con los modos tradicionales, institucionales o empresariales de desarrollo de la cultura?

Pedimos entonces a un economista de la cultura, Ernesto Piedras, con varios estudios nuevos sobre estos temas, que usara sus herramientas para caracterizar este nuevo universo.

El conocimiento de lo no formalizado

LIE ¿La antropología no es capaz de responder a estas preguntas?

NGC Tenemos pocos instrumentos, incluso en la antropología económica, porque ha desarrollado sus estrategias de conocimiento en relación con los mundos obreros y campesinos, o con las economías de autosubsistencia de grupos indígenas o subalternos urbanos. La economía tiene dificultades para analizar la creatividad, pero dispone de algunos recursos conceptuales y metodológicos como para ocuparse de nuestros interrogantes: ¿cómo medir comparativamente el papel que tienen en el financiamiento de la producción artística los aportes del Estado (becas, subsidios), los apoyos de corporaciones, fundaciones o mecenas y, complementariamente, el trabajo autogestionado realizado por individuos, grupos y asociaciones independientes? ¿Qué porcentaje proviene de los públicos a través de los boletos para acceder a eventos o de suscripciones a revistas y publicaciones? ¿Cuánto aportan las operaciones de compra-venta de obras artísticas o musicales, y los consumos asociados (gastronomía,

▼ Foto: Santiago Belaunzarán, cortesía del autor de este artículo.

moda, diseño, turismo, activación de zonas urbanas)? En medio de los cambios de la economía de la cultura, ¿cómo influyen los nuevos modos en que los jóvenes generan empleos de manera informal?

LIE ¿Qué encontraron?

NGC Que la investigación económica es capaz de medir cuánto vale la cultura producida por las empresas formales, que pagan impuestos y circulan sus bienes en espacios convencionales. El paisaje se desdibuja cuando se trata de abarcar la economía sombra, que se extiende en los senderos difusos del trabajo informal, la llamada piratería, y que incluye también muchas actividades laborales cumplidas en *negro* o tercerizadas por las grandes empresas. Poco de esto aparece en los censos económicos.

Cuando faltan las estadísticas, los registros contables y las constancias de impuestos, los economistas nos dicen que deben recurrir a «la percepción que los creadores



tienen acerca del mercado», o sea, regresar a la antropología: pedir a los actores que describan su entorno laboral, sus redes, el uso del tiempo, para qué emplean las tecnologías de información y comunicación.

LIE ¿La interdisciplina sería entonces ese lugar donde se reúnen los científicos para apoyarse en la ignorancia?

NGC Sí, pero no solo para consolarse o recurrir a las astucias de los otros. Por supuesto, la antigua metáfora de la red funciona: si con la que yo tengo solo puedo captar un tipo de peces, veamos si la del vecino, que tiene agujeros con otro diseño, captura más. Pero lo más fecundo es construir juntos un espacio *entre disciplinas*, o mejor, *transdisciplinario*, que no las conecte externamente, sino que las involucre desde su trama interna, desde lo que saben, lo que suponen, lo que les resulta abismal dentro de su propio proyecto.

Doy un ejemplo. En una primera lectura de la encuesta que realizó a jóvenes creadores, el grupo de economistas con el que trabajamos en México vio con asombro que gran parte de lo producido no respondía a una demanda social; que casi todos los artistas visuales, editores independientes, músicos y artistas multimedia no recibían de sus actividades creativas ingresos suficientes para sobrevivir y obtenían la mayor parte de sus recursos económicos de otras actividades. Concluyeron, por tanto, que sus prácticas artísticas eran *como un hobby*. Las entrevistas en profundidad y la observación del mucho tiempo y entusiasmo dedicados por los artistas jóvenes nos llevaban a los antropólogos a ver sus actividades creativas como centrales en sus vidas. Una relectura de los datos de la misma encuesta permitió a los economistas valorar que en las tareas con las que los jóvenes complementaban sus ingresos —docencia, gestión cultural, publicidad, diseño gráfico o digital, edición de textos e imágenes— ejercitaban su *capital humano*, capital educativo, tecnológico y vinculante, como la construcción de redes, que potenciaban sus emprendimientos independientes. Si bien la encuesta dice que no superan el 23%, los ingresos provenientes de la actividad creativa, las otras tareas realizadas (por ejemplo, por un artista visual cuando se desempeña como empleado en la edición de video, cine o publicidad) adquieren sentido económico, simbólico y estético por sus conexiones con su proyecto personal. Los antropólogos aprendimos a relativizar la importancia asignada por los artistas a su zona creativa dentro de la lógica socioeconómica, en tanto los economistas descubrieron en su información cuantitativa lecturas cruzadas que modificaban el sentido de ciertas cifras.

LIE Este elogio de la colaboración que nos haces corresponde a la buena voluntad de individuos. Pero por detrás de los hallazgos que pueden lograrse en los intercambios existen poderosas estructuras institucionales que se reproducen por separado y piden lealtad a los departamentos de antropología, de economía o de arte, a las academias de cada especialidad. Los científicos saben que cuando sean valorados los juzgarán por sus publicaciones en las revistas especializadas de cada

área y pocos jurados van a considerar los artículos en revistas culturales donde se mezclan las disciplinas.

NGC A esto habría que agregar el valor superior concedido a las publicaciones especializadas en inglés. De modo semejante, los artistas y curadores saben que un museo de una metrópoli —aunque sea una institución secundaria— tiende a dar más prestigio que los museos de naciones con bajo reconocimiento en el *mainstream*.

Sin embargo, habitamos en el siglo XXI, un mundo más descentralizado que en el pasado. Nueva York comparte su papel como faro de las artes visuales con diez ciudades más, desde Londres hasta Tokio, Hong Kong, Estambul y São Paulo. Las citas en inglés siguen preponderando en las ciencias sociales, aun en investigaciones sobre América Latina. Pero la interconectividad digital global habilita redes de intercambio que trascienden las fidelidades regionales y también los atrincheramientos disciplinarios. Todos, y especialmente los jóvenes, viajamos hoy mucho más por sitios web, blogs y publicaciones digitales en varios idiomas que por congresos, simposios y bienales de arte o festivales de música. Nuestra información tiene una escala y una movilidad transdisciplinaria que vale poco ante las comisiones de expertos que nos evalúan, pero esta escisión entre lo que se comunica y los criterios de valoración disminuye ante las estafas: nunca fue tan difícil que un científico mantenga un experimento simulado o un artista exhiba la supuesta originalidad de una obra si tomó la idea de una exposición que vio en otro continente.

Al estudiar los comportamientos de jóvenes creativos advertimos en qué medida la comunicación entre artistas, músicos, editores y creadores multimedia de distintos países y disciplinas desborda los diques fijados por las academias y por los mercados. Las estructuras gubernamentales, empresariales y los concentradores de poder comunicacional, como las cadenas televisoras y Google, seleccionan en sus embudos la circulación y los accesos. Y lo van a seguir haciendo. Pero estamos en una disputa, lejos de resolverse, entre las inercias controladoras y los flujos.

Cualquier sitio puede ser una frontera

LIE ¿La transdisciplinariedad sería más necesaria debido a la hibridación en los procesos culturales contemporáneos?

NGC Creo que sí. Con la aclaración de que las mezclas actuales no son solo étnicas o lingüísticas, como se las identificó en otra época. Ahora obligan a ponerse en diálogo a las disciplinas que se ocupan del arte, el folclor y las comunicaciones masivas, las que analizan las migraciones, la multiculturalidad urbana y las fusiones musicales. Si la convergencia tecnológica integra los formatos y contenidos de la literatura, el cine, la televisión e Internet, así como los soportes técnicos de cada una y las estructuras económicas implicadas, ¿cómo vamos a entender cada sistema productivo por separado? El aumento de interconexiones, complementariedades y mezclas ha extendido la noción de hibridación: se la usa para titular exposiciones intermediales, para referirse

a las fusiones musicales del *jazz*, el *reggae*, el *rock*, las melodías célticas, el tango, el flamenco, etc. Se promueve una educación híbrida destinada a concientizar a los alumnos en la creatividad multicultural y capacitarlos para actuar en medio de modelos y códigos culturales diversos. Hasta se emplea la expresión *híbrido* para coches que combinan la energía eléctrica y la combustión interna, o para gastronomías que mezclan tradiciones étnicas o nacionales.

LIE ¿Pero tanta elasticidad del concepto de hibridación no le quita rigor?

NGC Era más fácil, sin duda, definir objetos de estudios distintos, demarcados por cada disciplina o campo cultural, el del arte por un lado, el de la televisión por otro, como hizo Pierre Bourdieu, cuando estaban compartimentados. O hablar de culturas nacionales e identidades autónomas cuando las interacciones ocurrían solo en los puertos y las fronteras. Esta época se fue acabando durante la segunda mitad del siglo XX con lo que suele sintetizarse bajo el nombre de globalización: aumento de las migraciones, interdependencia mundial de las economías y finanzas a escala global, intensificación de las comunicaciones industrializadas y digitales de los bienes culturales. Sigue teniendo sentido que haya disciplinas en tanto subsisten órdenes de lo social y lo cultural con instituciones específicas.

También hay que desconfiar de los saberes sobre la totalidad, porque seguimos perteneciendo a naciones y las desigualdades de acceso a los bienes globalizados nos diferencian, porque construimos desde posiciones diversas las interpretaciones. Pero más allá de concepciones ingenuas de la hibridación (como si fueran procesos de conciliación universal), es evidente que la mayor interdependencia entre culturas genera aproximaciones y conflictos entre prácticas materiales y simbólicas distantes, incluso sin salir de la sociedad originaria. Hacemos experiencias fronterizas aun permaneciendo en nuestro lugar natal.

Al haber pasado de sociedades con multiculturalidad restringida (cada minoría en su barrio) a una interculturalidad más abierta y difusa, varios analistas culturales sostienen que, en vez de centrar los estudios en las identidades (nacionales o étnicas), debemos ocuparnos de las zonas de intercambio. ¿Sirven los conceptos de hibridación, mestizaje o sincretismo para organizar conceptualmente estos procesos de interacción más compleja? Sí, en la medida en que no pidamos a los conceptos fijar un significado estable, sino reconocer la variedad de situaciones que pueden ocurrir en una zona de intercambio. «Los conceptos son sedes de debate», escribe Mieke Bal, donde se toma conciencia de diferencias, mezclas y se plantean tentativas de comprensión recíproca. «Estar de acuerdo no quiere decir estar de acuerdo en el contenido, sino estar de acuerdo con las normas básicas del juego: si utilizas un concepto, lo estarás utilizando de una cierta manera para que tu discrepancia respecto al contenido tenga sentido».

Despedida

LIE Muchas gracias por la entrevista.

NGC Antes de que se vayan quiero preguntarles sobre el nombre de ustedes: ¿tienen algo que ver con la Internacional Errorista?

LIE No, esa es una agrupación político-artística que irrumpió en la Cumbre de las Américas de Mar del Plata, Argentina, en el 2005, para repudiar la presencia del presidente de Estados Unidos, George W. Bush, y que participó en la contra-cumbre de organizaciones sociales y de partidos de izquierda, donde realizaron manifestaciones de protesta bajo la consigna «Todos somos erroristas». Busca en Google las páginas de la Internacional Errorista, que contiene 870.000 resultados, y verás que no existe una sola mención de nosotros. En esta época sin paradigmas científicos, como sabemos, Google es la versión más confiable y completa de la realidad.

Nosotros no tenemos aspiraciones políticas, aunque también nacimos por error, quitándole la T inicial a la palabra por la carga simbólica y el riesgo que implica. La Interdisciplinaria Errorista es más bien un movimiento de insurrección epistemológica, que reivindica el error como reconocimiento de los límites y sesgos de todo saber.

NGC O sea que también son un movimiento político. Por lo menos si pensamos con Jacques Rancière que el trabajo del conocimiento no se realiza para adecuar la representación a la realidad, sino como articulación entre «maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de esas relaciones». Ese suelo en apariencia común está fracturado por grupos con ocupaciones distintas, lugares separados, donde se ejercen las divergencias.

Vieron que Rancière dice que hay dos formas de entender la política: como construcción de consensos o trabajo con los desacuerdos. La línea que busca consensos se concentra en experiencias sensibles compartidas y tiende a olvidar las discrepancias. Evitar esta visión conciliadora lleva a redefinir la política: no como ejercicio del poder, sino como una esfera particular de experiencia, de objetos propuestos como comunes, sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. Frente a esta adecuación —«policial», la llama él— de las funciones, los lugares y las maneras de ser, donde no habría conflictos, Rancière postula una política que haga visible lo oculto, que escuche a los silenciados.

Aquí es donde se reúnen la estética y la política al dar visibilidad a lo escondido, reconfigurando la división de lo sensible y haciendo evidente el disenso. ¿Qué es el disenso? No es apenas el conflicto entre intereses y aspiraciones de diferentes grupos. Se basa en una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.

Si lo vemos así, el trabajo transdisciplinario es una tarea política: porque se ocupa a la vez del discurso, del sistema de evidencias sensibles que parece común y los modos de representarlo, usarlo para el control social, criticarlo y jugar con él. El arte y las ciencias sociales pueden servir al consenso en el que se sostiene el poder o cuestionarlo con fines distintos. ¿Qué diferenciaría al arte? Quizá un énfasis, un estilo. Me acuerdo de un diálogo que tuvieron en 1999 Pierre Bourdieu y Hans Haacke: según el sociólogo, su tarea sería analizar los desacuerdos entre estructuras y representaciones, poner en evidencia las fallas o trampas estructurales de la dominación, obtener conocimientos mejores y recurrir a investigadores, artistas y especialistas de comunicación para «movilizar así una fuerza equivalente a las fuerzas simbólicas que se trata de enfrentar». Haacke compartía ese objetivo, pero más que dar un relato coherente acertado a los movimientos transformadores le interesaba imaginar los desacuerdos. Y «lo importante es que sea entretenido», decía, «hay que obtener placer, y es necesario que eso dé placer al público».

FICCIONES DE LO REAL

Graciela Speranza

▼ Fotografía del informe «Extracción del meteorito del Cráter 10 El Chaco» de Argentino Romaña, 8 de julio de 1980.



En el principio, una vez más, está Marcel Duchamp. «¿Se pueden hacer obras de arte que no sean obras de arte?», apuntó en 1913 en la primera de una serie de notas enigmáticas reunidas bajo el título de «À l'Infinifif», en las que el arte se abría a la especulación científica, la geometría no euclidiana y a un continuo de espacio-tiempo en la cuarta dimensión.¹ Ese mismo año encontraría una respuesta práctica en su *Rueda de bicicleta*, el primero de una serie variada de *ready-mades*, pero la pregunta quedó vibrando en el aire del siglo como un antídoto contra la cruzada purificadora del modernismo, una invitación a acercar el arte a las cosas y un llamado a liberarlo de cualquier esencialismo reductor. Duchamp apuntaba sus notas en *infinifivo*, como si el arte solo pudiera definirse en la acción y conjugarse en cualquier medio o lenguaje, o mejor, en el *entre dos*: hacer una pintura o una escultura como quien enrolla un carrete de película, moverse en un cuarto totalmente cubierto de espejos y fotografiar los efectos de reflexión, o atender a las ilusiones ópticas que producen un objeto y su réplica de escala menor. Pero quizás haya que datar su primer impulso hacia un arte *fuera de sí* en una escena anterior, una noche de febrero de 1912 en la que Duchamp asiste en París a la representación teatral de *Impresiones de África* y el luminoso «sin sentido» de la ficción de Raymond Roussel inspira el diálogo estético más prolífico del siglo.² «Roussel fue el principal responsable de mi vidrio», confesará en 1946. «Me pareció que como pintor era mucho mejor estar influido por un escritor que por un pintor. [...] Esa es la dirección en que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que hacia una expresión animal. Estoy harto de la expresión *bête comme un peintre* – bruto como un pintor» (Duchamp 1968, 53). Visión, lenguaje y pensamiento se anudan desde entonces en su obra para alcanzar una continuidad ideal entre lo visible, lo enunciable y lo realizable, y desnaturalizar el mero reflejo mimético, *sentido común* de la representación. La preeminencia de la idea por sobre la materialidad del medio volvía irrelevantes las distinciones entre lenguajes y soportes, anticipando un irreversible *giro conceptual* del arte del siglo XX. Empujadas por el deseo de ser Otro, las artes se lanzan desde entonces hacia el afuera de sus medios específicos y encuentran en el *entre dos* un espacio para pensar y hacer en la disyunción del ver y el hablar.³

Un siglo más tarde no hay descripción que pueda abarcar la diversidad proliferante del arte de hoy, ni medios privilegiados que encaucen la relación del arte con lo real. La libertad del artista se ha vuelto ilimitada y el arte puede ser hoy lo que el artista decida. *Informe, incongruente, radicante, relacional* son algunas de las

1 En 1967 Marcel Duchamp incluyó copias facsimilares de sus notas escritas entre 1912 y 1920 reunidas bajo el título de «A l'Infinifif» en la caja conocida luego con el nombre de *The White Box*. Esta nota y las que abren los siguientes apartados se citan según la edición de Michel Sanouillet y Elmer Peterson (1989, 74, 75, 76 y 75, respectivamente). Las traducciones son mías.

2 Marcel Duchamp habla de «sin sentido» en la obra de Roussel (Cabanne 1972, 34).

3 «Según el saber como problema», escribe Gilles Deleuze, «pensar es ver y es hablar, pero pensar se hace en el “entre dos”, en el intersticio o la disyunción del ver y del hablar. Pensar es inventar cada vez el entrelazamiento, lanzar cada vez una flecha desde uno mismo al blanco que es el otro, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles» (1987, 151-152).

Francis Alys, imagen tomada de *Reel-Unreel*, en colaboración con Julien Devaux y Ajmal Maiwandi, 2011, Kabul. Foto cortesía del artista.



caracterizaciones tentativas que hablan de una voluntad de desagregarse, ser otra cosa y estar en otra parte, una falta en la que quizá radique su potencia y su sentido histórico: prácticas generadoras de espacios de choque, encuentros comunitarios, formas paliativas de la socialización o incluso sede temporaria de refugiados políticos de otros campos.

No sorprende entonces que *DOCUMENTA*, sismógrafo periódico del arte contemporáneo, haya incluido entre los invitados a su decimotercera edición a físicos cuánticos, biólogos, antropólogos, arquitectos, teóricos de la política y la economía, filósofos y escritores para explorar el modo en que otras disciplinas dialogan con las prácticas artísticas ni que revise en su plataforma la paradoja implícita en la pregunta señera de Duchamp. «El enigma del arte es que no sabemos qué es hasta que ya no es lo que era», escribe Carolyn Christov-Bakargiev, directora artística de la muestra. «El arte no solo se define por lo que es o no es, por lo que hace o puede hacer, sino también por lo que no hace o no puede hacer, e incluso por lo que quiso hacer y no pudo» (Christov-Bakargiev 2012, 30; traducción mía). Arte y antiarte, arte de lo *ya hecho* e incluso de lo *no hecho* conviven hoy en una esfera gaseosa en la que no hay un *afuera* del arte en realidad, sino construcciones de lo real con las que el arte anuda lo visible, lo enunciable y lo realizable para que aparezca lo que no se puede ver, enunciar o realizar. A ese *sin sentido* con que el arte está dentro y fuera del mundo, a ese «medio maestro» que está más allá de los medios y lenguajes, a ese modo del disenso en el consenso, llamémoslo, provisoriamente, *ficción*.⁴

Pero ¿qué, precisamente, deberíamos entender por *ficción*? Tres obras de artistas de América Latina presentadas en *DOCUMENTA 13* invitan a redefinir el término en

⁴ Rosalind Krauss (1999, 46) observa que la ficción funciona como «medio maestro» en la obra de Marcel Broodthaers.

el campo ampliado del arte fuera de sí: *Reel–Unreel*, el video que el belga radicado en México Francis Alÿs produjo y presentó en Afganistán, en dúptico con una serie de pequeñas pinturas exhibidas en Kassel; *Los cien mil libros de Bellatin*, programa narrativo, editorial y vital del escritor peruano–mexicano Mario Bellatin, y *El Chaco en Kassel*, nueva entrega del inclasificable proyecto que los argentinos Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg crearon a partir de la investigación de la zona de dispersión meteórica del norte argentino, Campo del Cielo. En ninguna de estas obras la ficción es construcción de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino más bien la creación de dispositivos que *enmarcan* la experiencia, los lugares, las cosas y la propia vida, la extrañan y la recomponen con sentidos alternativos al *sentido común*. Llamémoslas entonces con un aparente oxímoron, *ficciones de lo real*.

Ficción y juego

«Hacer una pintura o una escultura como quien enrolla una película. [...] Este tipo de continuidad puede no parecerse en nada a una película o inclusive parecersele». *Reel–Unreel*, el video de 20 minutos que Francis Alÿs filmó en Afganistán en el 2011 invitado por DOCUMENTA, parece conjugar a su manera el proyecto en infinitivo de Duchamp, con una obra que trasciende conceptualmente los límites del medio para reconfigurar las imágenes con que los medios masivos han congelado la percepción occidental del lugar.⁵ Es, sin duda, una película con más deliberación que el resto de los videos con que Alÿs ha documentado su obra anterior, pero no encaja en los géneros cinematográficos convencionales del documental o la ficción, ni tampoco en los híbridos de ambos géneros con los que el cine de las últimas décadas ha intentado acercarse a lo real. La materia misma del cine, una cinta de película, está en el centro de la acción, y ese desplazamiento sencillito del exterior al interior alcanza a redefinir los límites del film, su realidad y su ficción, con la misma economía del título que, en el juego de palabras enrollar/desenrollar – real/irreal cifra a la vez la mecánica clásica del medio y su diálogo sinuoso con lo real.

El comienzo del film es elocuente. La ciudad de los planos fijos es Kabul, marcada como pocas por las convulsiones de la historia reciente, pero irrealizada en la geometría monocroma de las barracas de barro que tapizan los cerros a un lado y al otro del valle. Calle abajo, entre mujeres cubiertas de burkas, motos y manadas de cabras, corren un par de niños que juegan un juego sencillito y milenarista, el aro, improvisado con ruedas de bicicleta y alambres. Un día cualquiera en Kabul, se diría, que la cámara fija registra con verismo documental hasta que una de las ruedas de bicicleta cae por la pendiente, la breve secuencia fuga a los helicópteros que sobrevuelan la ciudad y se reduplica en otra, de otra naturaleza y otro alcance, que la cámara registra de ahí en más al ritmo empático de vertiginosos *travellings*. Porque de pronto, por el mismo camino de tierra reseca, asoma un niño vestido de blanco que parece jugar el mismo juego, solo que no es una rueda de bicicleta lo que hace rodar, sino un carrito rojo

5 *Reel–Unreel* y la documentación en video de la obra de Alÿs puede verse y descargarse gratuitamente en www.francisalys.com

de película, que se desenrolla mientras el chico baja el cerro intentando mantenerlo en pie, sorteando carros, desagües, ruinas y basurales, mientras otro chico vestido de negro lo sigue a cierta distancia, enrollando la misma película en un carrete azul. Entre uno y otro corren decenas de niños con un griterío entusiasta, como un coro improvisado de la acción, y corre también la película, deslizándose por el camino, impregnándose con la tierra de las calles y el agua de los desagüeros, con la basura que se junta en los baldíos, las pisadas de los burros y las sobras que deja el mercado. Como la acción, el recorrido es simétrico y deliberadamente lineal. Mimando la recta de un film tendido entre dos carretes, los chicos bajan desde una barriada de las afueras hasta la vieja Kabul, atraviesan el centro, el mercado, cruzan el río y suben al cerro que está al otro lado del valle, desde donde miran la ciudad que acaban de atravesar.

Pero hay otra simetría más curiosa que está en el centro mismo de la obra y potencia su cualidad proteica de cine abierto a lo real. Como el celuloide que se impregna materialmente de restos, *Reel-Unreel* despliega su sencillo dispositivo performativo —su acción-ficción— para que por detrás del recorrido lineal que impone el juego se despliegue la ciudad completa, su topografía y su gente, sus rumores y su música, la pobreza de los suburbios y el bullicio del mercado, las ruinas sombrías de los edificios bombardeados y las mezquitas recuperadas. La imagen mediática de la Kabul asolada por los talibanes y luego por las tropas estadounidenses se desvanece en la perspectiva inesperada que abre el juego infantil. Como en la música serial, la acción mínima y repetitiva desplaza el foco a las variaciones del fondo, hasta componer un fresco de la vida vivida de la ciudad atravesada literalmente por el celuloide, sin



más peripecias que las que impone el juego con sus reglas y su propia temporalidad. Calle arriba, un incidente azaroso impone un final: el carrito atraviesa una fogata, la película se quema, se corta la *proyección* y el hilo de la ficción y, frente a la mirada desconcertada del niño, el carrito se desbarranca como en la breve secuencia inicial. Una leyenda resignifica el *juego* y lo anuda con la historia de Kabul: «El 5 de septiembre del 2001 los talibanes confiscaron miles de rollos de película del Archivo Fílmico Afgano y los quemaron en las afueras de Kabul. La gente dice que el fuego duró 15 días. Pero los talibanes no sabían que lo que les habían entregado eran copias que pueden reemplazarse y no los originales que no».

Como el guion que une y separa las dos acciones del título, como la película que entre un carrito y otro se impregna con los detritos de la ciudad, *Reel-Unreel* se nutre del *entre dos* para intentar acercarse a la realidad distante de Kabul. Alÿs abreva en su propia obra y en la historia del lugar para crear una acción-ficción sencilla y memorable como una fábula, que interrumpe por un momento el ritmo, la marcha productiva y la historia política de la ciudad, que los distancia y los extraña. El film evoca otros recorridos de Alÿs —el perrito magnetizado que paseó por el D. F. como un *colector*; la línea de pintura que chorreó por la frontera incierta que separa a israelíes y palestinos en Jerusalén; la hebra de lana con que dibujó un recorrido urbano destejiendo la manga de un pulóver—, pero los gestos complementarios que inspiraron otras caminatas —recibir y dar, recuperar y perder— se combinan aquí en el movimiento doble de



Francis Alÿs, imagen tomada de *Reel-Unreel*, en colaboración con Julien Devaux y Ajmal Maiwandi, 2011, Kabul. Foto cortesía del artista.



los carretes.⁶ Inspirado en otra de sus series, *Children's Games* —breves registros de juegos infantiles capturados en sus recorridos por el mundo, incluido el juego del aro en Afganistán— y quizás en *Juegos de niños*, una obra de Brueghel que lo marcó en la infancia, Alÿs deja que sean esta vez los niños de Kabul sus «performers delegados», que el juego imponga la lógica del recorrido y que la línea efímera tendida en la ciudad sea un film (Bishop 2010). Un hecho histórico preciso, la quema de 5.000 copias del archivo fílmico de la ciudad, inspira el medio de la obra, pero con la colaboración de un director de cine, Julien Devaux, y un arquitecto local que ha trabajado activamente en la restauración de la vieja Kabul, Ajmal Maiwandi, Alÿs reinventa la sintaxis cinematográfica con una combinación personal de cine, urbanismo, dibujo y performance, amalgamados en una ficción conceptual que reconfigura los relatos urbanos de destrucción y violencia de la era talibán con la libertad mínimamente reglada del juego infantil. Como en el resto de su obra, el paseo interrumpe el flujo de la vida urbana sin sentidos ni moralejas claras, fiel a los axiomas con los que Alÿs ha desbaratado la lógica utilitaria que mueve el recorrido por las ciudades: «Máximos esfuerzos con mínimos resultados», «A veces hacer algo no lleva a nada», «A veces no hacer nada lleva a algo», «A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede volverse poético». A diez años de la quema del archivo cinematográfico —cifra de la devastación cultural talibán—, el juego deja ver la ciudad que sutura de a poco las heridas de la guerra y ha quintuplicado su población, mientras fuga hacia adelante en el desafío práctico

6 Análisis de estas y otras obras de Alÿs en Speranza (2012).

de una proeza infantil. Ficción y juego se confunden batailleanamente en el gasto improductivo de la acción y traman una relación figurada con lo real para volver visible lo que no se puede ver. «El juego, en su aspecto formal», escribió Huizinga, «es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno» (1972, 26). Y también: «Su efecto no cesa con el término del juego, sino que su esplendor ilumina el mundo de todos los días y proporciona al grupo que ha celebrado la fiesta, seguridad, orden y bienestar» (1972, 27–28).

Pero hay todavía en la obra otro *entre dos* que ahonda la reflexión sobre los dilemas estéticos de la representación. El film dedicado «Al pueblo de Kabul» y proyectado en las ruinas del cine Behzad se completa en dúptico con una serie de pinturas abstractas que Alÿs creó en el D. F. a la vuelta de los viajes a Afganistán, exhibió en una antigua panadería de las afueras de Kassel y dedicó «Al pueblo de K». Las pinturas,



remedos ilusorios de las barras de colores con las que el video y la televisión comprueban el estado de la señal, juegan con la imposibilidad de dar realidad material a una imagen electrónica, extienden la reflexión solapada del film sobre el pasaje de la imagen analógica a la digital y abstraen en la pintura los límites insalvables de la representación. «Creo que no entendí la conexión o el eventual paralelo entre los dos proyectos hasta mucho después», confiesa Alÿs. «La actividad de la pintura funcionó como una suerte de antídoto de la experiencia abrumadora y el flujo de información de Afganistán. Era un modo de retraerme y procesar la experiencia. Si un proyecto era todo contexto, el otro era todo lenguaje» (Alÿs et ál. 2012, 179; traducción mía). En un lugar imprecisable entre la fábula esperanzada que se proyecta en el cine en ruinas y el fracaso anticipado de las pinturas abstractas, parece decir *Reel-Unreel*, se juega la experiencia inenarrable de Kabul.

Ficción y autoficción

«Cubrir enteramente de espejos una habitación en la que uno pueda moverse y fotografiar los efectos de la reflexión...». Nunca sabremos si Duchamp llevó a cabo el proyecto apuntado en las notas de «À l'Infinifit», pero lo intentó en su *Fotografía de Marcel Duchamp tomada con un espejo articulado* (1917), en la que se retrató sentado de espaldas a la cámara, enfrentado a un espejo abisagrado que lo refleja y lo quintuplica. Metáfora visual de su idea de la identidad artística, la multiplicación con variaciones de la propia imagen reniega del arte como expresión de un único yo, en favor de un yo múltiple y facetado, un «juego entre yo y mí» que permite ser Marcel Duchamp, Richard Mutt o Rose Sélavy, y liberarse de la constricción a un medio, un estilo o un lenguaje.

Duchampiano confeso, el escritor peruano-mexicano Mario Bellatin realizó la empresa a su modo, en una serie proliferante de prácticas en las que la literatura quiere salirse de sí, mediante máscaras que deforman la figura clásica del escritor y desafían la tiranía del yo. Artista inclasificable, ha compuesto extraños artefactos narrativos con texto e imágenes que solo con muchas licencias podríamos seguir llamando novelas: ha ideado todo tipo de performances inspiradas por los libros desde congresos de dobles de escritores al *sampling* en vivo de sus propios textos; ha dirigido la poco ortodoxa Escuela Dinámica de Escritores en la que existe una única prohibición: escribir; ha actuado en films en los que es y no es Mario Bellatin; y ha expandido así la figura estática del escritor sentado frente a la página en blanco con una serie de figuras complementarias que, como en el retrato de Duchamp, lo facetan y lo transforman: el cronista, el fotógrafo, el artista conceptual, el traductor, el montajista, el DJ, el director de escuela, el performer, el actor.⁷

Si en las novelas el autor se enmascara en copistas, antólogos, traductores, filólogos o *regisseurs* hasta borrar los rastros de la voz propia, las peripecias de los personajes exóticos se entrecruzan con las de la biografía personal, hasta volverlas a la vez

7 Analizo más detalladamente la obra de Mario Bellatin en Speranza (2012).

distantes y próximas. Todo relato de la experiencia vivida es fatalmente ficción, pero Bellatin extrema los mecanismos de la autoficción, como si en el plano inespecífico de un nuevo arte que aspira al espacio abierto del teatro o el arte de instalación combinara los procedimientos del procesador de textos con un menú de efectos para procesar la imagen: *cut, paste, slice, swirl, blur*.

Una de las ideas que suelo repetir —escribe en su heterodoxa autobiografía *Underwood portátil, modelo 1915*— es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que solo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta. ¿Será acaso esto posible? También acostumbro referirme a la necesidad de que el lenguaje se libere de la retórica que lo constituye y que muchas veces le impide nombrar las cosas tal como las cosas son. (Bellatin 2005, 508)

No hace mucho, sin embargo, Bellatin ha potenciado los alcances de ese mundo autónomo de ficción-autoficción en *Los cien mil libros de Bellatin*, un programa artístico, editorial y vital presentado en la DOCUMENTA (13), que recuerda el juego de espejos duchampiano pero lo dota de una renovada autonomía, variedad supernumeraria e impensada materialidad. En uno de los cien libritos de la serie editada en ocasión de la muestra, «100 Notes – 100 Thoughts», el propio Bellatin lo presenta así:

Mario Bellatin es un autor que desea disponer siempre de sus libros
no sólo de sus textos, quiere
por ese motivo
que en una sección de su estudio existan
en todo momento
miles de ejemplares físicos, cien mil para ser exactos,
de los libros escritos durante la mayor parte de su
existencia.
A partir de ahora contará sus años de vida en libros y no
en años como es la costumbre
cumplirá libros, por decirlo de alguna manera.
Redactará cien títulos,
con un tiraje inicial de mil libros cada uno.
Los libros se pondrán a la venta
sólo si existe alguien interesado en poseerlos
son libros que se ofrecen, que no se comercializan
están sólo a disposición
en una suerte de *estado gel del intercambio*.
(Bellatin 2012, 5; versión original en español del autor)

Distanciándose del escritor que lleva su nombre pero acercándolo al mismo tiempo a la persona real del autor, Bellatin explica así un proyecto de autoedición que se trama con la propia vida, reconfigura el pasado y el futuro de su producción, la autonomiza de las instituciones literarias y la despliega materialmente en las paredes del estudio, con efectos inesperados de autorreflexión.

Mario Bellatin decidió hacerse cargo de estos libros
cuando cumplió cincuenta años
y las paredes de su casa cumplieron
cien.
Le pareció una edad adecuada como para atreverse a derrumbar las paredes con
el fin de que
los libros puedan ser acomodados.
Fue a partir de entonces que se construyeron una serie
de *dispensers* de madera
adecuados para albergar
quinientos libros cada uno.
Unos *dispensers* con medidas externas colocadas
para contabilizar los libros de una sola impresión
visual.
Mario Bellatin socavó una parte de su casa con el
fin de usarla como depósito de los libros que
no cupieran dentro
de los quinientos exhibidos.
La dotación
de una nueva carga de libros
se hará de quinientos en quinientos.
La edición de los
libros
será una mezcla de trabajo industrial y artesanal
(Bellatin 2012, 6–7; versión original en español del autor)

Bellatin vuelve a los procedimientos de montaje y recreación de sus propios textos
que ya había ensayado en el marco más acotado del libro con *Lecciones para una liebre
muerta* y *El gran vidrio* (elocuentemente subtitulado *Tres autobiografías*), pero los
materializa en una empresa artesanal de autoedición y autoficción total. Con la misma
economía minimalista con que las novelas recomponían la biografía en un desconcertante
rompecabezas de fragmentos numerados, *Los cien mil libros* se editan en un formato
neutro, con económicas pautas de diseño que los serializan y uniformizan (mil ejem-
plares numerados de cada título, con la misma caja de diseño, tipo y tamaño de letra),
pequeños toques artesanales (el título colocado en la tapa con un pequeña imprentilla
y una estampa pegada de «Los cien mil libros de Bellatin»), y una marca literal personal:
la huella digital del autor en la contratapa. «Este libro no es gratuito», dicen los libritos
en la primera página como una declaración de principios y aclaran en la siguiente: «Los
derechos de este texto pertenecen al autor». Un vacío legal oportuno permite que los
libros se reediten o se editen en la colección de *Los cien mil*, independientemente de
la publicación de los mismos títulos en sellos editoriales convencionales, y que «estén
a disposición del que quiera comprarlos» en un «estado gel del intercambio». El propio
Bellatin los entrega a los interesados por el precio o el canje convenido en cada caso,
o acomoda un surtido variado en una pequeña valija —curiosa versión siglo XXI de la
Boîte-en-valise duchampiana— y los ofrece en las ciudades que visita, después de
anunciar el lugar de venta en las redes sociales.



Los cien mil libros de Bellatín, 2012. Foto: Mario Bellatín. Cortesía del artista.

Como en el video de Alÿs, el mínimo desplazamiento del soporte material del exterior al interior de la obra redefine los límites de la ficción. El proyecto, que no solo incluye los textos sino la cosa misma que los contiene (el libro) y la multiplica en las paredes del estudio para poder «contabilizar los libros de una sola impresión visual», anuda literatura y biografía en una autoficción conceptual que despliega la obra completa en los *dispensers* de las paredes, al mismo tiempo que la autonomiza del circuito de edición, distribución y venta del mercado editorial.

Pero interior y exterior de la ficción se confunden aún más en el contenido mismo de los libritos. «¿De qué tratarán los libros?, puede más de uno preguntarse», escribe

Bellatin en el mismo texto de las «100 notas» (Bellatin 2012, 7). Lista a continuación cien posibles desarrollos, en una enumeración heteróclita que puede leerse como una recombinación de la obra pasada y anticipación de la futura, o como una nueva autoficción fragmentaria, caótica y multimediática. En la inclasificable serie, que recuerda las enumeraciones disparatadas con las que Borges demostró que no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural, conviven minirrelatos de narraciones y performances *ya hechas*, escenas embrionarias de ficciones *no escritas*, notas personales, frases sueltas y curiosos proyectos para obras futuras: «Escribir un relato detrás de otro utilizando cada vez el imaginario de un niño de diez años»; «Donación de una cámara Hewlett Packard a cien artistas de todo el mundo»; «La historia de Pinocho contada en alguna lengua eslava es lo que acompañará a las imágenes» (Bellatin 2012). En las paredes *espejadas* del estudio y del texto, Bellatin se refracta y se abisma hasta perderse en los infinitos juegos de reflejos: el proyecto se autorrefiere sutilmente en una de las notas («Vivía en una casa tachonada con sus propios libros») y en otra liquida los precarios restos del yo («El personaje desde ahora se llamará ¿Mi Yo?, y será reemplazado después por una letra árabe que no signifique realmente nada») (Bellatin 2012).

Obra polifacética sin género y sin medio en sentido estricto, *Los cien mil libros de Bellatin* solo puede concebirse como obra artística en términos de *ficción*: ficción como «espacio paralelo de la realidad sometido a reglas propias» (Bellatin 2008, 20) del que el libro es apenas una plataforma, ficción del disenso frente a la ficción consensuada del *respeto* a los *derechos de autor* del mercado editorial, autoficción mutante y esquivada que se resiste a dar coherencia narrativa a la autobiografía y proclama la duda y la ambigüedad como relación natural con el mundo real. Porque ¿es posible, a fin de cuentas, traducir la vida propia a un relato? El filósofo Galen Strawson arriba a una conclusión categórica, después de un minucioso análisis de las estrategias implicadas en la construcción narrativa del yo: «Cuanto más uno se rememora, se vuelve a contar, se narra uno a sí mismo, tanto más se arriesga a alejarse de una autocomprensión correcta, de la verdad del propio ser» (2005, 65). En el primer volumen de su trilogía *autobiográfica* de título elocuente, *El espejo que vuelve*, Robbe-Grillet lo dice a su manera, económica y radical: «Lo real comienza cuando el sentido vacila» (1984, 212; traducción mía).

Ficción y abstención: el arte de lo no hecho

«2 objetos similares, un objeto y su réplica de otro tamaño (como por ejemplo dos reposeras, una de tamaño normal y una en miniatura), pueden usarse para establecer una perspectiva en la cuarta dimensión...». En esta y otras notas igualmente crípticas reunidas en *La caja blanca*, Duchamp investigó las posibilidades de trascender los límites del *arte retiniano* recurriendo a la geometría no-euclidiana y las teorías de Henri Poincaré sobre el tiempo como cuarta dimensión del espacio. Las fuentes científicas ciertas de las notas se discuten hasta hoy, pero no hay duda de que *El gran vidrio*, una de las obras más extrañas e influyentes del siglo XX, prosperó en ese diálogo abstracto del arte con el pensamiento científico.



Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, *El Chaco en Kassel*, 2012. *DOCUMENTA (13)*: *The Guidebook*, Catalog 1/3, pág. 61. Foto cortesía de los artistas.

También *El Chaco en Kassel*, la obra que los argentinos Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg presentaron en la *DOCUMENTA (13)*, abreva en un proyecto sin género reconocible, que reúne ciencia, historia y arte a partir de una documentada investigación de Campo del Cielo —un corredor de 80 km de extensión y 4 km de ancho en la región del Chaco Austral que hace cuatro mil años fue escenario de una lluvia de meteoritos—, y ha expandido los límites del arte posduchampiano con inesperadas versiones del arte de lo *ya hecho* y lo *no hecho*, tramando nuevas relaciones entre el arte y la política. Aunque la obra se despliega en diferentes espacios y tiempos que obligan a ir hacia atrás y hacia adelante en el relato, conviene empezar por el aparente final.⁸

En junio del 2012, en plena era del arte de las copias y el flujo espectral de las imágenes virtuales, Faivovich y Goldberg irían a presentar en Kassel una obra desmesuradamente matérica, la más antigua del arte contemporáneo, que resignificaría el experimento duchampiano con una curiosa exploración del espacio-tiempo. El prodigio estético-cósmico se anunciaba en una foto de la guía de la muestra, una imagen intervenida del Parque Provincial chaqueño Pigüen N'Onaxá (Campo del Cielo), con un

8 Las obras presentadas por los artistas en *DOCUMENTA (13)* se despliegan en Faivovich y Goldberg (2012), que incluye mi texto «El Chaco en Kassel y el peso de la incertidumbre», en el que analizo las obras en detalle.

blanco recortado en el preciso lugar en que se emplaza meteorito El Chaco, el mayor de Campo del Cielo y el segundo más grande de la Tierra. Siguiendo los contornos de la mole cósmica, la imagen seccionada quería indicar una falta y al mismo tiempo una presencia en otro espacio y otro tiempo, llamada a ser la obra misma. Quedaba claro así que cuando los visitantes de la DOCUMENTA (13) tuvieran la guía entre sus manos, El Chaco ya no estaría en el Sur, en su modesto pedestal del Parque Provincial, sino en el Norte, en uno de los epicentros del arte contemporáneo, según anunciaba otra imagen complementaria, que retrataba a los artistas en noviembre del 2011 junto a un simulacro de El Chaco, instalado en el preciso lugar de la Friedrichsplatz donde se ubicaría el meteorito convertido en arte. Durante los cien días de la muestra, aseguraba el texto de la guía, la presencia de *El Chaco* en Kassel iría a materializar una «paradoja temporal» como la del comienzo de *2001: una odisea en el espacio*, no ya con un pequeño monolito lanzado desde el futuro, sino con un objeto celeste aterrizado en el Chaco hace más de cuatro mil años y trasladado a Kassel (DOCUMENTA 2012, 61). Como sus ilustres vecinos, el kilómetro de barra metálica que Walter De Maria enterró en la plaza en 1977 (*The Vertical Earth Kilometer*) y el primero y el último de los *7000 robles* acompañados por una piedra basáltica que Joseph Beuys plantó en la ciudad entre 1982 y 1987, la obra prometía una meditación sobre el concepto y la materia, lo uno y lo múltiple, lo visible y lo invisible, la inmovilidad y el movimiento, el cambio y la permanencia, el arte, el espacio, el tiempo, el planeta, el universo.

Pero la historia del asteroide convertido en arte había empezado en realidad mucho antes, el 1 de junio del 2006 para ser más precisos, fecha del primer encuentro de Faivovich y Goldberg con el meteorito y origen de una investigación escrupulosa, resumida cuatro años más tarde en el proyecto presentado a DOCUMENTA: «Una breve historia del meteorito El Chaco». Relato visual condensado de los avatares de la mole cósmica, «Una historia...» se abría con el descubrimiento del meteorito durante una expedición del geólogo estadounidense William Cassidy en 1969 y cubría su escabroso destino terrestre desde el operativo dirigido por la Fuerza Aérea que lo desenterró en 1980 y lo depositó sin más junto al cráter sobre unos durmientes del ferrocarril. Abandonado a su suerte durante una década, el meteorito perdió su improvisado pedestal en un incendio, fue blanco de grafiteros que estamparon sus nombres en la piedra, quedó semioculto entre los pastizales y hasta fue presa en 1990 de un cazador de meteoritos de Arizona, arrestado por la policía cuando intentaba cruzar la frontera provincial, cargando El Chaco en un camión, después de una confusa transacción de *compra*. Pasarían otros ocho años hasta que se creara la Reserva Pigüen N'Onaxá para que el meteorito descansara por fin en paz, rodeado de una cerca de madera, en el preciso lugar donde Faivovich y Goldberg lo encontraron en el 2006, sobreviviente tenaz de explosiones, viajes siderales y años de desidia de las instituciones. Los móviles estéticos, culturales y geopolíticos que darían impulso a la empresa se insinuaban ya en la serie visual: con el doble viaje transatlántico del meteorito a DOCUMENTA y su presentación pública en otro contexto, otro país y otro continente, Faivovich y Goldberg no solo exhibirían el aura de un objeto único —*una cosa de otro mundo*— que volvía irrelevantes las fronteras creadas por el hombre y



colaborarían quizás en la campaña para convertir Campo del Cielo en Patrimonio de la Humanidad, sino que invertirían la dirección clásica de los saqueos patrimoniales con un trayecto Sur–Norte–Sur concebido en Sudamérica.

Transportar un cuerpo celeste de treinta y siete toneladas desde el norte de Argentina a Alemania no era una tarea sencilla, pero la obra inmediatamente anterior de Faivovich y Goldberg, *Meteorit «El Taco»*, disipaba dudas acerca de la solvencia del dúo para la ingeniería institucional y las empresas estético–cósmicas. En octubre del 2010 habían reunido en Portikus, Frankfurt, dos mitades de otro meteorito de Campo del Cielo separadas durante cuarenta y cinco años, después de recomponer pacientemente la historia de la expedición que lo sacó a la superficie en 1962 y las gestiones por las que fue *prestado* al Smithsonian Institution de Washington, luego seccionado en Alemania y, por fin, remitido a un depósito del Smithsonian con temperatura y humedad controlada, donde quedó recluida la parte mayor, y al jardín del Planetario de la Ciudad de Buenos Aires, donde la otra parte durmió a la intemperie desde 1972. Más que denunciar los abusos solapados del colonialismo y señalar las desigualdades entre el Primer y el Tercer Mundo, visibles en el color y la textura de las mitades, la reunión de El Taco en la sala desnuda componía los restos del meteorito en una obra que invitaba a considerar los motivos y los efectos del doble exilio en

un «ready-made cósmico» —así lo llamó Daniel Birnbaum—, testimonio a la vez festivo y melancólico de una inaudita y probablemente irrepetible reunificación histórica. Faivovich y Goldberg no solo habían demostrado en Portikus que eran capaces de reunir lo que años de intrigas científicas, patrimoniales y una sofisticadísima máquina alemana habían separado irremediablemente, sino también de recomponer la historia completa del meteorito en *The Campo del Cielo Meteorites – Vol. 1: El Taco*, disponible en el primer piso de la galería, y devolver cada cosa a su sitio, invisiblemente transformada por la experiencia.⁹

El traslado de El Chaco a Kassel, con todo, era una operación más ambiciosa y delicada. El viaje demandaba una tarea logística compleja que los artistas instrumentaron junto con instituciones argentinas y alemanas durante largos meses de gestiones, con el compromiso firme de DOCUMENTA (13) de asumir la responsabilidad y los costos del traslado temporario. Hacia finales del 2011 solo restaba un paso importante, postergado obligadamente por las condiciones de estricta confidencialidad que exigía la muestra. Para autorizar el préstamo de un bien patrimonial, el Gobierno del Chaco debía presentar un proyecto de ley provincial, que la Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco debatió en una sesión extraordinaria a finales de diciembre. En las ochenta y nueve páginas de la versión taquigráfica de la acalorada sesión se despliega todo el arco de debates procesales, patrimoniales, históricos, estéticos, políticos, geopolíticos y partidarios que abrió *El Chaco en Kassel* —un logro insospechado para un proyecto de arte—, y el amplio espectro de razones que esgrimían los diputados, desde la oportunidad única de exhibir el patrimonio cultural de la provincia, a los múltiples riesgos que implicaba el viaje, desde la eventualidad de un embargo por parte de acreedores de bonos argentinos en Alemania, a la posibilidad de que los mismos Faivovich y Goldberg fueran enmascarados cazadores de meteoritos.

Poco después de que se aprobara el proyecto de ley, sin embargo, la aventura meteórica de Faivovich y Goldberg dio un giro inesperado. Cuando El Chaco se aprestaba por fin a su aventura estética tras casi dos años de gestiones, un antropólogo argentino estudioso de la cultura mocoví alentó una campaña de protesta entre los científicos locales e instó a DOCUMENTA a suspender un traslado que «vulneraría los derechos de los aborígenes chaqueños», ya que los meteoritos eran «hitos de su territorio» y «parte fundamental de su historia y su cultura».¹⁰ Y aunque en sus propios trabajos de campo el mismo antropólogo había concluido que las relaciones entre los meteoritos y la cultura indígena eran altamente especulativas, y la Asamblea Mocoví consultada por

9 Para un estudio exhaustivo de la historia del meteorito El Taco, véase Faivovich y Goldberg (2010). En el prólogo (un diálogo entre Carolyn Christov-Bakargiev y Daniel Birnbaum) Birnbaum habla de la obra en términos de «ready-made cósmico».

10 «Evitemos que el meteorito “El Chaco” sea trasladado a Alemania», acción promovida por Alejandro López (2012). Alejandro López junto con otros autores había concluido que «muchas de las afirmaciones que se hacen usualmente, en especial aquellas referidas al “culto” que los aborígenes habrían rendido al meteorito, son altamente especulativas» (Giménez Benítez, López y Mammana 2000, 335–341).



Marcha de protesta, Plaza 25 de Mayo, Resistencia, Chaco, 18 de enero del 2012.
Foto cortesía del Diario Norte.

el Gobierno aprobó el traslado por mayoría con una pequeña minoría disidente, DOCUMENTA decidió que el proyecto no podía continuar sin el «respaldo total de los “pueblos originarios” y «toda la comunidad local».¹¹ Informados a finales de enero de los resultados de la votación de los moqoit, pero también de las proporciones que había alcanzado la polémica (algunos opositores amenazaron con encadenarse al meteorito), Faivovich y Goldberg decidieron retirar la propuesta. A las muchas definiciones del arte contemporáneo, la obra no realizada agregaba la elocuencia de la abstención o el fracaso, no ya para sumarse a los muchos proyectos interrumpidos, imposibles o malogrados que guarda la historia del arte —los «caminos no-construidos» que listó Hans Ulrich Obrist—, sino como desvío imprevisto que crea una obra nueva, reveladora e inesperada. No conforme con haber inspirado el «ready-made cósmico», *El Chaco en Kassel* había alentado el *not-made* —el arte de lo no hecho—, doble descarriado, involuntario y sin embargo eficaz del proyecto artístico. El escritor argentino César Aira ya lo había anticipado en un medio más opaco («La literatura es el reino de las intenciones fallidas; si la intención falló hay literatura» [Saavedra 1990]) y antes todavía Georges Bataille, con su encendida defensa de la soberanía genuina: «El proyecto es la prisión de la que quiero escapar» (Bataille 1973, 68).

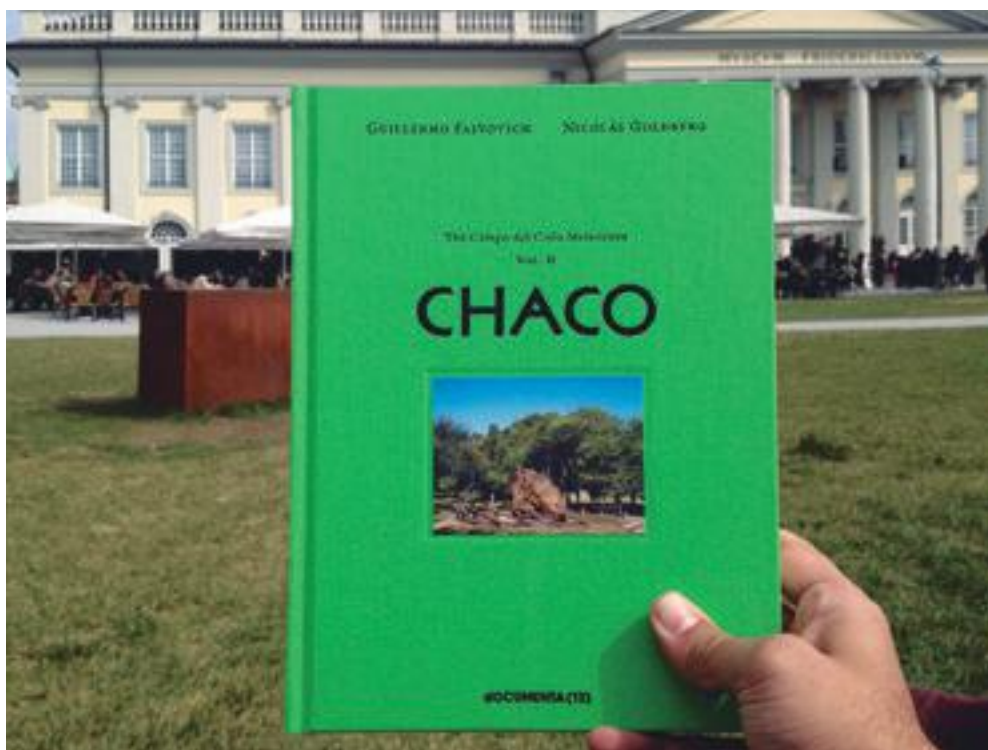
11 «El Chaco», DOCUMENTA (13) Resources, 21 de enero del 2012, <http://d13.documenta.de/#/research/research/view/el-chaco>

La cosa misma, en efecto, no pudo salir del Chaco, pero como lo demuestra el archivo que Faivovich y Goldberg compusieron desde la cancelación del viaje, el meteorito viajó a Kassel virtualmente en la imaginación de funcionarios nacionales, provinciales y municipales, astrónomos, antropólogos, vecinos de las comunidades moqoit, periodistas, diputados, transportistas, aseguradores, artistas y curadores internacionales que se sumaron a la planificación del viaje hasta en sus más mínimos detalles, y más tarde sufrió todo tipo de siniestros en los presagios funestos de los detractores del traslado, por los que se hundió en el Atlántico como el Titanic, cayó de un avión que lo transportaba, fue mutilado, expropiado, embargado, robado y vendido, y hasta causó desastres ambientales y traumas inenarrables en los pueblos originarios del Chaco. Abrió así nuevas preguntas sobre la representatividad democrática, los caminos legítimos para dar la voz al Otro, las trampas del paternalismo y la corrección política, y las complejas relaciones de consenso y disenso que se traman en el arte y la política.

Porque la historia de *El Chaco en Kassel* no se cerró en enero. En los primeros días de marzo, Faivovich y Goldberg recibieron copia de una carta que el Concejo Moqoit había enviado al gobernador de la provincia a comienzos de febrero del 2012. Con muestras evidentes de un gran esfuerzo para redactarla formalmente, pero clara en la exposición de las ideas y rica en la expresión de los sentimientos, la carta ratificaba

Encuentro con el Movimiento del Pueblo Moqoit, San Bernardo, Chaco, 23 de enero del 2012. Foto cortesía de Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg.





Ejemplar de *The Campo del Cielo Meteorites* – Vol. II: *Chaco* en la Friedrichsplatz, 2012, Kassel. Cortesía de los artistas.

la decisión «unánime» de los representantes *legítimos* de la comunidad de apoyar el traslado, manifestaba «pena y tristeza» por la decisión de cancelar el proyecto y lamentaba «saber que todo fue por un grupo que no tienen [sic] la representatividad institucional dentro de el [sic] pueblo», «que una vez [sic] más nos han usurpado nuestra identidad escribiendo carta a las autoridades de dOCUMENTA diciendo que el pueblo originario no aceptan [sic] que el meteorito sea trasladado temporalmente A [sic] la muestra».¹²

En la coda de esta historia, la obra se revelaba finalmente como una ficción, en el sentido en que hoy la entiende el arte. «“La ficción”, tal como la reformula el régimen estético del arte», escribe Jacques Rancière, «no es un término que designa lo imaginario como opuesto a lo real; implica una reelaboración de lo “real”, o la elaboración de un disenso» (2010, 141) Y también: «Las ficciones políticas y artísticas introducen disenso ahuecando lo “real” y multiplicándolo de un modo polémico» (Rancière 2010, 149; traducciones mías). *El Chaco en Kassel*, por lo tanto, podría cerrarse más consecuentemente con otra imagen, la foto de *Chaco* en Kassel, el Volumen II de *The Campo del Cielo Meteorites*, publicado por dOCUMENTA en los últimos días de la muestra, que realiza la obra con literalidad capciosa y la riza en el espacio-tiempo. El Chaco de la tapa, réplica en escala menor del original chaqueño, está finalmente en la

12 Carta del Consejo Moqoit al gobernador Jorge Capitanich, 8 de febrero del 2012, reproducida en Faivovich y Goldberg (2012).

Friedrichsplatz, junto con la *ficción* compuesta en imágenes y textos que el meteorito inspiró sin moverse un milímetro de su pedestal en Gancedo, ensimismado en su pura materia, inconsulto, ignorante de lo que reveló en su obstinada fijeza, ajeno a su destino en la Tierra.

Referencias

- Alÿs, Francis, Andrea Viliani and Ajmal Maiwandi. 2012. «From Collapse to Recovery». In *Mousse* n.º 34, pp. 175–179.
- Bataille, Georges. 1973. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Bellatin, Mario. 2005. *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- Bellatin, Mario. 2008. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía.
- Bellatin, Mario. 2012. *Nº 18. Mario Bellatin. The Hundred Thousand Books of Bellatin. 100 Notes – 100 Thoughts*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Bishop, Claire. 2010. «Performance delegada: subcontratar la autenticidad», en: *Otra parte* n.º 22, págs. 63–72.
- Cabanne, Pierre. 1972. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. 2012. «The Dance was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for a Long Time». In *The Book of Books, Catalog 1/3*, DOCUMENTA (13). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- DOCUMENTA. 2012. *DOCUMENTA (13): The Guidebook, Catalog 3/3*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Duchamp, Marcel. 1968 [1946]. *Textos*. México: Ediciones Era.
- Faivovich, Guillermo y Nicolás Goldberg. 2010. *The Campo del Cielo Meteorites–Vol. I: El Taco*. DOCUMENTA (13). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Faivovich, Guillermo y Nicolás Goldberg. 2012. *The Campo del Cielo Meteorites–Vol. II: Chaco*. DOCUMENTA (13). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Giménez Benítez, Sixto, Alejandro Martín López and Luis Mammana. 2000 [1999]. «Meteorites of Campo del Cielo: Impact on the Indian Culture». In «*Astronomy and cultural diversity: Proceedings of the International Conference Oxford VI and SEAC 99*». La Laguna: C. Esteban y J. A. Belmonte Avilés.
- López, Alejandro. 2012. «Evitemos que el meteorito “El Chaco” sea trasladado a Alemania». Disponible en: <<http://www.change.org/es/peticiones/evitemos-que-el-meteorito-el-chaco-sea-trasladado-a-alemania>>, consultado el 21 de julio del 2013.
- Huizinga, Johan. 1972. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, Rosalind. 1996. «La escultura en el campo expandido», en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Krauss, Rosalind. 1999. «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Continuum.
- Robbe-Grillet, Alain. 1984. *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit.
- Saavedra, Guillermo. 1990. «En el reino de las intenciones fallidas. Una conversación con César Aira», en: *La vanguardia*, 13 de febrero.

Sanouillet, Michel and Elmer Peterson (eds.). 1989. *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press.

Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Strawson, Galen. 2005. «Una falacia de nuestro tiempo», en: *Otra parte* n.º 6, págs. 56–65.

Sitios de Internet

Francis Alÿs: francisalys.com

DEL CAMPO DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES AL DESCAMPADO DE LA MUTACIÓN CULTURAL

Jesús Martín-Barbero

▼ Luis Felto, sin título, s.f., Feria del Campo, Madrid. Foto tomada del Flickr de the real dluoz,
bajo licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).



Lo que estamos viendo no es simplemente otro trazado del mapa —el movimiento de unas pocas fronteras en disputa, el dibujo de algunos pintorescos lagos de montaña—, sino una alteración de los principios mismos del mapeado. Las cuestiones no son ni tan estables ni tan consensuales y no parece que vayan a serlo pronto. El problema más interesante no es cómo arreglar todo este enredo, sino qué significa todo este fermento.

Clifford Geertz

La verdad es que la imagen no es lo único que ha cambiado. Lo que ha cambiado, más exactamente, son las condiciones de circulación entre lo imaginario individual (por ejemplo, los sueños), lo imaginario colectivo (por ejemplo, el mito) y la ficción (literaria o artística). Tal vez sean las maneras de viajar, de mirar, de encontrarse las que han cambiado, lo cual confirma la hipótesis según la cual la relación global de los seres humanos con lo real se modifica por el efecto de representaciones asociadas con las tecnologías, con la globalización y con la aceleración de la historia.

Marc Augé

No son solo las ciencias sociales las que siguen necesitando de *la seguridad* (marca de cientificidad) que le confieren las *disciplinas*, también el arte se halla aún necesitado de demarcaciones que lo *distingan* de aquello que hacen los artesanos o los aficionados que hoy crean y se mueven digitalmente. Por ello, por esa complicidad entre disciplina y seguridad —en sus mejores y más perversos sentidos— este texto despliega una experiencia de transdisciplina que, desde el campo de los estudios de comunicación/cultura, se abre ahora a una inseguridad mucho más ancha y honda: la del comunicar moviéndose ahora por el *descampado* de las interfaces digitales y las redes sociales, esto es, por la mutación tecnocultural que atraviesan nuestras sociedades. Pero para asomarnos a lo que borrosamente dibuja el flujo *de las redes y sus interfaces*, necesitamos rastrear sus pasados desde el presente que, a la vez que dismantela ciertas inercias, refuerza la necesidad de seguridades, incluyendo las bien trazadas demarcaciones y cercas disciplinarias.

Que nadie confunda esto con aquella posmoderna celebración de la diferencia legitimadora de una fragmentación social que fue tan rápida y eficazmente rentabilizada por el mercado. Ni la crítica del disciplinamiento de los saberes y los haceres tiene como horizonte el *pensamiento leve* en el que todos los gatos acaban siendo pardos o *el todo vale* y *sabe* en últimas igual. La celebración de la identidades *débiles* ha tenido, paradójicamente, una fuerte relación con otra celebración, la de la desregulación del mercado, exigida por la ideología neoliberal. David Harvey ha explicitado la paradoja de que «cuanto menos decisivas se tornan las barreras espaciales tanto mayor es la sensibilidad del capital hacia las diferencias del lugar y tanto mayor el incentivo para que los lugares se esfuercen por diferenciarse como forma de atraer el capital» (1989, 296). El horizonte que planteo es muy otro: se trata de actualizar la *Carta de la transdisciplinariedad*, manifiesto de la reunión en que se creó el CIRET y en el que se cuestiona una hiperespecialización que, a la vez que aísla unos saberes de otros, facilita su enganche al complejo tecnoindustrial: «asistimos a la vez a una ruptura cada día mayor entre un saber más y más acumulativo y un empobrecimiento cada día mayor del ser interior de los seres humanos. Un crecimiento de saberes,

sin precedentes en la historia, acrecienta sin embargo la desigualdad entre los que los poseen y los que se hallan desposeídos» (CIRET 1994). A esto, Ulrich Beck (1998) añadió la reflexión sobre cómo nuestras sociedades se precipitan en «la sociedad en riesgo», que es aquella en la que no son los errores o fracasos de la ciencia, sino su propio éxito lo que pone en peligro la supervivencia de la especie humana. Pues mientras de un lado la economía pretende haber llegado a una mundialización radical al posibilitar que el capital viaje instantáneamente de una punta a la otra del planeta, del otro lado nunca se ha hecho más difícil *pensar el mundo* sin confundirlo con la vieja e inerte sumatoria de naciones (Santos 1993). Y ello no solo por la fragmentación que producen sobre los continentes y sus regiones los intereses del mercado, sino por la fragmentación desde la cual funcionan unos saberes cuya especialización los mantiene como hegemónicos.

De ahí la importancia de rastrear a los pioneros de la disidencia que enfrentó a la poderosa hegemonía del ver y el saber disciplinario. Fue apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, a mediados de los años cuarenta, y en el MIT: un grupo de investigadores formado por Norbert Wiener, el creador de la cibernética, el neurofisiólogo



Artur Rossember, el psicólogo Kurt Lewin y el antropólogo G. Bateson plantearon la necesidad de pensar que el lugar más vivo para renovar el saber científico no se hallaba ya en el centro de cada disciplina, sino en las *zonas de frontera* entre todas ellas, las naturales y las sociales. Y al entronizar la zona de frontera entre las disciplinas como lugar estratégico para el conocimiento no estaban planteando solo las limitaciones del saber disciplinario, sino la necesidad de nuevos modos de saber. Es lo que Norbert Wiener (1950) hace en sus trabajos sobre *cibernética y sociedad* al retomar la idea de Galileo sobre la existencia de la «matesis universalis», que era el lenguaje en el que la naturaleza se hallaba escrita y con cuyas claves era posible descifrar las leyes que rigen tanto el movimiento de los astros como el de los objetos en el mundo humano. El nuevo idioma del saber que propuso Wiener fue el de *la información generalizada* —«en el universo todo comunica»— haciendo pensables las relaciones entre animal, hombre y máquina al pensar todo comportamiento como un *complejo intercambio de información*. Fue ese idioma el que solo unos pocos años después Alan Turing convertiría en el de *la inteligencia*, cuya aleación con la información se llamaría *computador*. Siguiendo esa misma veta, la Escuela de Palo Alto, coordinada por Gregory Bateson (1972) y de la que hacían parte Paul Watzlawick, Edward T. Hall y Erwin Goffman, enfocó las zonas de frontera entre antropología, psicología y sociología con el objetivo de investigar «los contextos sociales de interacción» como fuentes de sentido de la vida que estaban exigiendo nuevas estrategias metodológicas más cercanas al «modelo de orquesta» que a las técnicas positivistas. De ahí las propuestas de la *etnometodología*, especialmente en la obra de Goffman, dedicada a pensar/investigar la vida social *como un teatro*, puesto que vivir en sociedad es efectuar continuamente diversas puestas en escena de nuestras *personas*, que es el significado de la *máscara* que usaban los actores en el teatro griego. De ahí que los nuevos objetos del conocimiento social pasaran a ser el gesto facial y corporal, la entonación de la voz y la proxemia de los cuerpos, la mirada y la mímica, tanto como el lenguaje oral o escrito.

A fines de los años sesenta, en sus cursos de filosofía de la ciencia, Jean Ladrière equiparaba la razón moderna a «una imparable máquina de distinguir y separar», que es la misma idea que Zygmunt Bauman (1999) potenciaría al identificar la modernidad con un «pensar desde el centro», según lo cual «lo otro del orden no es otro orden sino el caos: el hedor de lo indeterminado e impredecible». ¡Quién lo creyera!: detrás o, mejor, debajo de la racionalidad que nos liberaba de los dioses anidaba la *metafísica trinitaria del ordenar: separar, clasificar y controlar*. Se hace entonces clara la promesa central de la razón moderna: para sacarnos de la angustia del caos, en el que nos sumía la naturaleza, necesitamos una razón que, en últimas, nos proporcione *seguridad*. De ahí que *la disciplina* haya significado a la vez la arrolladora fuerza del saber parcelado, el dispositivo social de domesticación de los sentimientos y las pasiones, y la muy pedagógica inculcación del temor al desorden tanto en la inteligencia como en la convivencia. Con lo que la incertidumbre, la desazón y la rebeldía quedaron equiparadas con el desorden que engendra la inseguridad que nos hunde en el caos. Todavía hoy la disciplina escolar se da el lujo de *poner aparte* de su objetivo central

la comprensión de lo que entraña la compleja amalgama que entreteje desazones e incertidumbres con creativities e innovaciones en la sensibilidad y la subjetividad de unos adolescentes *habitantes de una sociedad insegura en casi todo*, desde de qué está hecha hoy la autoridad, hasta a qué se puede llamar familia o pareja. Y no es en los saberes dominantes, cada día más especialistas, que los padres o los hijos, los alumnos o los maestros van a encontrar respuestas.

1. De mapas nocturnos y mediaciones diurnas

A fines de los años setenta, América Latina atravesaba uno de sus mayores terremotos: dictaduras brutales en el cono sur con alianzas autoritarias entre todas las dictaduras desde Brasil a Chile, pasando por Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia; cercadas luchas de liberación en Nicaragua y El Salvador; masivos exilios de políticos e intelectuales, científicos y artistas e investigadores sociales. Y justo en medio de ese corrimiento de tierras, que hizo latinoamericanos a los argentinos y mexicanos a no pocos chilenos y brasileños, la *verdad cultural* de estos países dejó de ser un *mestizaje* pensado como oscuro injerto racial sucedido en el tiempo que antecedió a la *independencia* para empezar a nombrar los procesos contemporáneos de cuerpo entero, esto es, la densa trama de la modernidad entretejiendo discontinuidades culturales, diversísimas formaciones nacionales, fortísimos arraigos en *viejas* estructuras del sentimiento, memorias largas y breves imaginarios. Y todo ello revolviendo lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folclor con lo popular y lo popular con lo masivo. Néstor García Canclini (1989) tuvo el acierto y la valentía de ponerle nombre a eso, a las muchas junturas de lo viejo y lo nuevo, llamándolo *culturas híbridas*. Pues solo una tan equívoca y medio degenerada palabra como *hibridación* posibilitaba nombrar las tramas y los traumas que engendraban y enredaban la política con el arte, las ciencias duras con la investigación social, las urbanizaciones piratas con los *centros* comerciales, los dialectos jóvenes con las jergas atávicas y los idiomas burocráticos.

Algunos empezamos a pensar todo ese entramado sociocultural a partir de los procesos urbanos de comunicación que se hacían observables en el contraste entre plazas de mercado popular y supermercados, o cementerios como el Central de Bogotá y los primeros Jardines del Recuerdo, o las diferencias de proxemia de los peatones de la carrera séptima entre la calle primera a la 19 con la proxemia corporal de los que caminaban en la zona del Lago, por la carrera 15 entre las calles 75 y la 95. Y, cosa muy extraña, para tratar de entender lo que estaba cambiando en los modos de comunicarse de los bogotanos, la mayor ayuda no vino de los ingenieros de teléfonos o los psicólogos comportamentales norteamericanos, que eran los padres de los estudios de la comunicación, sino de filósofos, críticos de la cultura alemanes, de historiadores argentinos que estudiaban la formación de las ciudades masivas y de antropólogos brasileños que investigaban lo ininvestigable para alguien que fuera de izquierda: los rituales de consumo de las clases medias. Se trataba de una investigación dedicada en gran medida a minar las seguridades que procuraba el *objeto propio* de la disciplina llamada *ciencias de la comunicación*, abriéndole agujeros por donde oxigenar ese campo de estudios y conectarlo con las preocupaciones y las búsquedas



Edward Burtynsky, *Iberia Quarries #3*, 2006, 60" x 48", impresión digital cromogénica, Cochico Co., Pardais, Portugal.
© Edward Burtynsky. Foto tomada de: <http://www.brooklynrail.org>

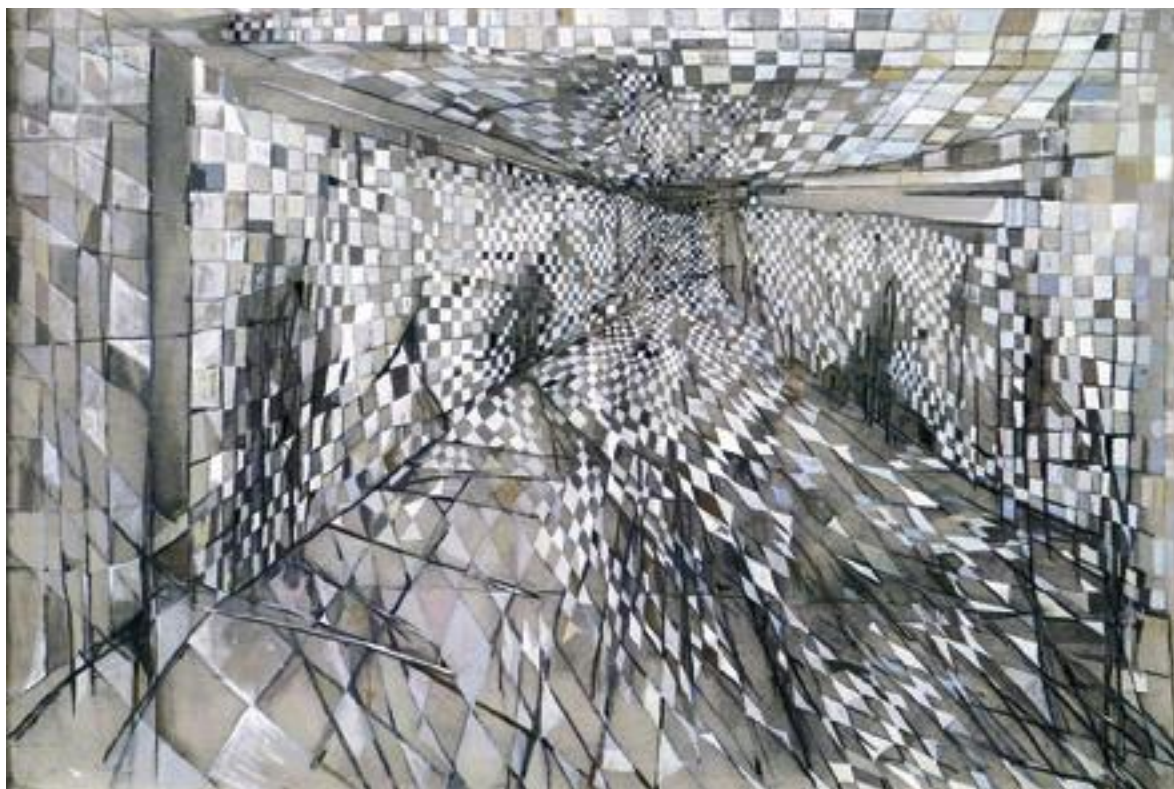
de las ciencias sociales y la reflexión filosófica. Fue a ese entramado a lo que en 1985 yo me atreví a llamar *mediaciones*, o sea, las densas conexiones de los procesos de comunicación con las dinámicas culturales, con las transformaciones estéticas y con los movimientos sociales. Pero al pensar los procesos de comunicación desde las prácticas cotidianas de la cultura nuestra investigación quedó *fuera de lugar* (Schwarz 1977): la apuesta por ubicar el análisis de los procesos, los medios y las prácticas de comunicación en un lugar central de las ciencias sociales des-ubicaba la investigación hasta el punto de hacerla irreconocible por la mayoría, tanto de los expertos en medios masivos como de muchos investigadores sociales.

En los años ochenta, la lucidez de Saint-Exupéry, al introducir la figura del «mapa nocturno» (1978, 5) para nombrar su mapa de pilotaje, iluminó el sentido de nuestra insegura investigación —por tanteante y experimental—. Un mapa cuya peculiaridad nos es contada poniéndola en boca de un personaje que da nombre a Guillaumet, un amigo ya muerto del autor, de quien recibió su aprendizaje para sobrevolar España en los vuelos del correo entre Francia y Argelia:

No me la describía sino que hacía de España mi amiga. No me hablaba de la hidrografía ni de la población ni de Guadix sino de tres naranjales que cerca de Guadix bordean un campo. «Desconfía de ellos, márcalos en tu mapa», me repetía. Y los tres naranjales entraban a tener mayor importancia en el mapa que la Sierra Nevada. No me hablaba de Lorca sino de una granja cerca de Lorca, de una granja viva, y del granjero y la granjera. Y esa pareja, perdida en el espacio a mil quinientos kilómetros de nosotros, adquiriría una importancia enorme. Bien instalados a la caída de su montaña, como si fueran guardianes de un faro, estaban prestos, bajo las estrellas, a socorrer a los seres humanos. Y nosotros sacábamos de su olvido y de su lejanía lecciones sobre detalles ignorados por todos los geógrafos del mundo. (Saint-Exupéry 1978)

Leída desde América Latina aquella propuesta pasó a significar que la navegabilidad de un territorio proviene tanto o más que del conocimiento especializado del terreno, de una cierta experiencia del piloto acerca de lo que resulta verdaderamente importante, indispensable para el *ver-desde-lejos*: ese que solamente se convierte en saber mediante acercamientos provenientes de los otros sentidos: olores y sonidos, recuerdos y temores, atisbos e intuiciones. La idea de *mediación* fue producto de una experiencia que también se volvió saber al irle revolviendo a ese otro *ver-desde-lejos*, que es la filosofía, muchos y densos acercamientos al territorio de la vida social y las culturas cotidianas, acercamientos a la vez movilizados de muy diversos sentires y sentidos, movilizados a su vez principalmente por la historia, la etnografía y ese otro saber ancestral (indispensable para trazar mapas) que es la caligrafía, su dibujar escribiendo y escribir dibujando. El libro en cuyo título aparece *mediaciones* (Martín-Barbero 1987) lo escribí a mano basándome en multitud de mapas contruidos con lápices de diversos colores, que indicaban la relación de ideas con lugares y acontecimientos, nombres fuertes —de letras grandes— en frases atravesadas por dibujos de tránsitos entre autores y temas. Solo después, al *pasarlo a máquina* lo reescribí de modo que las costuras y los recosidos quedaran en su revés.

Mediaciones remite más al trazo que pone en red los dispersos, distintos y alejados puntos y líneas que tejen un mapa que a una realidad que se constata o a un concepto que se tiene y se maneja. Y de ahí lo difícil que resulta *definir las mediaciones*, ante lo cual hubo que irlas des-plegando y comprendiendo a medida que los procesos de comunicación, las prácticas culturales y los movimientos sociales iban haciéndose cercanos. Ello exigía la puesta en relación del mundo de la producción en las industrias culturales con los mundos del consumo masivo y también del consumo diferenciado y ciudadano. Pues de lo que se trataba no era de indagar otras cosas, sino las de



siempre, o sea, la dominación, la producción y el trabajo, pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer. Un mapa no para la fuga sino para el re-conocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos.

Un primer mapa fue construido a partir de cuatro procesos claves situados sobre dos ejes temporales. En el eje de la historia larga se situó la relación/tensión entre las *matrices culturales* provenientes de las prácticas, los modos y los medios *populares* de comunicación, con los *formatos industriales* provenientes de la conversión de aquellos modos y medios en la materia prima del negocio de unas empresas privadas. En el eje de la simultaneidad se situó la relación/tensión entre unas *lógicas de producción* crecientemente globalizadas y unas *competencias del consumo* que, a pesar de su marquetización acelerada, no han perdido, sin embargo, la capacidad de albergar unos muy diversos usos sociales. La complejidad sociocultural, política y económica de *las mediaciones* que entretejen esos cuatros procesos se ve aumentada por la transformación de unos sujetos cuyas prácticas movilizan, tanto como son movilizadas en ellos. A continuación un apretado resumen de *lo investigable* desde algunos de los ejes de ese mapa.

Entre las *matrices culturales* y los *formatos industriales* se despliega la historia de la cambiante relación entre *movimientos sociales* y *discursos públicos*, unas relaciones agenciadoras de las formas hegemónicas de comunicación colectiva. Lo enrevesado se aclara con un ejemplo. Ligado inicialmente a los movimientos sociales de los sectores

▲ María Helena Vieira da Silva, *The Corridor*, 1950, óleo sobre lienzo, 648 x 911 mm.
Foto tomada del Flickr de Groume, bajo licencia Creative Commons
Atribución-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).

populares en los comienzos de la Revolución Industrial, y al surgimiento de una cultura popular moderna, el género *melodrama* fue primero *teatro* y tomó después el formato de *folletín* o novela por entregas pero conservando un fuerte núcleo dramático, denominado por Peter Brooks (1974, 341) como «drama del reconocimiento»; las relaciones de parentesco constituían eje de la trama, pero entrecruzadas con una clave del imaginario burgués: las relaciones sentimentales de la pareja. Y del *folletín* el melodrama pasaría al cine, especialmente al norteamericano, mientras en Latinoamérica el melodrama se transformó en radioteatro y telenovela. Esa historia permitió abandonar el maniqueísmo estructural que nos incapacitó durante mucho tiempo para pensar el espesor de las complicidades entre discursos hegemónicos y subalternos, así como la constitución —a lo largo de escabrosos procesos históricos— de *formatos de sedimentación* de saberes narrativos, hábitos y técnicas expresivas, y de *gramáticas generativas* cuya movilidad proviene tanto de las mudanzas del capital y las transformaciones tecnológicas como del movimiento permanente entre los diferentes géneros y los diferentes medios. Esos que son hoy lugar de complejos entramados de residuos e innovaciones, de anacronías y modernidades; que involucran, de parte de los *productores*, sofisticadas «estrategias de anticipación» y, de parte de los espectadores, la activación de nuevas y *viejas* competencias de lectura. Es una historia que va hoy en la perspectiva de los llamados *estudios culturales*.

Entre las lógicas de producción y los formatos industriales median las transformaciones de la *tecnicidad informacional y comunicativa*, ligada al nuevo escenario que abre la globalización y su convertirse en *conector universal en lo global* (Santos 1996). Ello sucede no solo en el espacio de las redes informáticas, sino en la *conexión* de los medios —teléfono celular y TV digital— vía Internet, replanteando aceleradamente la relación de los discursos públicos y los relatos (géneros) mediáticos con los formatos industriales y los textos virtuales. Las preguntas abiertas por la *tecnicidad* apuntan entonces al nuevo estatuto social y cultural de la técnica, al nuevo lugar de la cultura en la sociedad y a las nuevas experiencias estéticas.

Mediadoras entre los formatos industriales y las competencias del consumo, las *ritualidades* remiten, de un lado, a los diferentes *usos sociales* de los medios, por ejemplo: la expresividad bulliciosa de los modos populares de ver cine frente a la seria sobriedad del letrado, al que cualquier ruido viene a distraerlo de su contemplación fílmica; y del otro lado, al consumo creativo/productivo que no pocos jóvenes hacen del computador frente al uso marcadamente lúdico/evasivo de la mayoría. Arrancando la idea de *ritualidad* de los indigenismos antropológicos, los rituales en la contemporaneidad urbana remiten a nuevos modos de existencia de lo simbólico, a trayectos de iniciación y viajes *de paso*, como en el caso más expresivo: el de la serialidad ficcional —de *Los Soprano* a *Mad Men*, pasando por el fenómeno de ritualidad más densa, *Lost (Desaparecidos)* (Scolari et ál. 2010)— en su exigencia de repetición ritual que permite entrever el juego entre cotidianidad y experiencias de lo extraño, resacralización o reencantamiento del mundo desde ciertos usos o modos de relación con los medios.

2. Cartografiando las sensibilidades contemporáneas

Fue Walter Benjamin quien a propósito de la moda, ese lugar donde más intrincadamente se con-funden el arte y la mercancía, habló de la contradicción que moviliza en últimas a la modernidad: la que emerge del conflicto entre el sentido y el valor, cuando este es progresivamente fagocitado por el capital (1989, 88-107). Esto implicó darle vuelta a la historia para mirarla ya no desde los acontecimientos y las obras, sino desde las modificaciones de la percepción y la sensibilidad de las mayorías, desde los cambios en el *sensorium* colectivo de su época. Ese que no fueron capaces de detectar ni Tocqueville ni Le Bon al pensar *la masa*. Pues para Benjamin la masa constituye, a la vez, el crecimiento urbano de una indiferenciada muchedumbre y *la matriz de una nueva percepción*, ya que «el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación» (1982). No importa si ante ese nuevo *sensorium*, que se hace especialmente manifiesto en el cine, *los críticos* disparan toda la batería (y la beatería) de sus descalificaciones; la toma de posición de Benjamin es aún hoy tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo: «Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento [...] Y de retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresista frente a un Chaplin» (1982, 52). La masa, esa otra cara de la *muchedumbre* hoy rescatada como sujeto político por Toni Negri (Negri y Hardt 2005), ya fue vista por Benjamin como la figura política que gesta y representa *la conspiración: una protesta más o menos sorda contra la sociedad*, cuyo escondrijo se halla en *la taberna* que con su *vaho* entremezcla las ilusiones y las rabias de los oprimidos, mientras se cocina un idioma hecho a partes iguales de grosería y poesía, de palabra y grito, que será el lenguaje del mitin callejero y la declamación pública. Estamos ante la primera comprensión de una figura emblemática: *la cultura del cruce* entre la experiencia política de la multitud y una nueva facultad de sentir que conectaba con la de una vanguardia que *le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido*. Un nuevo *sensorium* que sin embargo no despojaba a la masa de su terrible realidad social. Haberse des-ubicado tan radicalmente del espacio hegemónico desde el que se miraba el gusto de la masa y del que emergía el arte le permitió a Benjamin avizorar las nuevas narrativas de la resistencia desde las que aún hoy construyen su identidad los marginales y los oprimidos en el mundo.

En los últimos años Bernard Stiegler nos ha estado alertando acerca de que la cuestión de *el sentido* no se refiere únicamente al *significado* de la vida en común, sino al *tejido sensible* del que está hecha la vida social misma y lo que convierte hoy al mundo de *lo sensible* en teatro estratégico de la guerra económica: «el abandono de la cuestión estética [o de la sensibilidad] por parte de la esfera política, dejándosela a las industrias culturales, o a la esfera del mercado en general, es ya en sí mismo catastrófico [...] La cuestión *cultural* se halla ahora mucho más en el corazón de la economía que de la política» (2004, 79). Pero ha sido Jacques Rancière (2000) quien ha re-situado la cuestión de *lo político* en el *reparto de lo sensible*. En francés la palabra *partage* (partición) contiene ya entera la contradicción que moviliza toda esta propuesta: las íntimas y conflictivas relaciones entre el compartir y el compartimentar, entre el repartir y el demarcar. Pues el reparto opera como división de lo sensible, esto es,

Yazid Kheloufi, *Al Tahrir square*, 2013, homenaje a los revolucionarios de la primavera árabe, de Bouazizi a Khaled Said, 114 x 93 cm. © Yazid Kheloufi. Foto tomada de <http://yazidkheloufi.blogspot.fr>



como «el sistema de formas de lo que se da a sentir», de lo que cada cual puede ver, puede decir y, en su base, del espacio que uno u otro pueden ocupar y del tiempo que pueden tener. Es entonces un determinado régimen de lo sensible, un régimen estético, el que hace del campo político un espacio de democracia, pues el *demos*-pueblo «no es la población ni tampoco los pobres, sino la gente cualquiera, *los que no cuentan*. Y la política comienza en verdad con sujetos políticos nuevos, es decir, a los que no define ninguna particularidad sino que por el contrario son ellos los que definen el poder de cualquiera» (Rancière 2000). Desde Grecia son dos los modelos antagónicos de configuración de la política desde la estética, uno configurado por *los actores del teatro y la escritura*, legitimando el control de la circulación de la palabra y la acción, los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común; y otro el que da figura a «la comunidad que canta y baila su propia unidad» en los ritmos del *coro*, que son los del «cuerpo comunitario» del pueblo.

Frente a los apocalípticos, que lo que mejor saben hacer es quejarse sin proponer nada, la obra de Rancière proyecta su innovadora mirada política sobre lo sensible en una secuencia de libros sobre *el sentido de las imágenes* (2003), *el espectador emancipado* (2008) y *la estética del arte* (2011), en la que nos viene a decir que lo más interesante que pasa hoy en las relaciones del arte con las técnicas es el emborronamiento de las fronteras entre lo que es y lo que no es arte. Pues el emborronarse de unos viejos y

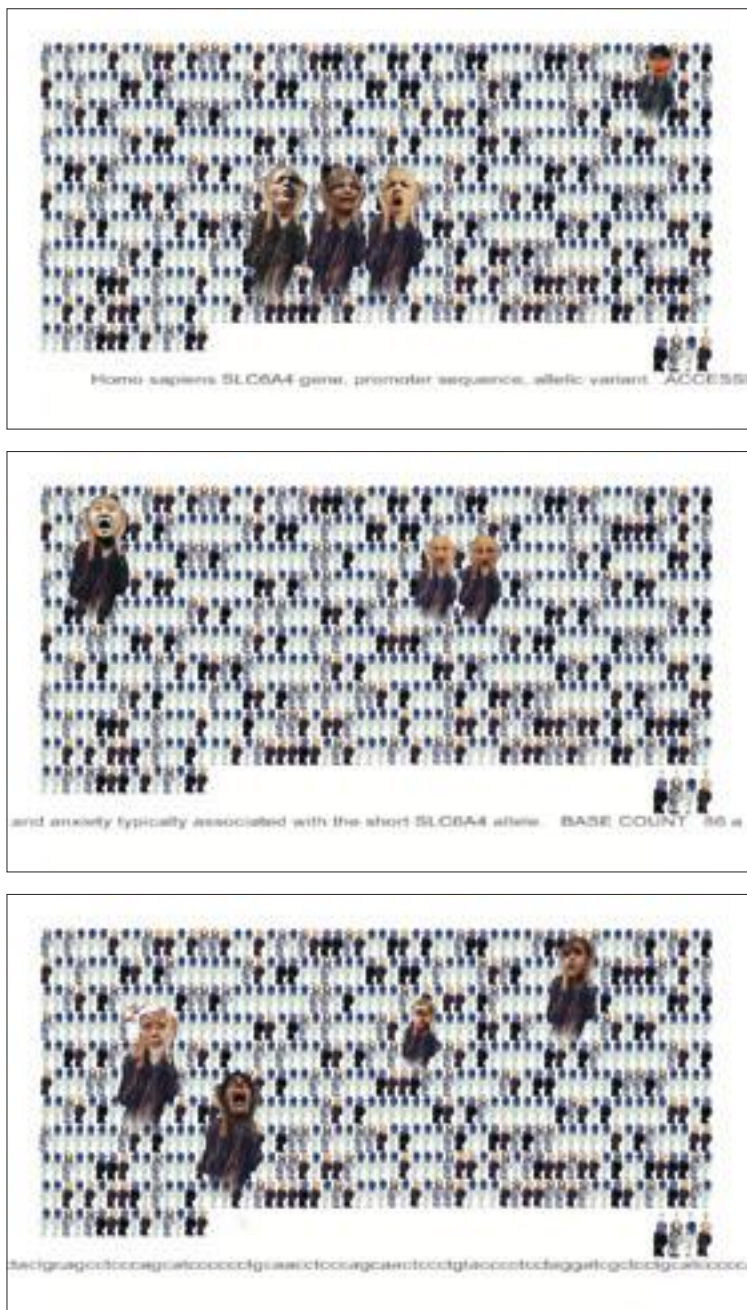
tenaces separadores viene a reinstituir el espesor de las mediaciones allí donde reinaban las separaciones y las oposiciones: entre apariencia y realidad, entre mirar y saber, entre pasividad y actividad. Asimilar el mirar y el escuchar a la pasividad responde, según Rancière, al mismo prejuicio que ve en la palabra lo contrario de la acción y en el trabajo manual lo contrario del trabajo intelectual. De ahí que a la pregunta «¿es la música electrónica música culta o popular?» Rancière responda: no lo sé ni me importa, porque lo verdaderamente importante son todas las formas de desplazamiento y desdibujamiento de las fronteras que colocaban de un lado al arte y del otro al espectador, ya que es en esos movimientos donde emergen nuevas formas de la experiencia que transforman los regímenes de lo sensible, o sea, de la percepción y el afecto, del pensamiento y la palabra. Que es por donde pasan los caminos de la emancipación social, a la vez cultural y política.

El otro pensador de la mutación es Alessandro Baricco, un pensador novelista y poeta, quien desde el año 1992, y con un libro cuyo título es ya una provocación, *El alma de Hegel y las vacas de Winconsin*, da cuenta de la violenta explosión cultural sufrida por la música a partir de la aparición de *la música ligera* —el jazz, el rock y la música de las películas de cine— que es donde están emergiendo «unas criaturas anfibias en las que se entrelazan la vulgaridad y la nobleza, el deshecho y la poesía, la mercancía y el sentido» (Baricco 1992, 74). Justamente para reconocer la legitimidad de una nueva cultura sonora, Baricco replantea la idea de espectacularidad trasladándola del ámbito de la pasividad cómplice al de las experiencias constitutivas de los públicos contemporáneos. De ahí que la pregunta por qué público habita el ahora de la música o del cine nos remita a la necesidad de estudiar las complejas relaciones entre gustos colectivos, prácticas de consumo y condiciones sociales. La radicalidad de la crítica toma entonces una muy otra dirección: hay un nuevo arte musical que se hace cargo del nuevo universo sonoro que emerge en el denso y ambiguo entrechoque de las diversas músicas que suenan en el mundo, incluidos los nuevos ruidos que sus hibridaciones producen.

Y puesto que el eje central de este debate son *los públicos*, será sobre ellos que el análisis se haga más agudo y radical: el verdadero deslindamiento que musicalmente produce la modernidad sale a la luz cuando en la música ligera se hace patente la *relación activa* que esa música crea con su público: pues «no es solamente el público el que debe seguir al artista sino la obra musical la que debe encontrar las formas, los materiales y la lengua para expresar los deseos y las expectativas del público» (Baricco 1992, 172). Y entonces hasta eso que despectivamente ha sido reducido por los críticos a *los efectos* con que un artista atrapa al público, el denostado efectismo, es repensado por Baricco como algo que hace parte de lo espectacular buscado tanto por Puccini como por Mahler para abrir la ópera y la sinfonía a nuevos públicos: «lo que comienza a vacilar es la línea de demarcación entre el producto artístico y el objeto musical puro y simple. La obra desborda todas las fronteras situándose en un más allá que deja obsoletas las antiguas jerarquías del consumo musical» (Baricco 1992, 80).

Consciente de lo que en su propio pensamiento hay de *bárbaro*, Baricco ha llevado mucho más lejos, y más hondo, su reflexión en el libro *Los bárbaros. Un ensayo sobre la mutación* (2008). Y como venía de reflexionar sobre lo que los bárbaros Puccini y Mahler habían hecho con la música–arte, será de esa misma cantera de la que procedan las piedras con las que pone los cimientos a la nueva indagación, ahora más ancha, sobre la mutación que atravesamos. Y para ello recurre a la historia: sucede que el crítico de música que hizo la reseña periodística de la primera presentación

Nela Ochoa, *Eco Genético* (fotos fijas de video), 2006, loop de 1 minuto. Secuencia del gen SLC6A4 relacionado con la memoria del miedo; collage y animación a partir de la obra *El grito* de E. Munch y rostros sacados de noticieros de Internet. Foto cortesía de la artista.



de la Novena Sinfonía de Beethoven, el 7 de mayo de 1824, escribió a su propósito lo siguiente: «Elegancia, pureza y medida, que eran los principios de nuestro arte, se han ido rindiendo al nuevo estilo frívolo y afectado que estos tiempos, de talento superficial, han adoptado» (citado en Baricco 2008, 21). A continuación Baricco cuenta que en una revista francesa de farándula halló la respuesta a cómo se decidió el tiempo de duración de los CD grabados con música: ¡fue la disquera Philips la que decidió que la duración de los CD debía ser en la que cupiera entera la Novena! A partir de esto, Baricco se plantea que si en el tiempo en que vivió Beethoven su Novena hizo parte de aquellas obras y figuras que, para los eruditos, destruían el arte como matriz de la civilización, es muy posible que, andando el tiempo, lo que será tenido por el modelo del arte verdadero es lo que hoy se halla densamente imbricado en la barbarie contemporánea. Una barbarie de la que hace parte especialísima la mutación técnica que afecta la música, todas las músicas, pues los modos en que arte y técnica comunican son decididamente extraños y desconcertantes, hasta el punto de servirse mutuamente de enclaves de la misma transformación cultural. Así, la propuesta de Baricco resulta siendo que los cambios en la cultura no pueden ser comprendidos buscándoles ubicación en nuestro viejo y acostumbrado mapa, sino tratando de dibujar algunos rasgos del mapa que ellos, los cambios, empiezan a dar forma.

El segundo frente estratégico plantea el debate sobre las relaciones entre el arte de enseñar (educación) y el sentido del enseñar arte (formación de la sensibilidad/ educación profesional). En lo que respecta al arte de enseñar, estamos ante un



Daniel Knipper, *Et Si?*, 2012, instalación en el Festival de luces de Lyon, Francia.
Foto de tomada del Flickr de Larsen & co bajo licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY-NC-ND 2.0).

modelo escolar de educación atrapado entre el vértigo fascinante de los prodigios tecnológicos y el vocerío apocalíptico de los que nos anuncian la muerte de la civilización, lo que nos está impidiendo un mínimo de calma para repensarla y reinventarla. Que es a lo que se dedicó un maestro belga de escuela, contemporáneo de la Revolución Francesa, llamado Joseph Jacotot, des-cubierto por Rancière (2005) y cuya historia nos cuenta en *El maestro ignorante*. Se trata de la aventura intelectual del inventor de una paradoja político-cultural tan poco correcta como la enuncia esta aseveración: *lo verdaderamente importante en la educación no es lo que se enseña sino lo que se aprende*. Ya que para que exista un *maestro-enseñante* en nuestra sociedad se necesita que el acto mismo de enseñar engendre unos *alumnos-ignorantes*, es decir, que identifique a los alumnos con el no saber. Esto, según Rancière, proviene del reconocimiento tácito —de parte y parte— de que la desigualdad es la matriz de esa sociedad. O dicho de otro modo: lo que hace posible y eficiente al sistema escolar es que su matriz cultural sea la misma que legitima al sistema social. Complicidad de legitimación descubierta por Jacotot a través de sus prácticas docentes, que le llevaron su propuesta de un *maestro ignorante* cuyo significado es este: todas las muy bellas renovaciones de la pedagogía moderna y progresista seguían —y siguen— reproduciendo la matriz de la desigualdad social por más igualitarias que ellas se creyeran y se pensarán. Aun en el más moderno de los modelos pedagógicos, la igualdad —que es *pre-supuesta* como fundamental— está realmente ausente, pues «la igualdad solamente emerge de la iniciativa de individuos y grupos que, a contracorriente del curso normal de las cosas, asumen el riesgo de verificarla y de inventar formas para su verificación» (Rancière 2005, 207). Para el maestro Jacotot, la *instrucción* —que fue la primera denominación de las instituciones públicas de educación y sigue siendo el modelo escolar de enseñanza— se dedica a confirmar en los alumnos aquella incapacidad que se busca reducir, ya que se lleva acabo des-conociendo toda la capacidad de saber y el saber en acto que ya llevan consigo todos los alumnos. La cerradura del círculo solo puede hacerla estallar una educación que, en lugar de instruir al pueblo para que busque la igualdad, *emancipe las inteligencias* para que cualquier individuo pueda verificar si hay o no igualdad de las inteligencias en la sociedad. Pero la oposición entre *embrutecimiento* y *emancipación* no es una oposición entre métodos de instrucción, los tradicionales/autoritarios versus los activos/democráticos, sino que es una oposición entre concepciones de la inteligencia. De manera que queda claro que afirmar la igualdad de inteligencias en los seres humanos no tiene nada que ver con postular la existencia de alguna virtud específica de los ignorantes, o alguna ciencia propia de los humildes. De lo que se trata es de hacer en la escuela lo que hacen los investigadores: poner en relación lo que se ignora con lo que se sabe, compararlo, nombrarlo y verificarlo. Y en una conferencia-presentación de la traducción de *El maestro ignorante* en Brasil, Rancière terminó con esta reflexión:

A esos *mejores de la clase* que nos gobiernan se les plantea una vieja alternativa: unos les piden que se adapten, mediante una buena pedagogía comunicativa, a las inteligencias modestas y los problemas cotidianos de los menos dotados que somos nosotros, los gobernados; mientras otros les piden todo lo contrario:

gestionar, desde la distancia indispensable al buen progreso de toda la clase, los intereses de la comunidad. Es eso lo que verdaderamente tenía Jacotot en la cabeza: la manera en que la escuela y la sociedad se entre-simbolizan sin fin reproduciendo indefinidamente la presuposición de la desigualdad en su misma negación. (Rancière 2002, Prefacio; la traducción es mía)

Nos queda el otro lado: el *sentido de enseñar arte* hoy. Y aquí la diferenciación entre formación *estética* o de *la sensibilidad* y educación *artística* resulta indispensable para asumir el nuevo lugar que el arte ocupa hoy en la vida de los jóvenes y que es fácilmente visible en lo que pasa con la música: ella no es solo algo que se consume, sino también algo que se hace individualmente o en grupo, y sin que se tengan conocimientos profesionales, puesto que se hace música porque se la siente como un idioma propio, que permite a los jóvenes contar su vida. Que es lo mismo que les pasa ya a montones de jóvenes también con la fotografía y el video. Aquí se hace evidente lo decisivamente antidemocrático que es un sistema educativo que sigue sin incorporar activamente las culturas de la imagen y el sonido, del audiovisual y del hipertexto a su cotidianidad pedagógica, lastrando —y en no pocos casos castrando— las creatividades que pasan por esos lenguajes.

Me quedo entonces en el ámbito de la *formación estética* para seguir en el mismo plano en que quedó planteado el arte de enseñar. La *formación básica de la sensibilidad*, aunque no con esas palabras, es a lo que se refiere el Informe del PNUD del 2004, que define así el *desarrollo humano*: «Se trata sobre todo de ampliar las opciones de la gente, es decir, permitir que las personas elijan el tipo de vida que quieren llevar, pero también de brindarle tanto las herramientas como las oportunidades para que puedan tomar tal decisión [...] pues cultura, tradición y autenticidad no suelen ser sinónimos de libertad cultural. La libertad cultural consiste en ampliar las opciones y no en preservar valores ni prácticas como un fin en sí». Formar, o sea, *dar forma*, a la nueva sensibilidad de los adolescentes y jóvenes es posibilitarles verdaderamente *ampliar sus opciones y recrear culturalmente* su entorno. Frente al conformismo no solo político sino estético de unas mayorías que se limitan a consumir el mediocre e insulso cine que se le ofrece o la facilona y repetitiva música que más abunda en la radio, la libertad de que habla el PNUD no es la que se limita a lo que le provee masivamente el mercado, sino una libertad *in-formada*, esto es, capaz de saber distinguir y contrastar.

La formación estética consiste, nada más y nada menos, que en el *desarrollo del sentir*, es decir, de *los sentidos*: del ver, el oír, el gustar, el oler, el tocar o el danzar. Se trata de eso que en alguna medida hace parte de la formación que se da en el kínder mediante el juego con figuras, sonidos, colores, volúmenes, tejidos, maderas o metales. Pero que cuando se sale del kínder parecería no tener ya nada que ver con la educación, pues al crecer el niño la educación debe volverse *seria* —y *serial*— rompiendo a la vez con el juego y con el sentir. Incluso la lectura y la escritura son normalmente convertidas en mero instrumento de *tareas escolares*, impidiendo que los alumnos jueguen con ellas, las usen *expresivamente*, pues la

➤ Oscar Muñoz, *Cortinas de baño*, 1985-1989, acrílico sobre plástico, 5 piezas. Colección Banco de la República y MAMBO (Bogotá) y Museo La Tertulia (Cali). Montaje de la Exposición «Protografías» en el Museo de Antioquia. Foto tomada del Flickr del Museo de Antioquia, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0).



expresividad conecta el sentir con el pensar, en contra de la pseudopsicología que pone la imaginación en el lóbulo opuesto al de la razón.

Si la formación estética es entendida como formación de la *sensibilidad* y exploración del sentir, ella hace parte constitutiva del desarrollo vocacional —no del profesional— de la personalidad, y en cuanto tal necesita ser alentado y estimulado a lo largo de toda la vida escolar. Es todo el proceso educativo el que debe posibilitar que los ciudadanos en edad escolar se descubran a sí mismos con algún tipo de vocación. Que no se me malentienda, no estoy afirmando que «todos tengan que ser profesionalmente artistas» sino que todos tienen derecho a ser creativos en alguna de las múltiples y diversas potencialidades estéticas de los seres humanos. Pues el que no a todos les guste hacer danza o plástica no significa que en cada uno no haya algún *sentido* que pueda ser informado, esto es, desarrollado creativamente. Con el añadido de que también la vocación científica pasa por los sentidos y no solo por la lógica, como lo planteó un teórico del conocimiento de la talla de Bachelard al afirmar que Einstein, para poder formular la ley de la relatividad, necesitó tanta imaginación como Beethoven para componer la Novena Sinfonía.

A donde apunta entonces lo que llamo *formación estética*, básica y para todos, es a lo ya fue postulado por Schiller en su propuesta pionera por hacer de la educación estética la matriz de la educación política o ciudadana, y que necesitamos releer

hoy a la luz del cambio cultural que atravesamos, un cambio no reducible al *hecho tecnológico*, pues

[...] es toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación la que hoy conoce una seria reestructuración. La visualidad electrónica ha entrado a formar parte constitutiva de la *visualidad cultural*, esa que es hoy nuestro entorno y el nuevo imaginario capaz de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible. (Renaud 1990, 5)

Claro que incorporar la formación estética en serio al currículum pasa por insertarla antes que nada en el ejercicio de la escritura en cuanto modo de expresión formativa y creativa del sujeto y del ciudadano, dejando de ser una mera escritura-instrumento que sirve solo para hacer las tareas de cualquier asignatura. ¿Cómo pueden los adolescentes expresarse visualmente sin cámaras de fotografía? ¿Cuántas escuelas tienen guitarras para que los adolescentes puedan hacer música o computadores no para hacer tareas, sino para que puedan experimentar tanto a la hora de leer como de escribir hipertextualmente? La expresión «juegos de lenguaje», propuesta por Wittgenstein, no es solo una metáfora sino un modo de calificar el potencial y la riqueza de todos los lenguajes humanos.

Referencias

- Baricco, Alessandro. 1992. *El alma de Hegel y las vacas de Winconsin*. Madrid: Siruela.
- Baricco, Alessandro. 2008. *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *Modernidade e ambivalencia*. Rio de Janeiro: Jorj Zahar Editora.
- Beck, Ulrich. 1998. *La sociedad del riesgo*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1982. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale su XIX siècle*. Paris: Éditions Du Cerf.
- Brooks, Peter. 1974. «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», en *Poétique* n.º 19.
- CIRET. 1994. «Charte de la transdisciplinarité». Disponible en: <<http://ciret-transdisciplinarite.org/chart.php>>, consultado el 21 de julio del 2013.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Basil Blackwell.
- Ladrière, Jean. 1977. *Les enjeux de la rationalité: le défi de la science et de la technologie aux cultures*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Negri, Toni y Michael Hardt. 2005. *Multitud guía y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate.
- PNUD. 2004. *Informe sobre desarrollo humano: la libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. Madrid: Ediciones Mundi Prensa, Naciones Unidas.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.

- Rancière, Jacques. 2002. *O mestre ignorante*. Edición brasileira disponible en: <http://www.moodle.ufba.br/file.php/10061/O_mestre_ignorante/O_mestre_ignorante-livro.pdf>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2005. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, Jacques. 2011. *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée.
- Renaud, Alain. 1990. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 1978. *Terre des hommes*. Paris: Folio.
- Santos, Milton. 1993. «La aceleración contemporánea: tiempo, mundo y espacio-mundo», en *Revista de la Universidad del Valle* n.º 10.
- Santos, Milton. 1996. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec.
- Schwarz, Roberto. 1977. «As ideias fora do lugar», en: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.
- Scolari, Carlos, et ál. 2010. *Lostología*. Buenos Aires: Cinema.
- Stiegler, Bernard. 2004. *De la misère symbolique. Tome 2, La catastrophe du sensible*. Paris: Galilée.
- Wiener, Norbert. (1950) *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*. Boston: Houghton-Mifflin.
- Winkin, Yves (dir.) 1982. *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

La irrupción de Internet y de la cultura digital parecen haber traído consigo grandes transformaciones en las formas en las que se producen, organizan y distribuyen el conocimiento y la cultura. Las instituciones que tradicionalmente se dedicaban a la producción y difusión del conocimiento, como la universidad, el museo, la biblioteca, o el laboratorio, no solo cuentan ahora con nuevas herramientas para llevar a cabo su actividad habitual de manera más eficiente, sino que también se abren a la posibilidad de pensar nuevos modos de funcionamiento que respondan a los retos del presente. En esta sección de *ERRATA#* sobre interdisciplinariedad y transdisciplinariedad hemos abordado los cambios que estamos sufriendo desde tres aproximaciones complementarias.

De una parte, el profesor Antonio Rodríguez de las Heras describe las limitaciones de un modelo educativo que se apoya en exceso en la *hiperespecialización* y la ausencia de diálogo entre diferentes campos de conocimiento; para superar dichas limitaciones propone nuevos itinerarios formativos que permitan hacer frente a la complejidad del presente, en los que el aprendizaje no se da únicamente por medio de la profundización y la especialización en un área específica, sino en la capacidad de conectar ámbitos de conocimiento y experiencia diversos.

Por su parte, Antonio Lafuente, investigador en estudios sociales de la ciencia, alude al que quizá sea uno de los problemas fundamentales de nuestro tiempo: la distancia entre las instituciones y las personas. Es decir, la crisis de un sistema que se apoya solo en el conocimiento experto y no es capaz de incluir en sus políticas a los afectados.

Por último, Carlos Magro, desde su experiencia como gestor de centros de innovación, y yo mismo, proponemos explorar cómo son los lugares de encuentro que permiten el ensamblaje de distintos campos del saber y de la colaboración entre expertos y no expertos, y cómo las nuevas prácticas que emergen de las redes digitales pueden potenciar la riqueza que estos espacios generan.

UNA EDUCACIÓN TRANSDISCIPLINAR

Antonio Rodríguez de las Heras

▼ Quest to Learn, BSP Galactic Mappers. Un modelo de escuela basado en el aprendizaje por proyectos en el que los profesores transmiten las materias según lo va requiriendo el proyecto de los alumnos. Tomada de <http://q2l.org/media/104/download/j84a8489.jpg>



El mundo se mueve porque lo recordamos

Si viviéramos solo el instante el mundo permanecería quieto. En un instante un objeto se encontraría en el punto A, y lo percibiríamos. Pero si no lo recordamos, cuando se encuentre en el punto B no sabremos que ya ha estado en el punto A; así que para nosotros seguiría inmóvil. En cambio, si tenemos memoria, podremos trazar el arco de la trayectoria del objeto desde el punto en que no está, pero en el que recordamos que estaba, hasta el punto en el que ahora lo vemos. El mundo se mueve y lo hace a una velocidad que depende de la capacidad de procesamiento del cerebro. Si esa capacidad es baja el mundo se mueve muy deprisa: pasa rápidamente del punto A al B. Los puntos intermedios no pueden ser procesados. De manera que el movimiento se compone de dos instantes, como si fueran dos fotogramas. Sin embargo, cuando la capacidad de procesamiento es mayor hay más instantes intermedios, más fotogramas, y el movimiento se hace más lento. Por tal razón, se tiene una percepción distinta del tiempo según la capacidad de procesamiento de información del cerebro.

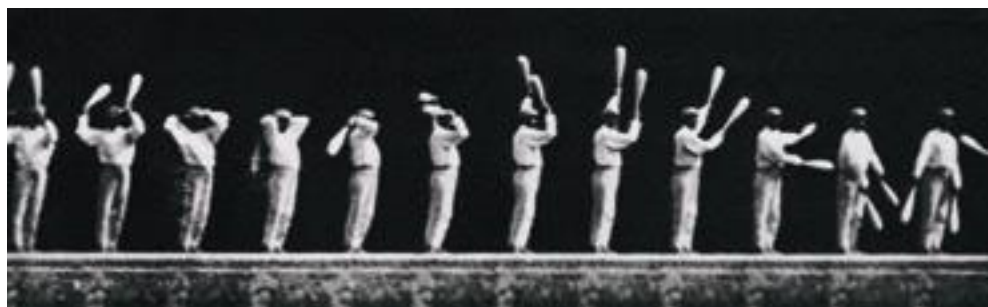
La trayectoria de un objeto que se mueve es resultado de una interpolación, de una elipsis. Un puente tiene más vacío que piedra, y sin embargo une las dos orillas. Porque tenemos memoria, el mundo se nos presenta en movimiento perpetuo. Y el tiempo es la trayectoria. Si viviéramos el instante, el mundo permanecería ante nosotros inmóvil. Una trayectoria se puede segmentar. Así que también puede hacerlo un mundo en movimiento permanente. Por tanto, que el mundo lo veamos en movimiento hace que actuemos sobre él igual que con las trayectorias que traza el movimiento (el tiempo): troceándolo.

Lo que hay entre dos miradas

Una de las sorpresas que en muchas ocasiones nos proporciona la fotografía es que nos revela una imagen que a pesar de haberla presenciado no la hemos podido percibir. Ha sucedido ante nuestros ojos, pero el cerebro no la ha procesado hasta hacerla consciente. La velocidad de procesamiento de una cámara fotográfica hace posible la captura de instantes intermedios entre los que nosotros percibimos. De ahí la función reveladora de la fotografía. Nos hace ver lo que sin su mediación técnica sería solo vacío. Así que trocear la trayectoria del movimiento, es decir, el tiempo, con cortes cada vez más finos, no trivializa el resultado, sino que hace visible aquello que de otro modo se nos escapa.

Siguiendo esta epistemología que parte del fenómeno del movimiento, esto es, trocear el mundo, ayuda a revelar con más precisión y detalle cómo es el mundo. Solo hay que cambiar la cámara por otros instrumentos materiales o mentales que permitan realizar tal disección.

Podría pensarse que si una mirada al mundo se reduce al instante de un clic de una máquina fotográfica lo que se obtuviera fuera de muy poca relevancia con respecto a lo que vemos. Pero no es así, hay mucho oculto tras aquello que se presenta como un continuo y al cortarlo se nos muestra.



Cuando no hay retorno solo es posible la resistencia

El mundo no solo se mueve, también cambia. La diferencia está en que si un objeto se mueve de A hasta B puede igualmente retornar de B hasta A. Invierte de este modo la trayectoria y se invierte el tiempo. Pero si un objeto cambia no puede recuperar su anterior estado. El tiempo aquí es irreversible. No es un segmento, sino una flecha. El mundo responde así a la ley universal de la entropía. Es como si el mundo resbalara inevitablemente desde su comienzo por una pendiente que termina en la máxima entropía, es decir: en el absoluto desorden.

Y esto sucede porque el universo es un sistema cerrado, que es lo mismo que afirmar que no hay nada fuera de él. No tiene, por tanto, fronteras, límites, sin por eso tener que ser infinito.

Si hay otro fenómeno en el mundo que es cambio (el deslizamiento desde el principio por la pendiente de la entropía, la imposibilidad una vez que se ha resbalado hasta B de remontar hasta A), el tiempo se presenta ya no con la neutralidad de un segmento, sino con el imperativo de un vector. De manera análoga, la memoria, en este caso, no es solo recuerdo, sino ausencia. No es solo alejamiento, sino pérdida: ya no estoy en A y además no volveré a estar allí.

De igual modo que se pueden hacer esfuerzos para refrenar la caída por una pendiente aunque el deslizamiento resulte inevitable, el mundo lentifica la entropía, el desorden, con la vida. La vida es un esfuerzo constante por crear orden. Pero este esfuerzo consume mucha energía. ¿Cómo se consigue entonces tal objetivo? La vida tiene que conformarse con ser una isla (un archipiélago, mejor) en el mar de la entropía. Por consiguiente, hay una orilla, un contorno que marca un dentro y un fuera. De fuera se toma la materia, la energía que se necesita dentro para el trabajo de instaurar orden (neguentropía). No hay, por tanto, posibilidad de vida sin que haya un sistema abierto (a diferencia del sistema cerrado del universo); de ahí que se presente siempre como isla, con un interior y un exterior. Y como hay una intensa interrelación entre adentro y afuera, el exterior no es tan solo espacio, sino entorno.

Si consideramos algo vivo como un objeto cerrado, lo veremos (y trataremos) como un objeto que se mueve en el espacio. Pero si lo estudiamos como un sistema abierto,

entonces se mostrará como algo que cambia *con* el entorno, es decir, cambia el sistema y cambia el entorno. Son inseparables. En consecuencia, el objeto no se podrá cerrar ni ser troceado.

El fenómeno del movimiento lleva a trocear lo más finamente posible el mundo para conocerlo. El análisis científico, la lógica aristotélica del *tertium exclusum*, el cálculo infinitesimal... son el resultado de ver un mundo en movimiento. Pero hay objetos abiertos que, además de moverse en el espacio, cambian por la interrelación con un entorno, por tanto, no se pueden cerrar, trocear, con la pretensión de estudiarlos. Necesitan una *lógica borrosa*.

Si el mundo solo fuera complicado...

Pero es también complejo. La complicación es una magnitud. Algo es más o menos complicado y se puede reducir tal complicación troceando el objeto. La complejidad, por el contrario, es un límite, un límite epistemológico consistente en la imposibilidad de cerrar un objeto complejo. Por mucho que queramos afinar en esta reducción, siempre la parte obtenida se mantiene abierta, siempre adherida a un entorno.

Querer reducir la complejidad troceando el objeto produce la misma desesperación que al aprendiz de brujo su empeño de parar el vertido del agua. Ante la complejidad, se ahoga uno igual en un mar que en un vaso de agua. Se olvida con mucha frecuencia la complejidad y se la trata como si fuera complicación. Como resultado de esta confusión epistemológica surge la especialización desmedida. Lo que lleva a creer que la profundización es mayor cuanto más estrecho es el campo de atención, y que la amplitud supone superficialidad. Este principio sirve para clavar una punta (cuanto más afilado sea su extremo, mejor penetrará), pero no para entrar en un mundo complejo.

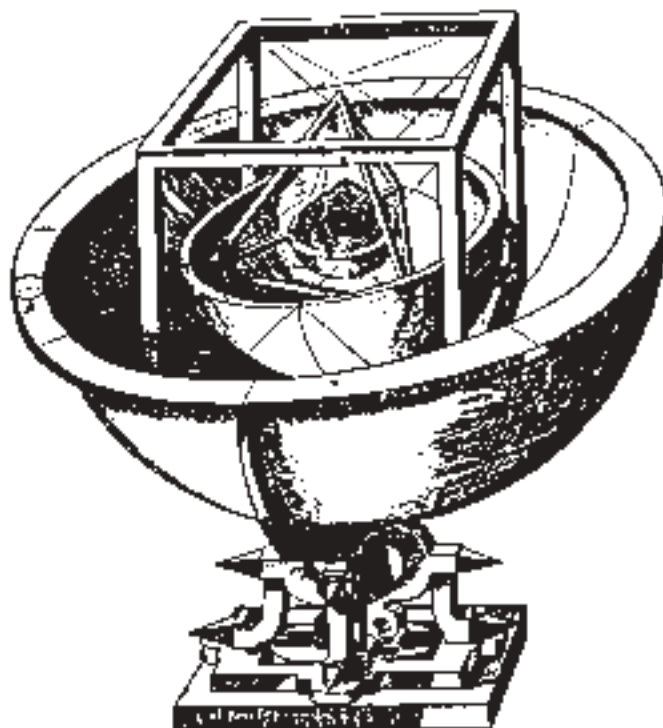
Un límite no es una limitación

La complejidad, pues, no se puede reducir porque no es una magnitud, como la complicación, sino un límite epistemológico, es decir: impide cerrar el objeto o lo que es lo mismo trocearlo, para así tratar de abarcarlo.

Pero un límite no tiene por qué ser una limitación, una frustración, por el contrario, límites físicos como la velocidad de la luz o el cero absoluto son extraordinariamente estimulantes y fructíferos para las teorías y el laboratorio. El límite epistemológico de la complejidad empuja hacia la transdisciplinariedad.

La transdisciplinariedad es a la especialización disciplinar lo que el caminante al sedentario. Mientras este último aspira asentarse sobre un terreno y vallarlo —pero un mundo tan dilatado como el nuestro no se puede trocear y ser repartido en parcelas— el primero prefiere salir a recorrerlo. No es fácil sin embargo poner en práctica la transdisciplinariedad, pues los caminantes son vistos por los sedentarios como vagabundos intrusos... y les echan los perros. Los sedentarios, bien enraizados en su terruño, son gente de orden.

Modelo platónico del sistema solar presentado por Kepler en su obra *Mysterium Cosmographicum* (1596). Foto de dominio público vía Universidad de Estrasburgo.



En la especialización hay siempre implícito el empeño en extraer la máxima información de un objeto de estudio, como si este fuera un pozo. Sin embargo, la creatividad es la capacidad de prescindir y de recombinar, es decir, de saber utilizar la información necesaria, porque en exceso la información se convierte en obstáculo. La información excesiva se asemeja al conjunto de árboles que no deja ver el bosque; y el conocimiento, para el ejemplo, consistiría en la acción de cortar los árboles (abstracción)... para poder ver el bosque. Los grandes avances en el conocimiento científico parten de la superación del exceso de información que genera el interés de estudio de un tema. Tycho Brahe proporcionó una apabullante información sobre el cielo, fruto de sus pacientes observaciones, pero fue Kepler quien resolvió en tres leyes universales todas las singularidades anotadas por el primero. Durante los siglos XVIII y XIX los naturalistas perseguían y disecaban las múltiples formas de vida que bullen en el planeta, pero a Mendel le bastaron unos guisantes para comprender tal diversidad. Un creador consigue en unos versos, un cuadro, una composición musical, cortar también los árboles del caso particular y expresar una fórmula que se cumple una y otra vez cuando se aplica al caso particular de las vivencias del que lee, ve u oye su obra. Y las personas, cada una desde sus experiencias personales, pueden decir: «ya lo he visto», «ya lo he sentido».

La naturaleza combinatoria del conocimiento solo se puede practicar si la cantidad de información es soportable. Cuando comprendemos algo que se nos muestra como un montón de datos exclamamos: ¡ya lo veo! Hemos visto una determinada composición

posible a partir de las piezas de Lego desordenadas, hemos visto la figura de papel a partir de una hoja, de las muchas que se pueden obtener plegando de una determinada forma (recombinación) la hoja extendida (información). Esta habilidad para producir conocimiento científico o artístico la consiguen con más facilidad cerebros ágiles y atrevidos, no aquellos que están sobrecargados de datos concretos y que contemplan los paisajes abiertos que el valle de la especialización no puede ofrecer.

De igual modo que no vemos más que marcadas en los mapas las fronteras políticas de los países, tampoco vemos las fronteras disciplinares del conocimiento fuera de los mapas académicos. Las protectoras y excluyentes fronteras políticas y académicas dan garantías de identidad a quienes están dentro, pero también infructuoso localismo y hasta xenofobia.

De dentro hacia fuera

La interdisciplinariedad es aproximación, busca crear un tejido a partir de piezas distintas, pero se nota la costura donde termina una disciplina y comienza otra. La transdisciplinariedad es superación de dentro hacia fuera de los límites disciplinares. Así que la transdisciplinariedad se puede iniciar desde cualquier disciplina, no hay un centro de convocatoria, sino un proceso intelectual de transgresión del contorno de una disciplina a partir de su interior (y como tal esta transgresión suele estar penada en el mundo académico). Se trata de una marea que no invade otras disciplinas, sino que establece contacto con ellas si desde estas otras también se da el proceso de desbordamiento de dentro hacia fuera.

La transdisciplinariedad habita los intersticios que dejan los contornos rígidos de las disciplinas, por ellos circula y en ellos fructifica; de ahí la marginalidad con la que



Jean Baptiste-Siméon Chardin, *La joven maestra*, s. XVIII, óleo sobre lienzo, 61 x 66 cm. Foto tomada de Wikimedia Commons de dominio público.

es considerada desde las sedes disciplinares. La transdisciplinariedad tiene ese componente tan importante del *encuentro* transdisciplinar: una confluencia de brotes y transgresiones desde diferentes disciplinas.

La cultura es nuestro lugar en el mundo

El mundo no es evidente, y el conocimiento nos hace ver el mundo. Pero desde la cultura lo miramos. El conocimiento proporciona un paisaje, pero la cultura es la particular mirada de ese paisaje. Es decir, cuando se mira se trocea lo que se ve, se deja una parte dentro de la mirada y otra parte fuera de ella. La ves, pero no la miras. Y como resultado de mirar, de incluir y de excluir, se crean unas relaciones entre los elementos que otra mirada no produciría.

La cultura no es solo contemplación sino intervención sobre el mundo. Según se mire, así se actúa sobre lo que se mira. La cultura es un lugar desde donde miramos el mundo que nos hace ver el conocimiento. Y el mismo desafío que en la disciplina se tiene en la cultura: permanecer en ese lugar, y manteniendo esa mirada, o ensayar otras miradas.

Si la mirada ordena de una determinada manera el mundo, surge a la vez el poder que regula ese orden. De ahí que siempre una cultura esté unida a un orden y el orden esté protegido por un poder. Por eso el papel imprescindible de la transgresión para que una cultura no se fosilice. O dicho de otra manera, desde un lugar se pueden efectuar múltiples miradas distintas y no solo las que corresponden al orden establecido. Y por otro lado, se pueden traspasar las fronteras del lugar y probar otras miradas desde otros lugares. Siempre estará abierta una tensión entre el poder y la creación cultural que explora otras miradas como forma de explotar las posibilidades

Multitud a la espera de los resultados de unas elecciones.
Foto National Library of New Zealand Commons.



de mirar el mundo que se ve desde un lugar. Una tensión comparable con la que se crea entre el poder académico y las propuestas transdisciplinares.

Educar es trenzar, no tensar

El sistema educativo responde a la idea de que la especialización es garantía de ajuste con el mercado de trabajo y de una mayor eficiencia profesional. El primer fallo de esta idea radica en interpretar que la educación está dirigida a formar para la vida laboral. Aunque en ocasiones se pretenda encubrir tan descarnado objetivo con vagas referencias a otros valores, que incluso entran en contradicción con lo que en realidad se busca y la sociedad demanda: estudiar para poder trabajar. Sin más.

El siguiente fallo, dentro de la cadena de errores cometidos por el sistema educativo, consiste en creer que hay que preparar a las nuevas generaciones para una sociedad compleja, lo cual es cierto, pero confundiendo lo complejo con lo sencillamente complicado. Por consiguiente, hay que trocear la sociedad en nichos, ya que es muy complicada, y preparar a los alumnos para que encajen en alguno de ellos. Así que la educación tiene que seguir la senda de la especialización. ¿Extraer lo mejor que cada persona tiene? No exactamente. Más bien mutilar y tornear. Desde muy temprano el sistema educativo pone a prueba las capacidades. Los humanos nacemos con capacidades desiguales para la lengua, los lenguajes formales, la expresión plástica, la música... Si estas capacidades las visualizamos como hilos, el sistema educativo lo que haría es tensar estos hilos, de manera que si se rompen se pueda decir entonces que la persona no sirve para tareas relacionadas con esa capacidad. Hasta quedar al menos una, que indica por donde debe seguir su formación. ¿No sería mejor trenzar en vez de tensar? Trenzar todos los hilos para que los resistentes refuercen los más débiles, y que estos también hagan su contribución en vez de cortarlos desde un principio.

La especialización en educación se puede explicar también desde los propósitos de nuestro sistema económico. Para el modelo de sociedad hacia la que vamos —y que algunos ya nombran *sociedad del conocimiento*— nada es más productivo que la inversión en tecnología. Y la tecnología ya no necesita obreros manuales con destrezas específicas para colocarse delante de una cadena de montaje, sino ingenieros y otros técnicos de alto nivel preparados en las universidades. Los cursillos de capacitación profesional son ahora másteres. Pero hay la misma constricción: se les prepara para una tarea que necesita el sistema productivo. A eso se reduce la educación. Para las horas fuera del trabajo o más allá de la etapa de vida laboral ¡sálvese quien pueda! Para ese tiempo queda el entretenimiento, otro producto muy rentable.

El sistema educativo no por eso se siente presionado, muy al contrario, pues esta función es la que solicita la sociedad. Así que la eficacia de la educación está en acertar en la especialización, en tornear adecuadamente a las personas para que entren como piezas de relojería en la máquina del mercado de trabajo. Pero como la sociedad no es una máquina, por muy complicada que se la quiera tratar, sino que es un sistema complejo, se resiste a ser troceada para ser controlada, y, en

Programa de clubes motivacionales liderado por el Lubuto Library Project. Más de 500 niños y niñas participan en el programa de tres meses de sesiones semanales, que se ofrecen durante todo el año en las bibliotecas públicas Lubuto. Los participantes, además, forman sus propios clubes de tutorías motivacionales en sus comunidades. Después de cada sesión semanal los jóvenes son entrevistados para determinar el dominio del mensaje y determinar el impacto de las sesiones anteriores en sus vidas. Un gran número de los participantes son niños de la calle, y todos vienen de circunstancias altamente vulnerables. Foto tomada del Flickr de Lubuto Library Project, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.0 Genérica (CC BY-NC 2.0).



consecuencia, cuando se pretende ajustar una nueva remesa de piezas torneadas durante años de preparación la sociedad ha cambiado tanto que ya no encajan. Y se produce el estupor, pero no por ello la rectificación del planteamiento, al contrario, se persiste en el empeño de seguir torneando. Más especialización.

Utopedia

En esa alejada tierra no hay profesores ni asignaturas. Hay maestros. Son la pieza clave de su sistema educativo. Han abandonado desde hace tiempo la idea que se ha enraizado aquí, entre nosotros, de que controlando a los docentes mediante instrucciones, objetivos, evaluaciones de su rendimiento y mucha burocracia... aumenta la calidad de la educación. Debajo de este afán de excelencia crece, inevitablemente, la desconfianza hacia el docente, el deterioro de su imagen, un convencimiento de que el profesor no es un creador, sino un intérprete de una partitura escrita por políticos, funcionarios y expertos pedagogos. Un sistema educativo basado en abstracciones generales y dictadas por ley, como los planes de estudio.

El acierto de lo que sucede en Utopedia se halla en que han invertido radicalmente el planteamiento. La unidad fundamental es el docente valorado como maestro. El profesor no es un físico que da clase, ni un historiador que enseña; es nada menos que un maestro (sin importar el nivel al que nos refiramos).

Desde niños, las personas de ese país se dirigen a un maestro para ponerse a su cuidado. Si el maestro dispone de espacio para acoger al candidato —pues debe cuidar el número de discípulos que puede atender— y además ve provechosa la relación, lo incorpora. Se inicia así una compenetración que puede extenderse varios

años hasta que el discípulo pasa, casi siempre por consejo del maestro, a solicitar ser acogido por otro.

Durante ese tiempo ha seguido unos estudios orientados y organizados diariamente por el maestro. Las tareas y la duración de cada una de ellas son según criterio del maestro, porque no hay los compartimentos estancos de las materias, ni el temporal de los programas. Los alumnos leen, conversan, escriben, juegan, pasan de una materia a otra sin solución de continuidad, las disciplinas académicas tan compartimentadas aquí se entremezclan y difuminan por el rápido y fácil trasiego de unas a otras, penetran en el conocimiento y en la adquisición de destrezas al ritmo que les indica el maestro y por el camino que su experiencia aconseja. Destacan los maestros de este país por ser buenos narradores. Ha sido frecuente durante mi viaje encontrar corrillos de niños y de jóvenes en lugares muy distintos —pues no hay allí esos espacios fijos que nosotros llamamos *aulas*— en torno al maestro escuchando atentos sus palabras con la misma curiosidad que si les estuviera contando una historia. Bueno, posiblemente les estén contando una historia ya que muchos maestros recurren a la narración para entrar en el conocimiento de las cosas. Tuve ocasión de escuchar a un maestro explicar los logaritmos dentro de la historia y cómo los seres humanos se han ingeniado formas para hacer cálculos numéricos. Nada parecido al áspero estudio de las matemáticas entre nosotros, frecuentemente descontextualizadas, sin historia, reveladas como verdades religiosas. Y escuché también atrayentes narraciones sobre el esfuerzo humano para alcanzar la comprensión del mundo físico y la forma de expresar ese conocimiento mediante fórmulas.

Pregunté a quien amablemente me acompañó durante los días de visita si era posible dejar un maestro y buscar otro. Desde luego —me contestó con decisión—. En cualquier momento la relación con un maestro puede ser interrumpida. Y esto sucede tanto por iniciativa del discípulo como del maestro, y la mayoría de las veces se da una cooperación entre ambas partes para encontrar una solución.

En Utopedia no existe la obsesión por los contenidos, ni la preocupación de que la educación suponga el trasvase, más pasivo o más activo, pero trasvase, de unos conocimientos que tiene la sociedad y que deben residir en el interior de cada individuo, así que hay cuidado de que no se vierta y comprobar con catas si los contenidos han alcanzado sus niveles mínimos de llenado.

Hay, por el contrario, un concepto de maduración de la persona basado en la experiencia del viaje intelectual, en el que lo importante es el desplazamiento y el encuentro, no la llegada. Y el maestro es el que acompaña en el viaje. A pesar de la grata y estimulante sorpresa que esta interpretación de la educación me producía durante mi estancia, crecía mi curiosidad, y mi desconfianza, a medida que me planteaba cómo podrían mantenerse estos conceptos más allá de los niveles que equivaldrían a nuestra educación primaria y secundaria. Es decir, en la enseñanza superior.



Además de encontrar que la figura del maestro y la práctica del magisterio se mantenían, me impresionó descubrir que no existía la construcción del sistema de educación superior a partir de contenedores tan rígidos como grados, posgrados, licenciaturas, diplomaturas, etc. Titulaciones, muchas de ellas, que contienen una formación que podría alcanzarse en menos tiempo del que ocupa el plan de estudio, pero que la rigidez legal y académica hace que se extienda innecesaria y redundantemente durante años. La obsesión que nosotros tenemos por la salida laboral de estos estudios hace que se ofrezca un catálogo desmesurado de titulaciones prometedoras, como si correspondieran a nichos profesionales en la sociedad, hecho que, por supuesto, es falso.

Esto hace que una formación que quizá podría desarrollarse en un año se extienda a tres o cuatro más, que es la duración establecida para todas las titulaciones. El resultado es la reiteración, la pérdida de un tiempo que podría emplearse para ampliar otros conocimientos, el estrechamiento de la formación. Pero de este modo se vende como profundización en la materia y, por tanto, como competencia profesional.

Tenemos titulaciones escandalosas por su bajo contenido formativo, cajas negras, envueltas en el papel brillante de la oportunidad laboral. En ese país no se cae en tal trampa. No hay títulos sino trayectorias en busca de una formación amplia, flexible, transdisciplinar, bien trazada y bien recorrida, personal, y no concluida.

Quien esté leyendo ahora esta descripción se preguntará —como yo lo hice en su momento— acerca de la viabilidad del sistema de maestros sobre todo cuando se alcanza niveles altos de formación. Y es aquí donde resulta pertinente, para despejar tan justificado recelo, hablar del papel que la tecnología de la información y la comunicación, la sociedad en *Red*, tienen para hacer posible esta interpretación de la educación transdisciplinar.

Nosotros estamos comenzando a tantear el modelo que allí han desarrollado decidida y eficazmente ya. Estamos con el MOOC (Massive Open Online Course), Coursera, Khan Academy, entre otros, entendiendo que la *Red* posibilita un acceso a la formación más allá de los límites de un campus universitario, pero también del contenedor de una



titulación. Y que esa formación no se debe empaquetar por el sistema educativo como se empeñaban las discográficas en empaquetar la música en discos y álbumes a pesar de estar ya las piezas musicales fluyendo por la *Red*. La granularidad del modelo iTunes ha llegado también a la universidad.

He visto en mi visita que los alumnos universitarios siguen a uno o más maestros durante años. Se reúnen en círculos con el maestro y sus compañeros a la vez que trabajan horas y horas en la *Red*. Tienen uno o más maestros en el lugar en que se encuentren, conviven con compañeros que comparten intereses, y siguen a lo largo de años decenas de cursos impartidos por personas prestigiosas que están en cualquier universidad. Cada uno va trazando su trayectoria intelectual. Será el empleador quien en cada caso dirá si el perfil de ese solicitante, obtenido por la trayectoria seguida, le ofrece las garantías del rendimiento que busca.

Se podría decir que la educación es enciclopédica. Los maestros suelen utilizar, aunque no responda a ninguna prescripción, un método circular en sus discursos. Una especie de narración ininterrumpida y en espiral que vuelve a hablar de los mismos temas pero en cada vuelta con más extensión o detalle, con más profundidad, con otro lenguaje, a medida que la edad o el conocimiento asimilado lo permiten. Y enciclopédica, también, porque la *Red* se encuentra integrada en este sistema educativo, tanto desde los primeros años con recursos muy variados adecuados a cada edad, como cursos de todo tipo desarrollados en universidades y otros centros accesibles en cualquier momento en la *Red*.

¿Por dónde empezó este cambio educativo? Se pregunta el visitante ante una transformación de este calado. Los sistemas se autorregulan y se comportan como círculos en los que no hay un punto marcado por dónde comenzar a cortar. En este caso, se inició por un radical cambio en la formación del profesorado. Toda la formación institucional iba, naturalmente, dirigida a preparar piezas para que sirvieran al funcionamiento de un sistema educativo que había que cambiar. Por tanto, de nada valdrían nuevos planos del sistema si para levantarlo se disponía de piezas del anterior modelo.

En educación —me recuerda mi acompañante— no hay fórmulas mágicas ni advenimientos milagrosos. Es muy cara. En este país —continúa— hemos sido conscientes de la inversión que realmente supone y no hemos estado escamoteando esta responsabilidad. De manera que ha habido que rebajar considerablemente gastos en otros sectores hasta ahora intocables, pero que resultaban ofensivos para una sociedad que pretenda ser justa y equitativa. Sin esta revisión de los valores que justifican los gastos de un país, las propuestas de cambios educativos se quedan en palabrería política y académica.

Referencias

- AA. VV. 2001. *Transdisciplinarity: Joint Problem Solving among Science, Technology, and Society. An Effective Way for Managing Complexity*. Berlin: Birkhäuser.
- AA. VV. 2003. *Los desafíos de las tecnologías de la información y las comunicaciones en la educación*. Madrid: OCDE.
- AA. VV. 2004. *Enseñar a aprender. Internet en la Educación*. Madrid: Fundación Telefónica.
- AA. VV. 2011. *El arte de aprender. Soluciones desde la prudencia. Comentarios al arte de la prudencia de Baltasar Gracián*. Madrid: EOI. Disponible en: <<http://www.eoi.es/savia/documento/eoi-75281/el-arte-de-aprender-soluciones-desde-la-prudencia>>, consultado el 23 de julio del 2013.
- AA. VV. 2012. *Música para camaleones. El black álbum de la sostenibilidad cultural. Barcelona-Madrid, Trànsit Projectes*. Disponible en: <http://issuu.com/transitprojectes/docs/9-mpc_bookcompletop_baja>, consultado el 23 de julio del 2013.
- Bunge, Mario. 2009. *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. México: Siglo XXI.
- Byrne, David. 1998. *Complexity Theory and The Social Sciences*. London and New York: Routledge.
- Johnson, Steven. 2003. *Sistemas emergentes*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica/Turner.
- Morin, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil.
- Nicolescu, Basarab. 2002. *Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: State University of New York Press.
- Nicolescu, Basarab. 2008. *Transdisciplinarity: theory and practice*. New York: Hampton Press.
- Nicolis, Grégoire and Ilya Prigogine. 1989. *Exploring Complexity: An Introduction*. New York: W. H. Freeman and Company.
- «La escuela en la encrucijada». 2008. En: *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, n.º 55-56.
- «Tenemos que hablar». 2011. En: *El estado mental*, n.º 1.

MODERNIZACIÓN EPISTÉMICA E INTER- DISCIPLINARIEDAD

Antonio Lafuente

Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

▼ Luego del terremoto y posterior tsunami del 11 de marzo del 2011 que llevó al desastre de Fukushima, en abril del mismo año se reunieron miles de manifestantes en el barrio Kouenji (al norte de Tokio) para protestar en contra de la energía nuclear en Japón. Foto tomada del Flickr de Matthias Lambrecht, SandoCap, bajo licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0).

Give Japan

- SAFE FOOD
- SAFE WATER
- FREE RADIATION
TESTING

NO MORE LIES !!

NO MORE
FUKUSHIMA



La interdisciplinariedad es otro de los mantras de nuestro tiempo e implica, desde luego, tener una idea de lo que son las disciplinas, de dónde surgen y cómo funcionan. Muchos dirán que el conocimiento no tiene que ver con sus modos de organización y que la manía de los científicos sociales por entender esos modos está contribuyendo al descrédito de la ciencia. Es verdad que todavía no ha llegado el día en que los sociólogos o los antropólogos no encuentren en los laboratorios, sociedades, academias y aulas estructuras producidas y sostenidas por humanos; es decir, por gentes que con frecuencia están prisioneras de su ideología, intereses o creencias, como también de sus prejuicios de clase, raza, religión o género. Nadie ha sido más explícito que Foucault o Bourdieu al enseñarnos que las disciplinas, además, son expresión de territorializaciones del saber que tejen sus afueras con formas de violencia simbólica que, para colmo, son tenidas por prácticas virtuosas. Así que no debemos engañarnos: cada vez que preguntamos por la interdisciplinariedad estamos invitando a nuestros interlocutores a que adopten un gesto crítico, a que se tomen en serio la posibilidad de que las cosas podrían ser de otra manera y, en definitiva, aceptar que la práctica de la interdisciplinariedad tiene mucho que ver con la inauguración de nuevas cartografías del conocimiento, otras economías de la reputación y diferentes dispositivos de acceso (Ling 2008). Como en todo, también en la interdisciplinariedad hay grados que van desde lo puramente cosmético a lo decididamente ontológico. Depende de quién la reclame y de si lo que está en juego es el próximo ocupante de una cátedra universitaria o la supervivencia misma de una comunidad de afectados.

La red se ha convertido en un espacio de interdisciplinariedad. No quiero dar la apariencia de ser tecnoentusiasta y soy consciente de la gran incertidumbre que generarán algunas derivas que toman asiento en Internet. Lo sé, pero ese no es nuestro tema ahora. La red ha permitido que afloren un sinfín de nuevos actores que reclaman mayor atención para su particular manera de ver el mundo y que se han atrevido a ensamblar datos diferentes alrededor de otras preguntas. La red, entonces, estaría favoreciendo (o quizás, deberíamos decir, tolerando) formas complementarias, suplementarias, alternativas, contrahegemónicas o emancipatorias de representación (Reason y Bradbury 2006). Si así fuera, se estaría reconfigurando lo que Rancière llama *le partage du sensible*. O, en otros términos, se estaría modificando no solo lo que es visible o invisible, sino también los espacios de decisión y los actores que participan en estos procesos de ensanchamiento o estrangulación de lo que puede o no puede ser dicho, visto, tocado u oído. Hablamos entonces de una expansión de la sensibilidad que tiene profundas implicaciones epistémicas y que en su conjunto podría ser narrada como una secuencia de procesos de modernización epistémica.

Quisiera agregar una consideración más antes de abandonar esta argumentación introductoria que pretende abrir la puerta de la innovación científica a toda una serie de actores, otrora periféricos o marginales y ahora capaces por méritos propios de interactuar con los expertos reconocidos por las instituciones formales. La pregunta a la que trataré de dar respuesta en estas páginas se puede formular en una línea: ¿es la modernización epistémica un motor decisivo de la

interdisciplinariedad? Y ese es el propósito de este texto: ensayar una mirada que dé relevancia a una pluralidad de actividades cognitivas extraacadémicas y que tienen mucho que ver con la urgencia de tomarse en serio los saberes locales, las prácticas encarnadas y el conocimiento tácito. La ciencia tal como la conocemos se ha manifestado como una empresa extremadamente eficiente cuando adopta estrategias disciplinarias y reduccionistas. Más aún, un buen científico es alguien capaz de reducir a unos cuantos parámetros observables la complejidad que nos rodea. De esta manera, la división precisa en disciplinas:

[...] es la base para una estrategia de divide y vencerás propia de la ciencia moderna. Identificar un fenómeno particular (tal como la interacción de los cuerpos inelásticos), desarrollar un método especializado para analizar tal fenómeno (la representación de la fuerza y la masa que se encuentra en la mecánica clásica) y luego extender el método a lo largo del área del objeto hasta que se agote o revele la necesidad para la definición de una nueva área de objeto y sus métodos propios. (Frodeman y Mitcham 2007, 507)

El precio que debe pagarse por semejante estrategia es alto y cada vez más costoso, pues no todos los cuerpos reaccionan igual, como tampoco todos los entornos se dejan reducir con facilidad por leyes universales. Lo que nos jugamos es la paz. Para Kant, solo el cosmopolitismo —basado en la existencia de leyes universales ante las que debemos contrastar nuestras discrepancias— podía garantizar la convivencia. Stengers, sin embargo, ha tratado de explicarnos que el mundo ya no está para semejantes atajos y que necesita de las cosmopolíticas que nacen de la negociación entre visiones heterogéneas, la coexistencia de prácticas o la desterritorialización nómada (Stengers 1997). Cuando así ocurre, cuando el entorno local o la experiencia corporal se rebelan irreductibles y expresan su singularidad contra los excesos del universalismo, entonces emergen colectivos que se quejan de estar sometidos a procesos de exclusión y/o, alternativamente, científicos que reclaman mayor complejidad para los procesos bajo escrutinio. En tales circunstancias, los problemas se resuelven incorporando nuevos actores, distintas variables, diferentes epistemes y, en definitiva, dando paso a la pluralidad de enfoques que configuran la esencia de lo interdisciplinar. El concepto talismán ha sido la «participación», un término que alude a procesos que, como veremos en estas páginas, tiene más implicaciones que la mera consulta a la ciudadanía.

La presencia de nuevos actores representa entonces una expansión del conocimiento y desde luego el entrecruzamiento de distintos órdenes disciplinarios. Estoy pensando en comunidades indígenas y/o campesinas, como también en los muchos colectivos de afectados por enfermedades civilizatorias, medioambientales o huérfanas. Me refiero a una constelación de colectivos heterogéneos, dispersos, periféricos, minoritarios y muchas veces olvidados, cuyos problemas son ignorados porque, entre otros motivos, no han sido codificados con el lenguaje de la ciencia moderna y, en consecuencia, sus puntos de vista son tratados como meras opiniones sin fundamento. Es de justicia que el conocimiento también sea para quien lo necesita, aun cuando



surja al margen o en abierta contradicción con las exigencias habituales del mercado o del Estado. Hay muchos ejemplos que prueban la existencia de conocimiento contrastado cuya procedencia no es la academia y que, sin embargo, tiene muchas dificultades para ser reconocido (Lafuente y Alonso 2011). Este conocimiento cumple una doble condición: primero, la de superar los controles de rigor habituales, lo que debería convertirlo en científico a todos los efectos, incluidos los jurídicos y administrativos. Al mismo tiempo, en segundo término, es un saber que se hace a partir de actores, experiencias, variables y narrativas profundamente enraizadas en la cultura local o en la vivencia personal.

Pensar la ciencia de esta manera nos obliga a tomarnos muy en serio estas experiencias cognitivas que también están alumbrando nuevas formas de civilidad y distintos modos de construir lo público. Quien siga leyendo estas páginas no hallará ninguna frase contraria a las otras formas de saber, como tampoco a otras modalidades de fomentar la cultura científica. Solo encontrará una narrativa alternativa que defiende

la necesidad de ensanchar la noción de ciencia incorporando formas de autoridad expandida que permitan a todos los ciudadanos, también a los afectados, desarrollar sus capacidades hasta lograr un estatuto de plena ciudadanía.

Ilustración y ciencia expandida

No siempre la innovación nace en un laboratorio o en un gabinete de estudios. Más bien la tendencia actual, contraria al hábito de buscar en el centro de las instituciones de relumbrón, es a mirar hacia fuera y ver qué ocurre extramuros o en los intersticios. No siempre la novedades se gestan en un ambiente de expertos. A veces el motor de los cambios está en los pequeños gestos, las relocalizaciones mínimas, los actores diminutos, los colectivos débiles y los problemas periféricos. Hay muchas evidencias fragmentarias, tanto históricas como antropológicas y sociológicas, que nos están empujando a reimaginar la innovación como un proceso más abierto y distribuido, menos tecnocrático y planificado. En todo caso, cada vez estamos más seguros de que la innovación no ocurre en el cerebro de un individuo o en el silencio de un despacho, sino que se gesta en el burbujeo de la urbe y la inteligencia colectiva; su naturaleza proteica la hace necesariamente interdisciplinar. Las buenas ideas necesitan colectivos engrasados y, lo mejor, cada vez que algo nuevo logra desplegarse siempre encontramos que es sostenido por una red de consumidores, usuarios o interesados. En pocas palabras: una innovación técnica implica una innovación social y el intento de discernir cuál es causa y cuál efecto puede conducirnos a polémicas interminables y a la melancolía.

Pocas innovaciones sociales tuvieron tanta repercusión sanitaria como la lenta llegada de los médicos a los hospitales. Y es que, en efecto, hasta la Ilustración eran centros de beneficencia antes que instituciones sanatorias. En pocas décadas, la curación del cuerpo fue desplazando la tradicional tarea de cuidar el alma y poco a poco se transformó en una institución disciplinar orientada al tratamiento de pacientes antes que a la salvación de indigentes. Sus fines eran mundanos y no espirituales: ingresar en un hospital contenía una promesa de cura para los males del cuerpo y no del alma. Y así, la enfermedad, más que un destino, se convirtió en un objeto manipulable, ya fuera porque podía reducirse a un puñado de variables medibles, ya fuera porque podía convertirse en una constelación de síntomas corregibles. Un cambio que sería erróneo atribuir en exclusiva a la introducción de nuevos instrumentos o distintos protocolos de validación del saber. Sabemos que es difícil exagerar la importancia de tales novedades, aunque no sea el principal punto en el que quiero fijar la atención. Para el asunto que nos ocupa, interesa sobre todo subrayar el uso que quiero dar a la noción de mundanización de la ciencia.

Decir que los médicos optaron por fines más mundanos implica abandonar el hábito de buscar en los antiguos la inspiración para sus argumentos y la práctica de identificar la consistencia retórica de sus discursos con la veracidad de sus asertos. La medicina que dominaba las aulas universitarias seguía anclada en prejuicios contra lo manual, lo popular, lo local y lo cotidiano. No es que en su conjunto fuera un saber por

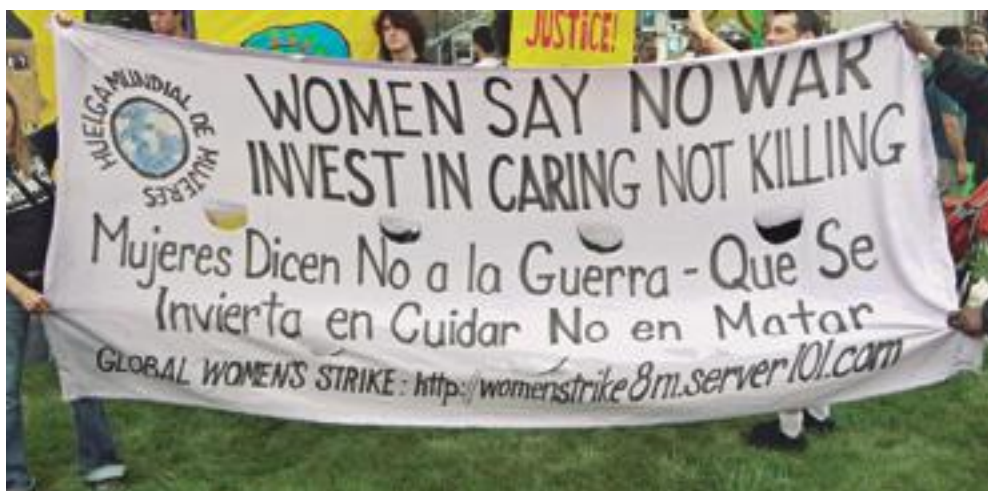
completo inútil, sino que cada vez resultaba más difícil deslindar lo especulativo de lo vivido, lo libresco de lo observado y lo autorizado de lo eficaz. Por supuesto, siempre hubo muchas sospechas respecto a esta manera de entender la diferencia entre un cuerpo sano y un cuerpo enfermo, como lo demuestra que, en paralelo, se protegieran otro tipo de saberes que, como los quirúrgicos o ginecológicos, se desarrollaron en las urgencias del campo de batalla o de la vida ordinaria (Porter 1989).

Abrazar lo mundano fue también acercarse al enfermo, compartir su dolor, escuchar su relato, incluirlo en el gesto diagnóstico, implicarlo en su propia sanación. La enfermedad dejaba de ser una abstracción lejana y se transformaba en un problema concreto y local. Los remedios ya no se podían decretar, sino ensayar, y la prescripción estaba asociada a su eficacia relativa. Una eficacia que había que consensuar entre todos los implicados, incluyendo enfermos y enfermeras, además de los otros médicos cercanos dentro y fuera del hospital. Acercarse al enfermo trajo entonces la necesidad de acuerdos, experimentos y protocolos sobre síntomas, nomenclaturas, terapias y fármacos. En su conjunto, los dos procesos aquí descritos (tecnificación y mundanización) constituyen la substancia principal de eso que nuestras historias llaman ciencia moderna y cuyo esplendor se data en el siglo XVIII (David 2008).

Lo que he dicho para la medicina podría extenderse a otros saberes. Los métodos alquímicos y astrológicos dejaron de ser aplicados al conocimiento de los arcanos para dirigirse a la búsqueda de soluciones en los ámbitos de la minería, la metalurgia, la navegación y la geografía. En el estudio de la flora fueron convergiendo los saberes de los jardineros, los campesinos, los tintoreros y los yerbateros con las pretensiones legisladoras y clasificatorias de los botánicos y los boticarios. No fue fácil, pues en todos los casos se establecieron duras pugnas por el control de las nuevas parcelas del conocimiento, se mezclaban los argumentos corporativos con los disciplinarios, así como los puramente cognitivos con los productivos. No voy a insistir una vez más en la inquietante vecindad de los asuntos del saber con los del poder; uno de los tópicos más manidos de la modernidad y quizás peor comprendidos por quienes todavía quieren que una línea, por delgada que sea, separe los procesos de objetivación de los de gobernación. O, dicho con mayor contundencia, es superficial la afirmación de que la política siempre hizo uso de la ciencia, cuando lo que sucede cada vez más es que solo hay gestión política de los objetos científicos. Una tesis que ya desde el siglo XVIII implica un tránsito desde la noción de mando a la de gobierno o, como lo expresó Foucault, de *governmentalité* (Porter 1995).

Pero volvamos a eso que he llamado deriva mundana de la ciencia y que, como ya dije, tiene que ver con dos tipos de procesos que lentamente irán convergiendo. Primero, el ensanchamiento de los públicos y la emergencia de nuevos ámbitos urbanos para el saber en los salones, los museos, los cafés, la prensa, los espectáculos, las librerías, los comercios de lo suntuario o lo exótico y las sociedades patrióticas (Bensaude-Vincent y Blondel 2008). Segundo, la apropiación de saberes previamente relegados

▼ Wallace Malay, artista y sobreviviente de la psiquiatría, fue invitado junto con su pintura *Stigma* al evento PsychOUT que organizó la Universidad de Nueva York en el 2011. Foto tomada del blog del artista: http://wmalay.blogspot.com/2011_05_01_archive.html



Protestas sobre justicia medioambiental en Detroit, EE.UU., 2010. Tomado del Flickr de Toban Black bajo licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0).

flora del planeta. Buffon, el naturalista de mayor éxito del setecientos, aunque hoy poco reconocido, basó su comprensión del entorno en criterios muy distintos a los linneanos y, sin embargo, más cercanos a los que manejaban los criollos y nativos en cualquier punto del planeta, incluyendo a todos los eruditos provincianos de cualquier monarquía. Pero lo que aquí quiero enfatizar no es el hecho de que la ciencia sea una empresa tentativa y polémica, sino que tuvo que ensanchar su campo para incluir las floras de otros sitios y, en consecuencia, contagiarse con la perspectiva de nuevos actores. Los criollos, entonces, se comportaron como actores en dos comunidades epistémicas, pues unas veces predicaron su mejor conocimiento de la fauna local y otras, en cambio, reclamaron su pertenencia al movimiento ilustrado. Y, desde luego, no hay contradicción entre estas dos identidades (Nieto 2001). Es verdad que las disputas de nomenclatura (botánica) acabaron siendo de *nomenklatura* (política) y que se les quiso excluir de las instituciones mediante el reproche de que eran contrarias a la modernidad, cuando en realidad lo que defendieron era otra forma de ser modernos. No buscaron una alternativa a la modernidad, sino una modernidad alternativa.

Fueron muchos, como vengo diciendo, los excluidos de la empresa cognitiva a ambos lados del Atlántico, unas veces por su condición mestiza y otras por su origen plebeyo o su condición de mujeres. Fueron muchos, pero es innegable que la Ilustración supo cómo integrar a numerosos colectivos antes despreciados. Para los artesanos se creó un sistema de patentes que garantizara la publicación de sus conocimientos a cambio de una nueva fuente de recursos y sobre todo de un diferente estatuto social. No se podía prescindir de las parteras, ni tampoco dejar de disciplinarlas, así que se las obligó a comparecer en algunos cursos impartidos en los nuevos hospitales. Cada colectivo siguió su propia trayectoria, aunque todos participaron en un proceso con doble rostro: si, de una parte, fueron doblegados por la violencia simbólica que ejercieron las instituciones monárquicas, no es menos cierto que, de la otra, se produjo una hibridación profunda y duradera entre saberes y prácticas de muy distintas procedencias y

tradiciones. Ensamblar lo local y aislado con lo abstracto y abierto, se hizo un procedimiento estándar. En el tránsito fueron aminorados los privilegios de las universidades y los gremios, de los catedráticos y los caciques, de los médicos y las parteras, de los boticarios y las yerbateras. Todo el mundo cambió o, mejor sería decir, se adaptó.

No es necesario ser más enfático para mostrar la importancia de lo que digo. Basta con que aceptemos que la llegada de los médicos al hospital, los botánicos a América, los geógrafos a las fronteras, los astrónomos al océano y los botánicos al comercio impulsó un cambio de los que Kuhn calificaría de paradigmático tanto en los objetivos y actores del saber como en los espacios y redes que lo movilizaban. No voy a desacreditar ahora lo que nos enseñaron los estudios poscoloniales o de la subordinación, genéricamente englobados bajo la propuesta *queer*. Pero hay otras perspectivas complementarias. Ya lo insinuamos al hablar de hibridación o de comunidades epistémicas, términos que hacen más probable el gesto de resistencia. Es verdad que a la violencia física siguió la simbólica, más insidiosa por invisible. Y no es menos cierto que a las revoluciones atlánticas, entendidas como mecanismos de emergencia de nuevos poderes, nuevas identidades y nuevas libertades, sucedieron otras movilizaciones que también ensancharon el mundo del conocimiento y los ámbitos de la sociabilidad.

Modernidad y pluralidad epistémica

Siempre sucede lo mismo. La pretensión de un discurso o cualquier otro dispositivo hegemónico, unitario y homogeneizador es contestado por quienes se sienten excluidos, ignorados o amenazados. Cuando la resistencia surge de segmentos sociales marginales o marginalizados hay muchas probabilidades de fracaso. No lo negaré, como que tampoco hay muchos ejemplos de lo contrario. Bastaría con enumerar algunos movimientos de éxito. Los higienistas de principios del siglo XIX lograron no pocas solidaridades en su pretensión de convertir la tuborización de las nuevas ciudades industriales en un asunto de salud pública en el que se implicaron médicos, activistas, arquitectos, periodistas, ingenieros y artistas, hasta lograr que la miseria fuera un objeto científico y un problema político. Ensanchar la ciudad implicó ensanchar la ciencia y, en consecuencia, ensanchar la sociedad; o en otros términos, hacer visibles, escalables y móviles los problemas, los intereses y las perspectivas de los proletarios. Otra vez nos encontramos con la dificultad para incorporar lo local a lo universal.

Lo mismo sucede con la diferencia, con lo otro, con lo irrepresentable. Y aquí podríamos dedicar muchas páginas para hablar del sindicalismo, del feminismo o del pacifismo, como también de las vanguardias artísticas. Distintas luchas y siempre la misma batalla: encontrar la manera de validar lo que saben por/en su condición de *raros* (*queer*). Hacerse visibles y hacerse legítimos sin renunciar a la diferencia. Construir autoridad alternativa; empoderarse sin caer en la tecnofobia o el ludismo; hablar de otra manera de entender el progreso; evidenciar nuevas parcelas de la realidad con la ayuda de organizaciones partidarias y de todo tipo de dispositivos de agitación en los medios o de manifestación en la urbe son formas de ensanchar el mundo y de hacerlo habitable para quienes padecen alguna forma de *apartheid*.



Ensancharlo para que quepan más perspectivas, más actores y nuevas formas de subjetivación. Pocos lo han explicado mejor que Rancière (2007), quien ha escrito que la esencia de la democracia no son los consensos tras lo hegemónico, sino los disensos que se atreven a asumir la tarea de cambiar las cosas de sitio, mostrando que una comunidad puede estar en donde no estaba previsto, creando así nuevas conexiones entre espacios, ideas y sujetos. Así, las manifestaciones de trabajadores de principios del siglo XIX cumplían una doble función: ocupar colectivamente un sitio que les estaba vetado (*le partage du sensible*) y mostrar conexiones inéditas entre derechos humanos y condiciones laborales. Ambas demostraciones tenían un enorme valor cognitivo, pues mostraban la naturaleza contingente de cualquier orden y, con el mismo gesto, construían un escenario para la paradoja. La manifestación no era tanto una demostración de fuerza (desmantelar un orden), como una prueba de vida (afirmar una presencia): una apuesta por la igualdad conjeturada por las leyes y ahora verificada mediante la *okupación* del espacio impropio y la formulación de la mirada propia. La democracia se actualiza cada vez que una comunidad de afectados se hace visible (Marres 2005), lo que es tanto como encontrar una respuesta

funcional a la pregunta sobre quién tiene el derecho a tomar la palabra y quién puede mostrar su visión del mundo. Y así, las comunidades de afectados también son comunidades epistémicas y, en consecuencia, la política no es una lucha de relaciones de poder, sino de relaciones entre mundos.

Hay muchas lecturas de la Ilustración que describen su legado enfrentando lo universal a lo local, la razón al sentimiento, el Oeste al Este, la naturaleza a la cultura, la palabra a la imagen y lo culto a lo mundano. Pero son anticuadas. Y en todo caso la pretensión de que el conocimiento solo es respetable cuando es universal, atribuible o no a la Ilustración, no solo es discutible en términos históricos, sino que también es injusta en términos políticos. Siempre hay mucho de local en lo desarraigado por universal y, recíprocamente, mucho enraizamiento local en lo universal. La construcción de la catedral de Chartres sin planos, la navegación primitiva sin tablas entre las islas del Pacífico central o la lenta decantación sin laboratorios de terapias contra la malaria son tres de los casos que analiza Turnbull (2000) para mostrar la inconsistencia histórica de la citada dicotomía. Muchas páginas habría también que escribir para hablar de la supuesta desaparición del cuerpo en el proceso del conocimiento, pero no lo haré aquí. No es necesario seguir insistiendo para defender cosas obvias como que siempre se conoce desde un lugar/paisaje, una circunstancia/cultura y un cuerpo/sensibilidad. Han sido las feministas, y luego los *queer studies*, quienes nos han enseñado a apreciar tales matices y a reconocer un *corporeal turn* en los estudios sociales y humanos (Tambornino 2002).

Los cambios descritos conforman distintos momentos reflexivos de la modernidad que nos han ayudado a dudar sobre el legado ilustrado y a construir una modernidad más inclusiva y compleja. La noción de riesgo, la conciencia de que el futuro es incierto, acabó por mostrarnos la conjunción inquietante de dos realidades ubicuas: el enorme poder de los expertos y la irreductible complejidad del mundo. Sin duda, los problemas pueden ser domesticados con más estudios, pero es absurda la pretensión de que todos tiene solución en plazos y con inversiones razonables. Por otra parte, sabemos que la neutralidad exigible al criterio experto puede estar contaminada por muchos factores, entre los que hay que contar con la influencia creciente de las grandes corporaciones y la presencia difusa de los intereses personales. Como quiera que sea, la experiencia demuestra que las decisiones se toman sin que las evidencias sean incontestables, muchas veces por la urgencia de la situación y otras tantas por la lentitud con la que los científicos producen resultados. Así, puesto que los laboratorios no pueden sacarnos del conflicto o, en otros términos, como no todos los problemas pueden ser objetivados, se impone entonces la tarea de hacer más robustas las decisiones, lo que equivale a involucrar en el proceso a un mayor número de actores, incluyendo a los potenciales afectados. No se trata de hacer menos ciencia. Al contrario, necesitamos más rigor, pero también más participación, porque la frontera que separaba los ámbitos de la política y de la ciencia se hace porosa o, mejor aún, dejó de ser una línea estricta para transformarse en una franja inestable y reconocible donde se tolera el contrabando, el chalaneo y el estraperlo. Es el ecosistema de los híbridos (Jasanoff 2004). En la zonas de intercambio hay un poco de desorden,

pero conforme disminuyen los controles comienzan los mestizajes y las negociaciones que acallan temporalmente los tambores de guerra, pues la separación abismal que querían los más fanáticos de la modernidad entre hechos y opiniones (Latour 1993) ha provocado numerosos conflictos entre saberes y no pocos autoritarismos que decían estar asentados en la razón (Stengers 2006).

El peritaje es ubicuo (Tallis 2004). Todo cuanto nos rodea, material o inmaterial, visible o invisible, está sometido a estándares que regulan su tránsito por el mercado y que requieren un sinfín de dictámenes. No importa que nos refiramos a coches o medicinas, alimentos o videojuegos, modas o basuras. Cada cosa se canaliza según una batería de parámetros que condicionan la eficiencia de sus mecanismos, la salubridad de sus componentes, la obsolescencia de sus materiales, la sostenibilidad de su fabricación o la pertinencia de su imagen. Las cosas tienen política y su inserción en las redes del mercado solo prospera cuando se respetan múltiples especificaciones. Son tantos los controles que debe superar cualquier producto que seguramente pecaría de prolijo al tratar de nombrarlos. Un neumático de automóvil o una píldora anticonceptiva —por solo mencionar dos verdaderos símbolos civilizatorios occidentales— darían para un museo. Si, como quería Eco, se necesitaba un museo para explicar un cuadro, seguro que no le queda a la zaga la explicación de todo cuanto fue necesario para que pudiésemos bebernos un vaso de agua en casa o dejar a un niño que juegue con Lego. Una caja de pastillas, su manufactura, embalaje, conservación, etiquetado y transporte es el epicentro hacia donde convergen un gran número de artículos científicos, memorias técnicas, estudios de viabilidad, planes de financiación, normas de regulación, consejos de utilización, cursos de formación, reuniones de concertación, abundante investigación, peritaje, burocracia y discusión, sin mencionar las horas dedicadas al marketing de la mercancía o al soborno de quienes deben diagnosticarla. Y no puedo abandonar la



Lynn Randolph, *Cyborg*, 1989, 36" x 28", óleo sobre lienzo. Tomado del ensayo: «Modest Witnesses: A Painter's Collaboration with Donna Haraway» del mismo artista. ©Lynn Randolph.

▼ «Cartel utilizado por ACT UP para disminuir el silencio sobre el sida, creado en 1989, y que usó el arte expandido tanto como el cine para involucrar personas en el activismo del sida [...] Activistas contra el sida usaron, durante los años 1980 y 1990, el cine y el video como una manera de informar a las personas acerca de la realidad de esta enfermedad. En lugar de defender los estereotipos de los medios de comunicación y el público de aquel entonces, los activistas del sida trabajaron para desmantelar la indiferencia y los estereotipos negativos hacia las personas más afectadas por la crisis». Tomado del blog <http://pittqueerfemfilm.wordpress.com/2012/01/27/aids-activism-in-film/> (traducción de ERRATA#).



noción de *ubiquitous expertise* sin antes describir la mencionada zona de intercambio no como un espacio criminal (o criminalizado), los territorios de la delincuencia, sino como el *locus* de la democracia, el espacio arquetípico de la innovación social: un ámbito de experimentación donde se negocian procesos de modernización epistemológica en el marco de lo que Collins llamó *interactional expertise* (Collins y Evans 2009), un concepto de reciente circulación y que sorprendentemente operaba entre líneas o, como explicó Peret (2009), pertenecía al reino de lo infraordinario, lo que se percola por debajo del radar de nuestra memoria. Así parece que lo infraordinario no solo es la materia con la que se hace la literatura, sino también nuestra (tecno)sociedad. No en vano Sheila Jasanoff (1990) califica a los expertos como *the fifth branch*, un quinto poder que se justifica en el hecho de que la «expertise is everywhere».

Innovación abierta

La expansión de los expertos hizo recomendable la participación en ciencia y por eso los académicos hablan ya de un *participatory turn* (Jasanoff 2003). Hay muchas maneras de abordarla, desde las más blandas que aluden al hecho de que todos los asuntos tecnocientíficos tienen una dimensión social inevitable, hasta las que reclaman la disolución de las barreras que en los procesos de gobernanza y/o *assessment* dividen a los interlocutores entre sabedores y profanos (Lengwiler 2009). Mucho de lo que se ha discutido sobre este asunto quedó superado por la generalización de las tecnologías de la web 2.0 y la emergencia de conceptos como los de sabiduría de las masas y economías de la larga cola. No hace falta ser ya un radical rabioso para argumentar sobre la conveniencia del *open access*, *open data*, *open innovation* y el *open expertise* (Stilgoe, Irwin and Jones 2006).

Y es que todos los días nos encontramos con afectados que dejaron atrás su condición de legos para hacerse, cuando menos, expertos en experiencia, integrantes de comunidades que luchan por una identidad que el sistema les niega (Lafuente 2007). Hay muchos estudios de casos que avalan y aclaran lo que indico. El más provocador reconoce en los afectados por el sida el origen de otra manera de entender la condición de paciente. El sida contiene todos los elementos culturales que acercan su significación a la que tuvieron las otrora plagas bíblicas y las recientes insuimiones políticas, pues, en efecto, los afectados se revelaron contra un diagnóstico hecho de prejuicios morales, experimentos científicos y urgencias políticas (Epstein 1996). Y los enfermos no aceptaron la condena a muerte, como tampoco los plazos, los recursos, los protocolos y, en definitiva, la autoridad de quienes ejercían un control exclusivo sobre los laboratorios, los medicamentos, los equipos y las prioridades. Y el rechazo tomó la forma de un movimiento que combinó las prácticas del activismo con los usos de la investigación. Fueron muchos los trayectos emprendidos hasta que lograron la solidaridad de los ciudadanos, el reconocimiento de los académicos y el respeto de los administradores. Tener sida dejó de ser un destino individual (comparable al que se decreta para los inquilinos del corredor de la muerte) y se convirtió en una forma alternativa de ejercer la plena ciudadanía. Así fue como ACT UP apremió a los afectados a no confiar en las clásicas políticas de *lobbying* (del tipo, «Más dinero para el sida») para pasar a la acción directa y, además de tomar la calle, reclamar también mayor intervención en la captación e interpretación de los datos (T+D, *Treatment + Data*), lo que abrió las puertas a que la comunidad fuera muy activa en el diseño de terapias y ensayos clínicos.

Hubo un día inolvidable: el 7 de octubre de 1988 los afectados (pacientes y dolientes) se impusieron la tarea de ocupar la Food & Drugs Administration (FDA) («Seize Control of the FDA!») hasta forzar políticas menos tecnocráticas y más plurales. Las acciones, tras duros enfrentamientos y muchas detenciones, acabaron por doblegar la burocracia estatal. La lucha de los enfermos del sida (revolucionaria, utópica, ingenua y hasta mesiánica) se situó en la vanguardia de todas los movimientos en defensa de los derechos de los pacientes. No había mejora para el cuerpo biológico sin mucha corrección en el cuerpo político; de forma que la identidad pública de los enfermos acabó fundiéndose con su identidad tecnocientífica, una vez asaltado el fortín de los expertos: «Los activistas —decía *The New York Times* en portada— quieren nada menos que una revolución en la investigación médica» (Harrington 2008). Y lo lograron, pues tras la demostración de su musculatura política lograron ganarse el derecho legítimo a hablar el lenguaje de la ciencia médica (Epstein 1995). Una legitimidad nada fácil de mantener en los tiempos que corren. El caso de las vacas locas, por ejemplo, puso al borde de la quiebra la confianza de la ciudadanía británica en los científicos cuando se hizo clara su incapacidad para cumplir el compromiso social de atenerse a los hechos y decir la verdad, «speaking truth to power» (Zwanenberg y Millstone 2005).

Es imposible transitar estos problemas sin mencionar los retos planteados por la Association Française contre les Myopathies (AFM), fundada en 1958 con la clara

» «La activista del sida Jennifer Flynn, segunda de la derecha, y otros manifestantes ingresaron a las oficinas de John Boehner en el Capitolio, Washington, el martes [27 de noviembre del 2012]. Los manifestantes se mantuvieron desnudos hasta que la policía les ordenó salir del Capitolio». Foto: Susan Walsh, tomada del *Daily Freeman*: <http://www.dailyfreeman.com/articles/2012/11/27/blotter/doc50b521fac70ae094890864.txt> (traducción de ERRATA#).

intención de no ser una *asociación auxiliar* de enfermos (subordinada a los criterios de los profesionales), sino de convertirse en una organización coproductora de la enfermedad (*partner association* vs. *auxiliary association*), junto con los médicos-clínicos y los biólogos-genetistas. Así, los afectados se involucraron activamente en la recolección de datos, la redacción de libros blancos, los ensayos clínicos, el diseño de terapias y la interpretación de los resultados. No fue fácil, pero los enfermos tampoco dejaron elección una vez que dispusieron de suficientes recursos propios y que llegaron a la convicción de que no tendrían cura si la enfermedad era dejada en manos de unas instituciones que nunca manifiestan entusiasmo cuando se trata de dar atención a las minorías. La AFM, en consecuencia, es también la expresión de un movimiento de resistencia, una organización reflexiva, que ha vertebrado de una forma original las relaciones entre la medicina, la investigación, la industria, los poderes públicos y los medios: una organización, dicen, «que hace posible el aprendizaje mutuo de todos los actores y permite la creación de un mercado allí donde no existía el producto»



(Rabeharisoa y Callon 1999). Los enfermos no se conformaban con el rol de gestores (es decir, decidir sobre qué financiar o qué patentar), sino que afirmaban ser coproductores de conocimiento. Eso sí, una *investigación a pelo* (*research in the wild*), sin mediación, complementaria y no alternativa de la habitual con instrumentos, cuyo único sensor para estos *expertos en experiencia* es el cuerpo propio y todos esos signos que suelen pasar desapercibidos o que son desdeñados por los expertos con acreditación (Callon y Rabeharisoa 2003).

Los dos casos mencionados aluden al empoderamiento de los ciudadanos que deciden echarse a los hombros la responsabilidad de su enfermedad. Pero no son equiparables, porque aunque ambos cuestionan el statu quo médico no puede decirse que ambos respondan al modelo de ciencia abierta o, en otros términos, que sean *open concerned groups*. Y es que, en efecto, los afectados con miopatías operan como una organización privada perfectamente adaptada a los usos del mercado: su propuesta, a diferencia de los enfermos del sida, no es altruista. Se trata de dos economías de la ciencia, una de las cuales apuesta por la privatización del conocimiento, como ya hacen otros muchos laboratorios. En todo caso, al haberlos mencionado estaba claro que mi pretensión era mostrar hasta qué punto puede ser inútil seguir manteniendo una división estricta entre legos y expertos (Sismondo 2010). Y, en consecuencia, hasta qué punto esa tan confusa distinción puede seguir siendo el eje que articula la mayor parte de los proyectos de popularización de la ciencia (Heiskanen 2006).

El cuerpo es un espacio que se resiste a ser objetivado, pues no todos los cuerpos son iguales; además, son sistemas lo suficientemente complejos como para que el número de variables a tomar en cuenta sea objeto de controversia (Epstein 2007). La larga lucha de las mujeres contra el cáncer de mama así lo prueba. Tras dos décadas de movilizaciones han logrado que la enfermedad sea construida de forma que ha dejado de ser un episodio estrictamente individual, de naturaleza biológica y manejado por especialistas, para hacerse más social, medioambiental y participativo. Y es que, en efecto, las políticas científicas no prestaban la necesaria atención a los aspectos preventivos, como tampoco se fiaban del criterio de los afectados. Los activistas, por otra parte, supieron buscarse aliados dentro de laboratorios y fueron capaces de objetivar sus puntos de vista. Las dificultades para hacerlo han movilizado fuertes corrientes de opinión a favor de la creación de laboratorios ciudadanos comprometidos en la tarea de buscar nuevas respuestas para otras preguntas, sin menoscabo del rigor y el contraste de puntos de vista. El *Silent Spring Institute* (Cape Cod, MA) responde a esta demanda:

Los científicos del SSI son iguales y diferentes al resto de los científicos. Trabajan en una institución alternativa que no pertenece a ninguna universidad, *think tank* o agencia gubernamental. Su misión declarada dice que la alianza ciencia-ciudadanos es parte de su trabajo. [...] Algunos de sus científicos vienen del activismo y siguen siendo activistas. [...] Creen que los estándares de prueba son necesarios por la buena ciencia y para el establecimiento de su legitimidad

en el mundo científico. Creen, por ello, que para lograrla necesitan un laboratorio verdaderamente propio [*a lab of our own*]. (Brown et ál. 2006, 527)

Como ocurre en el caso del cáncer de mama, la tensión que se produce cuando se contraponen la epidemiología popular y el paradigma epidemiológico dominante (Leung, Yen y Minkler 2004) se parece a lo que ocurre cuando el criterio de los ingenieros y científicos choca con el conocimiento que los campesinos o los pescadores tienen de su entorno local (Clark y Murdoch, 1997). El movimiento de los afectados por electrosensibilidad o el trabajo que los propios enfermos mentales están haciendo en la red a través de *BrainTalk Communities* ha puesto de manifiesto, como también sucede en el mundo de las enfermedades crónicas, que el desdén hacia la capacidad de los enfermos para producir información clínica de calidad contrastada solo es expresión de prejuicios corporativos: «Concluimos que muchos profesionales han sobrevalorado los riesgos e infravalorado los beneficios de los grupos de apoyo en red» (Hoch y Ferguson, 2005). Es cierto que para muchos expertos estas novedades representan una amenaza para el poder que han acumulado en los últimos doscientos años. Y es que está muy extendida la sospecha de que ya no trabajan por el interés general, sino al servicio de quien les paga. Más aún, defender los intereses del cliente por encima del supuesto compromiso con la verdad (desiderátum implícito en una sana relación ciencia-ciudadanía) se considera uno de los signos más valorados de profesionalidad. De forma que, dadas las circunstancias, la condición mencionada en el anterior estudio de «grupos de apoyo en la red» se está quedando obsoleta a gran velocidad.

Cartel de la celebración de Beats for Boobs, llevada a cabo en octubre del 2012 en San Francisco. Imagen tomada de la revista *Burn after Reading* <http://burnafterreadingmag.com/beats-for-boobs>. Beats for Boobs (beatsforboobs.org) es una organización de voluntarios dedicada a apoyar financieramente a otras organizaciones que ofrecen servicios a sobrevivientes o afectadas por el cáncer de mama a través de una gran celebración que reúne arte, moda, comida y música.

Beats for Boobs
A project of Breast Cancer Emergency Fund

SAN FRANCISCO
SATURDAY OCTOBER 6
MEZZANINE 444 JESSIE ST 7PM-2AM, 21+

ART & PERFORMANCE
Loret Flann Light Tissue
Jesse Gato (Tropes/Hulk)
Dustin
Adia Nelson
Jana DellaCarroll
Frank Leonard

FOOD
Global Gourmet Catering
P'Nash
Pasta Craps
The Cake Gallery
Hogwood's Celtic Chophouse

Photography: Jim Vetter
Videography: Hannah Best

FASHION
Scott Graham
Warrior Urban Designs
Malissa Moonrath
Medium Rooley
Steve Terry
Timo Designs
Romantic Rock Design
Buster Baby

MUSIC
Hiking by KDC Faces
Rash by Gillian Hanson

MUSIC
Cassidy C (Cassidy)
Eddy Fox (Muck Music)
Kendra (Kendra.com)
Larissa Gonsky (Konsky.com)
Mr. Cullen (Mr. C)
MCOney (MCOney.com)

TICKETS:
beatsforboobs2012sf.eventbrite.com
www.beatsforboobs.org | facebook.com/beatsforboobs

Modernización epistémica como interdisciplinariedad

Todos los ejemplos tratados tienen en común la existencia de una comunidad de afectados que lucha por hacerse oír y que para conseguirlo optó, entre otros medios, por enmarcar (*to frame*) los problemas según otros datos y otra forma de ensamblarlos. Hacerse visibles implicó hacerse objetivos, dotarse de una identidad tecnocientífica. Hablar con la lengua de los expertos para cuestionar sus modelos de representación. Tomar la palabra, hacerse visibles, les obligó a codificar sus problemas en la forma adecuada, pues al igual que un texto digitalizado puede desplazarse por Internet, también necesita numerosos apaños y no pocos acuerdos cualquier asunto que quiera movilizarse en los ámbitos de la política, la ciencia, la economía o la opinión pública. Como demostraron los enfermos de sida, la respuesta siempre está en una adecuada combinación de activismo directo con actividad tecnocientífica, una mezcla entre lo callejero y lo público.

Todavía quiero darle una vuelta más a la expresión «hacerse visible», pues cada colectivo que logra ser reconocido hizo dos grandes contribuciones al provecho común, el procomún: primero, nos enseñó otra manera posible de ver los problemas, diversificó nuestros puntos de vista, mejoró nuestra capacidad de entender y, en fin, produjo una modernización epistémica. La otra contribución tampoco es menor, porque cada nuevo colectivo incorporado representa una apertura hacia lo interdisciplinar, un grado menor de exclusión, implica un ensanchamiento de las libertades y, por fin, hace viable una sociedad expandida más allá de los límites que creíamos infranqueables. La modernización epistémica es un

[...] proceso por el cual las agendas, conceptos y métodos de la investigación científica se abren al escrutinio, influencia y participación de usuarios, pacientes, organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales, grupos étnicos minoritarios, mujeres y otros grupos que representen perspectivas sobre el conocimiento que puedan ser diferentes a las de las élites políticas y a las científicas dominantes. (Hess 2007, 47)

La modernización epistémica solo es posible con la incorporación de nuevos actores y la consiguiente alteración de la composición social de la ciencia. La consecuencia es obvia: el conocimiento no solo es más rico (mejor contrastado), sino también más firme (más justo), más innovador (más abierto) y necesariamente transdisciplinar (más inclusivo).

Referencias

- Bensaude-Vincent, Bernadette and Christine Blondel (eds.). 2008. *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot: Ashgate.
- Brown, Phil, Sabrina McCormick, Brian Mayer, Stephen Zavestoski, Rachel Morello-Frosch, Rebecca Gasior Altman and Laura Senier. 2006. «A Lab of Our Own». *Environmental Caution of Breast Cancer and Challenges to the Dominant Epidemiological Paradigm*. In *Science, Technology & Human Values* vol. 31, n.º 5, pp. 499–536.

- Callon, Michel and Volona Rabeharisoa. 2003. «Research “in the wild” and the Shaping of new Social Identities». In *Technology & Society*, vol. 25, pp. 93–204.
- Cidell, Julie. 2008. «Challenging the Contours: Critical Cartography, Local Knowledge, and the Public». In *Environment and Planning A*, vol. 40, n.º 5, pp. 1202–1218.
- Clark, Judy and Jonathan Murdoch. 1997. «Local Knowledge and the Preccarious Extension of Scientific Networks: A Reflection on Three Case Studies». In *Sociologia Ruralis* vol. 37, n.º 1, pp. 38–60.
- Collins, Harry and Robert Evans. 2009. *Rethinking Expertise*. Chicago: University of Chicago Press.
- Conner, Clifford. 2005. *A People’s History of Science: Miners, Midwives, and Low Mechanics*. New York: Nation Books.
- David, Paul. 2008. «The Historical Origins of “Open Science”: An Essay on Patronage, Reputation and Common Agency Contracting in the Scientific Revolution». In *Capitalism and Society* vol. 3, n.º 2. Available at: <<http://www.bepress.com/cas/vol3/iss2/art5>>, accessed 20 July, 2013.
- Epstein, Steven. 1995. «The Construction of Lay Expertise: AIDS Activism and the Forging of Credibility in the Reform of Clinical Trials». In *Science, Technology & Human Values* vol. 29, pp. 408–437.
- Epstein, Steven. 1996. *Impure Science. AIDS, Activism, and the Politics of Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Epstein, Steven. 2007. *Inclusion. The Politics of Difference in Medical Research*. Chicago: Chicago University Press.
- Frickel, Scott, Sahra Gibbon, Jeff Howard, Joanna Kempner, Gwen Ottinger, and David Hess. 2010. «Undone Science. Charting Social Movement and Civil Society Challenges to Research Agenda Setting». In *Science, Technology & Human Values* vol. 35, n.º 4, pp. 444–473.
- Frodeman, Robert and Carl Mitchan. 2007. «New Directions in Interdisciplinarity: Broad, Deep, and Critical». In *Bulletin of Science, Technology, and Society* vol. 27, n.º 6, pp. 506–514.
- Harrington, Mark. 2008. «AIDS Activists and People with AIDS: A Movement to Revolutionize Research and for Universal Access to Treatment». In *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*, Beatriz da Costa and Kavita Phiñip (eds.). Cambridge: The MIT Press, pp. 323–340.
- Heiskanen, Eva. 2006. «Encounters between Ordinary People and Environmental Science – A Transdisciplinary Perspective on Environmental Literacy». In *The Journal of Transdisciplinary Environmental Studies* vol. 5. Available at: <http://www.journal-tes.dk/vol_5_no_1_2/no_4_eva_l.pdf>, accessed 20 July, 2013.
- Hess, David. 2007. *Alternative Pathways in Science and Industry. Activism, Innovation, and the Environment in a Era of Globalization*. Cambridge: The MIT Press.
- Hoch, Dan and Tom Ferguson. 2005. «What I’ve Learned from E–patients». In *Plos. Med.* vol. 2, n.º 8, p. 206.
- Jasanoff, Sheila. 1990. *The Fifth Branch: Science Advisers as Policymakers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jasanoff, Sheila. 2003. «Technologies of Humility: Citizens Participation in Governing Science». In *Minerva* vol. 41, n.º 3, pp. 223–244.

- Jasanoff, Sheila. 2004. «Ordering Knowledge, Ordering Society». In *States of Knowledge. The Co-Production of Science and Social Order*. London: Routledge. pp. 13–45.
- Lafuente, Antonio. 2007. *El carnaval de la tecnociencia*. Madrid: Gadir.
- Lafuente, Antonio y Andoni Alonso. 2011. *Autoridad expandida, naturaleza común y saber profano*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Lafuente, Antonio y Nuria Valverde. 2003. *Los mundos de la ciencia en la Ilustración española*. Madrid: FECYT.
- Latour, Bruno. 1993. *Nunca hemos sido modernos*. Barcelona: Debate.
- Lengwiler, Martin. 2009. «Participatory Approaches in Science and Technology. Historical Origins and Current Practices in Critical Perspectives». In *Science, Technology & Human Values* vol. 33, n.º 2, pp. 186–200.
- Leung, Margaret, Irene Yen and Meredith Minkler. 2004. «Community-based Participatory Research: a Promising Approach for Increasing Epidemiology's Relevance in the 21st Century». In *International Journal of Epidemiology* vol. 33, pp. 499–506.
- Ling, Andre. 2008. «The Contribution of an Interdisciplinary Approach to Studying and/or Practicing Development». Available at: <<http://andreling.files.wordpress.com/2008/12/the-contribution-of-an-inter-disciplinary-approach-final1.pdf>>, accessed 20 July, 2013.
- Marres, Noortje. 2005. *No Issue, No Public: Democratic Deficits after the Displacement of Politics*. PhD dissertation, University of Amsterdam. Available at: <<http://dare.uva.nl/document/17061>>, accessed 20 July, 2013.
- Nieto, Mauricio. 2001. *Remedios para el Imperio*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Peret, Georges. 2009. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Porter, Roy. 1989. «The Gift Relation: Philanthropy and Provincial Hospitals in Eighteenth Century England». In *The hospital in history*, Lindsay Granshaw and Roy Porter (eds.). London: Routledge. pp 149–178.
- Porter, Theodore. 1995. *Trust in Numbers. The Pursuit of Objectivity in Science Public Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Rabeharisoa, Volona y Michel Callon. 1999. «La gestion de la recherche par les malades: le cas de l'Association Française contre les Myopathies». Séminaire Ressources Technologiques et Innovation. Disponible en: <<http://ecole.org/telechargement?cr=RT081299.pdf&type=2>>, consultado el 20 de julio del 2013.
- Rancière, Jacques. 2007. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.
- Reason, Peter and Hilary Bradbury. 2006. «Introduction: Inquiry and Participation in Search of a World Worthy of Human Aspiration». In *Handbook of Action Research. Participative Inquiry & Practice*. London: Sage.
- Sismondo, Sergio. 2010. *An Introduction to Science and Technology Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Smith, Pamela. 2004. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: Chicago University Press
- Stengers, Isabelle. 1997. *La guerre des sciences. Cosmopolitiques I*. Paris: La Découverte.
- Stengers, Isabelle. 2006. *La Vierge et le Neutrino. Les scientifiques dans la tourmente*. Paris: Seuil, Les Empêcheurs de penser en rond.

- Stilgoe, Jack, Alan Irwin and Kevin Jones. 2006. *The Received Wisdom. Opening up Expert Advice*. London: Demos. Available at: <<http://www.demos.co.uk/files/receivedwisdom.pdf?1240939425>>, accessed 20 July, 2013.
- Tallis, Raymond. 2004. *Hippocratic Oaths: Medicine and its Discontents*. London: Atlantic Books.
- Tambornino, John. 2002. *The Corporeal Turn. Passion, Necessity, Politics*. Boston: Rowman.
- Turnbull, David. 2000. *Masons, Tricksters and Cartographers*. London: Routledge.
- Zwanenberg, Patrick van and Erik Millstone. 2005. *Mad Cows and Englishmen: BSE: Risk, Science and Governance*. Oxford: Oxford University Press.

LUGARES DE LA TRANS- DISCIPLINARIDAD. LUGARES PARA LA TRANSDISCIPLINARIEDAD

Carlos Magro Mazo y Marcos García

▼ CoderDojo en Medialab-Prado, 2013. Comunidad de aprendizaje en la que conviven mentores, padres, y niños para introducirse en la programación y la electrónica con Python, Scratch, Processing y Arduino. Foto tomada del Flickr de Medialab-Prado bajo licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).



Nunca hemos sido modernos

No hay verdades desnudas,
como tampoco hay ya ciudadanos puros.
Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*

Entre 1660 y 1670 tuvo lugar en Inglaterra una interesante controversia entre Robert Boyle y Thomas Hobbes. La historia fue contada magistralmente por Steven Shapin y Simon Schaffer hace ya más de dos décadas y se ha convertido en un clásico de los estudios sociales de la ciencia. Narra la configuración simultánea de la ciencia experimental y de la sociedad política y de cómo ambas estuvieron implicadas en la construcción de los hechos científicos.

La historiografía nos ha legado a un Boyle asociado con la práctica experimental y a un Hobbes ocupado en la fundación de una teoría política y del orden social. En su *Leviathan*, escrito en 1651, Thomas Hobbes propuso una idea de Estado como el acuerdo entre gobernantes y súbditos. Su preocupación se centró en el estudio de la naturaleza humana y en la organización de la sociedad. Inventó un dios mortal, un ser artificial, hecho de ciudadanos, cálculos, acuerdos y conflictos. Para definir un objeto científico, Hobbes recurrió a un poder social, único y abstracto.

Robert Boyle, por su parte, pasa por ser uno de los padres del método experimental a través de la creación, entre otros artefactos, de la *bomba de vacío*, pieza clave en la creación de la Royal Society. Boyle inventó el laboratorio en cuyo interior las máquinas crean hechos científicos que representan a la Naturaleza. Con el laboratorio aparecieron nuevos mecanismos de autoridad y fiabilidad. Lo que sucedía en el interior de la *bomba de vacío* era observado por pequeños grupos de testigos. Boyle no pedía a sus caballeros-testigos su opinión sino la observación de un fenómeno producido artificialmente. A las sesiones celebradas en el interior de la Royal Society londinense asistieron las personalidades más destacadas de la sociedad. Y lo hicieron no como especialistas sino como personas de honor que debían y podían dar testimonio de la veracidad de unos hechos (Lafuente y Saraiva 2002). Para legitimar sus teorías, Boyle recurrió no solo a una sofisticada tecnología (la *bomba de vacío*) sino que también apeló a unas no menos complejas tecnologías sociales (los testigos presenciales) y textuales (los argumentos y la retórica de sus textos). En ellos introdujo toda una narrativa del experimento, «haciendo ver» al lector el experimento y convirtiéndolo así, en la distancia física y temporal, en público-testigo.

Hobbes cuestionó todo el experimento de Boyle, tanto desde el punto de vista de la tecnología usada (la bomba no podía ser estanca) como desde el conceptual (el vacío no podía existir). Para Hobbes, la manera en que Boyle utilizaba las palabras y los conceptos era del todo incorrecta. El enfrentamiento entre Hobbes y Boyle marca el inicio de nuestra modernidad y su mundo de categorías definidas y separadas.

▼ Joseph Wright, *Experimento con un pájaro en una bomba de aire*, ca. 1768, óleo sobre lienzo, 183 x 244 cm. National Gallery de Londres. Imagen de dominio público tomada de Wikimedia Commons.



«Boyle creó un discurso político del cual la política debía ser excluida, mientras que Hobbes imaginó una política científica de la que la ciencia experimental debía ser excluida» (Latour 2012). En su disputa *inventaron nuestro mundo moderno*. La modernidad se construyó sobre dos maneras de hacer y dos saberes separados, el experimental y el político. Los herederos de Boyle definieron el laboratorio como un lugar donde los científicos, separados del resto, hablaban en nombre de las cosas. Los sucesores de Hobbes definieron la República como un ente extramuros del laboratorio donde los ciudadanos éramos representados, a su vez, por un intermediario todopoderoso, el Soberano.

Pasajes del conocimiento

Creo, veo, que el estado de las cosas es más bien un sembrado de islotes en archipiélagos sobre el ruidoso desorden mal conocido del mar, cimas de cantos desgarrados azotados por la resaca y en perpetua transformación, desgaste, roturas y encabalgamientos, emergencia de racionalidades esporádicas cuyos vínculos entre sí no son fáciles ni evidentes.

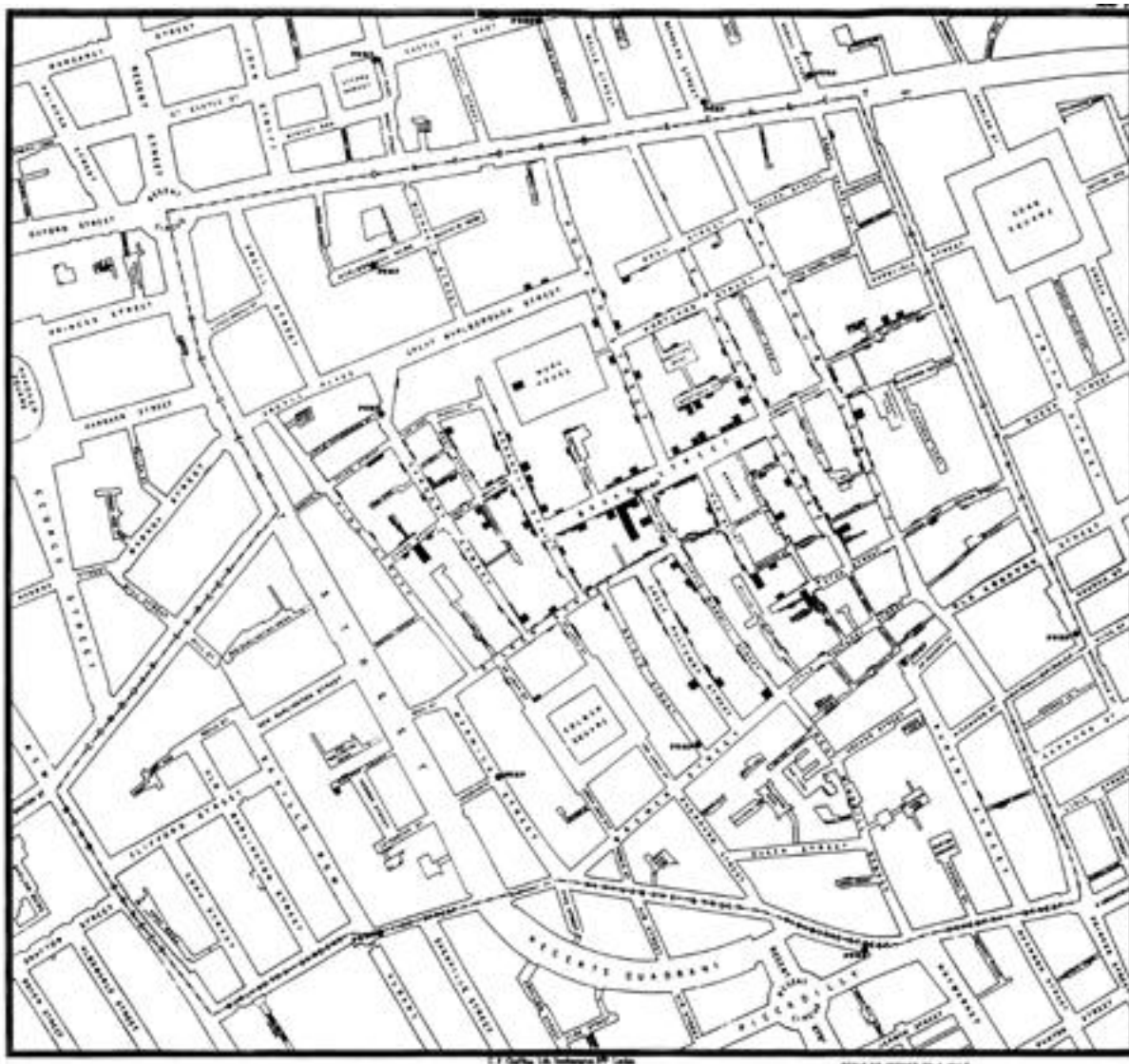
Existen pasajes, sé de ellos.

Michel Serres, *El paso del Noroeste*.

Pero las cosas nunca han sido perfectas. Siempre ha habido prácticas y espacios que han fomentado lo multidisciplinar, lo informal y lo disidente. En Londres, en plena Ilustración, surge un lugar de reunión que desempeñó un papel determinante en la historia del conocimiento y en su difusión. Nos referimos a los *cafés*, situados en lugares céntricos como el Café London, ubicado en el patio de la Catedral de San Pablo y donde se reunían, entre otros, el Club de los Honestos Liberales y los Electricistas. Allí, el 19 de diciembre de 1765, se sentó por primera vez un párroco y maestro recién llegado a la ciudad, Joseph Priestley. Los cafés fueron lugares habituales de reunión de teólogos, herejes, médicos, estudiantes, libreros, inventores, feriantes y diletantes. Lugares donde se exploraba el terreno de la no ortodoxia, donde se practicaba la discusión desordenada, donde la mezcla de procedencias y de intereses era la norma. Las conversaciones discurrían de manera natural, saltando de la ciencia a la política. Fueron lugares donde se mezcló lo céntrico con lo periférico y donde las ideas surgían de la combinación, el azar y la diversidad. Toda innovación surge de la circulación y del acceso al conocimiento. Al posibilitar ambas cosas (libre circulación y accesibilidad), las tertulias de los cafés decimonónicos se convirtieron en uno de los grandes ejes y motores de la innovación durante la Ilustración. Fueron una potente tecnología de la innovación precisamente porque favorecieron el acceso a la información distante (geográfica pero también disciplinarmente), provocaron el encuentro (azaroso en muchas ocasiones) y facilitaron la accesibilidad al conocimiento derivada de las relaciones de confianza y autoridad que allí se establecían. Se convirtieron en espacios públicos donde reinó la mezcla, la multidisciplinariedad, la confianza, la horizontalidad y la colaboración.

Un siglo después, el 31 de agosto de 1854, una pequeña plaza cerca de Broad Street en el Soho londinense fue el origen de un violento brote epidémico que causó cerca de 500 muertos en apenas 10 días. Era el comienzo de la tercera de las grandes epidemias de cólera que devastaron el Londres victoriano de mediados del XIX. El cólera, sin causa conocida, aparecía regularmente en lugares caóticos y sucios. Todas las descripciones de aquel Londres nos hablan de calles estrechas y fangosas, donde los fétidos olores convivían con la miseria y la pobreza, pero también con los alimentos y las escuelas. Aquel año, Londres se convirtió durante semanas en un gran laboratorio científico ocupado por vagabundos, miseria, trabajadores, bacterias, ideas, urbanistas, higienistas, fuentes de agua, infraestructuras, desechos, médicos, curas, negocios, teorías científicas, basura, miedos y prejuicios. Durante aquellas semanas, un barrio popular movilizó tantos actores como si se tratara de un gran proyecto de *Big Science*. El experimento traspasó las paredes del laboratorio, superando la organización en disciplinas de la ciencia del momento. La *realidad* escapó al espacio creado por Boyle. Lo que allí había era un híbrido entre conocimiento y ciudadanía, entre ciencia y sociedad, entre cultura y naturaleza, entre miasmistas y ambientalistas. En ese contexto, fueron John Snow, médico de barrio, y Henry Whitehead, párroco, quienes protagonizaron una encarnizada lucha contra un objeto complejo y desconocido, pasando por encima de las convenciones científicas del momento y más allá de los espacios propios de cada uno (la consulta y el

▼ Mapa original elaborado por John Snow en 1854. Los casos de cólera están destacados en negro. Imagen de dominio público tomada de Wikimedia Commons.



confesionario). La controversia, magníficamente narrada por Steven Johnson (2006), muestra lo complejo de la realidad y de la práctica científica. Más allá del laboratorio y de las teorías dominantes, mezclando saberes canónicos con conocimientos intuitivos, saberes académicos con conocimiento local, costumbres tradicionales con incipientes técnicas de visualización, expertos con afectados, Snow y Whitehead fueron capaces de identificar una causa, modificar la legislación y cambiar las prácticas de poderosas empresas.

«No hay verdades desnudas, como tampoco hay ciudadanos puros», concluye Latour (1993). O, dicho de otra forma, *nunca fuimos modernos* y, si lo fuimos, ya no podemos serlo de la misma manera. Superar el discurso de la modernidad exige intentar resolver falsos dualismos como naturaleza-cultura; ciencia-sociedad; orden-caos. Significa

también superar la inacción melancólica y *bartlebyana* de los postmodernos. Dejar de ser modernos no significa dejar de creer en la Ilustración, ni en la Ciencia, ni en los expertos, ni en sus organizaciones. Significa abandonar una manera de representarnos la ciencia como algo objetivo, verdadero, frío y extraterritorial para quedarnos con su «audacia, su experimentación, su incertidumbre, su calor, su mezcla incongruente de híbridos y su capacidad de recomponer la relación social» (Lafuente, Alonso y Rodríguez 2013).

La modernidad nos demandó simplificación. Y simplificamos eligiendo, troceando, descartando, posicionándonos y, muchas veces, excluyendo. Simplificamos porque era necesario. Simplificamos reduciendo, parcelando y acotando los problemas. Clasificando. Lo hicimos apoyándonos en un dualismo tan reductor como necesario, tan ineficiente como útil. Lo hicimos creando los espacios adecuados y definiendo los protocolos internos y las reglas de entrada, pero también dejando fuera mucho conocimiento y a muchos actores. Y aunque avanzamos, la complejidad nunca dejó de aflorar desde el lado de lo real. Convertimos la dualidad en nuestro campo de batalla y acallamos la lucha a favor del reparto en parcelas, en escuelas, en disciplinas, en espacios determinados. Y con la aparente paz dominó el orden y el *progreso*. Pero ya no es suficiente. Los acontecimientos de las últimas décadas (crisis alimentarias, sanitarias, sociedad del riesgo y especialmente la aparición de Internet) nos obligan a hacer las cosas de otra manera. Derribar muros y compartimentos y sustituirlos por estructuras porosas que favorezcan la mezcla y la hibridación. Deberíamos, sugiere Michel Serres (1991), dejar de lado el imperativo de la clasificación en pos de la visibilidad. «La clasificación de las ciencias ordena los saberes en un espacio y la historia de las ciencias los dispone en un tiempo, como si supiéramos, incluso antes de las ciencias, qué es el espacio y qué es el tiempo». La mitad de nuestra política se construyó sobre la ciencia. La otra mitad de la naturaleza se construyó sobre las sociedades. Volvamos a unir las y la tarea política podrá empezar de nuevo. Boyle y Hobbes parcelaron tratando de evitar los híbridos. Pero, al prohibirlos se posibilitó su proliferación. Inauguraron la época de los espacios del saber institucionalizados y disciplinados pero a costa de dejar mucho fuera. De la escisión surgieron nuestras actuales dicotomías, resultado de haber situado durante siglos las dos culturas en planos diferentes.

Snow, saliendo del laboratorio, volviendo a la calle, expandiendo el experimento y ampliando las preguntas y los objetos observados identificó un nuevo objeto híbrido. Contra todo pronóstico resolvió un problema de enorme complejidad y grandes consecuencias científicas, demográficas y económicas y lo hizo ensanchando la ciencia e incorporando otras sensibilidades. El Club de los Honestos Liberales, los Electricistas y Joseph Priestley, sentándose alrededor de los efectos estimulantes de un café, discutiendo, compartiendo saberes y experimentando, ampliaron por su parte el campo de la electricidad.

Marginalia

Toda abstracción, toda geometrización de la realidad histórica,
supone una devaluación de las fisonomías particulares,
de las peculiaridades regionales o culturales de cada tradición.
Juan Pimentel, *Testigos del mundo*

Los historiadores han descrito los procesos de institucionalización y de su progresiva configuración en disciplinas y en espacios cada vez más alejados unos de otros. Y a pesar de que siempre hubo espacios y prácticas *marginales* lo dominante fue el avance de los expertos, los lenguajes especializados y los protocolos exhaustivos y, por tanto, la creciente exclusión de otros saberes, prácticas y colectivos. Se han ocupado también de mostrarnos cómo la ciencia, el conocimiento y la innovación han necesitado siempre de espacios adecuados donde producirse y públicos oportunos para validarse. Si a Boyle le fue suficiente con recurrir a un pequeño grupo de caballeros para que dieran testimonio y acreditaran con su presencia sus prácticas, pronto fue evidente la necesidad de ensanchar los públicos y aumentar los espacios de interacción y validación. La ciencia se fue convirtiendo durante los siglos XVIII y XIX en una actividad ubicua, cada vez más vinculada a las decisiones del poder y cada vez más necesitada de asentimiento público. El crecimiento y la escisión de la ciencia en disciplinas generaron una explosión de nuevos espacios de ciencia, muchos de ellos desvinculados y desconectados entre sí. Los gabinetes, los salones, los jardines botánicos, los museos de ciencia, la prensa divulgativa, las sociedades patrióticas, las tertulias y los cafés surgieron como espacios de confirmación y validación pública del conocimiento. Durante este proceso se produjeron sucesivas y múltiples escisiones, pendientes aún de cerrar, entre la república de las letras y la república de la ciencia. Se vinculó el conocimiento a la utilidad y se le separó de otros ámbitos como el de los raros, los escasos y los marginados. Se separaron el mundo de los expertos y el de los legos y los *amateurs*.

Desde entonces, el experimento no ha parado de crecer. Los Hobbes y los Boyle de ahora ya no se entienden entre sí. Hablan lenguajes inconmensurables, con códigos distintos y desconocidos. El planeta Tierra es ya un gran experimento del que todos formamos parte. El clima ha dejado de ser una preocupación local para convertirse en una cuestión global. Las crisis sanitarias, alimentarias, urbanísticas y económicas han adquirido características dinámicas y atraviesan fronteras expandiéndose por territorios nuevos a cada momento y reclamando soluciones constantemente. Cada día encontramos en nuestras mesas nuevos productos con nombres de resonancias exóticas, diseñados a medida y llenos de referencias científicas en sus envases. La abundancia en unos lugares provoca escasez, pobreza, descontextualización en otros. Lo local se ha convertido en global y lo universal afecta a lo local. El conocimiento se ha convertido en la última y más atractiva de las *commodities*.

Urge una reconfiguración de ambos lados, el social (el de las identidades) y el natural (el del conocimiento). Dos esferas, insistimos, separadas artificialmente para



Asamblea nacional. Espacios de la política como espacios de espectacularidad. Foto tomada del Flickr de Richard Sennett bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY-NC-ND 2.0).

construir nuestra modernidad. Dos conceptos aparentemente opuestos que ahora vuelven a cruzarse. Medio ambiente, urbanismo, política, patrimonio, asociaciones civiles, objetos naturales y construcciones humanas. Todos son actores a tener en cuenta y todos reclaman su cuota de representación. No hablamos solo de impacto medioambiental o de política. No son solo cuestiones estéticas o cálculos de flujo viario. Cada grupo esgrime sus armas y convoca a sus expertos. Cada bando despliega informes científicos, documentos históricos, querellas ciudadanas y argumentos legales. Todo relacionado e igualmente válido. Naturaleza y Cultura unidas de nuevo.

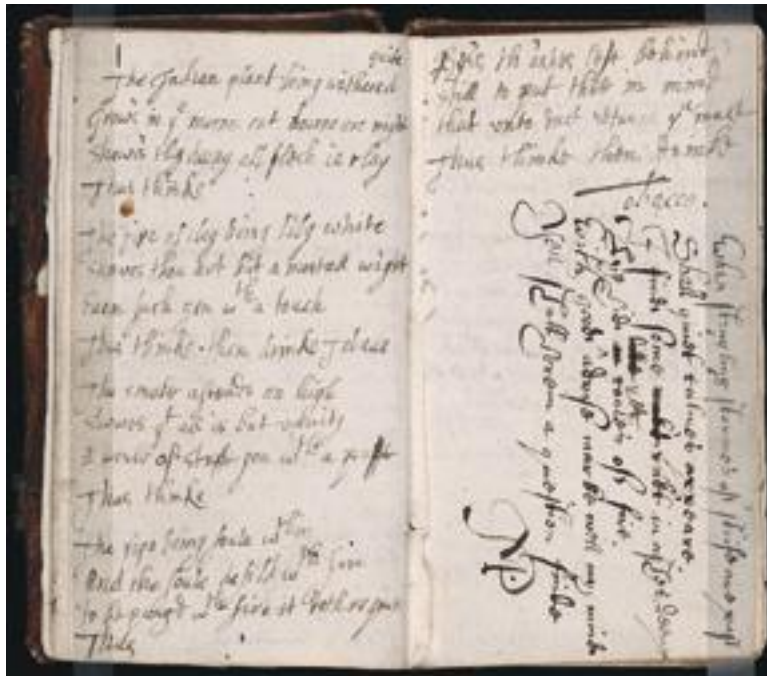
Y son cada día más numerosos los ejemplos que tenemos de las *bondades* del saber fronterizo e híbrido. Los beneficios de viajar desde el orden y la disciplinariedad hacia el desorden y la transdisciplinariedad. Desde los sistemas bien definidos hacia los sistemas complejos y emergentes. Desde las formas lineanas de clasificación a los ecotonos de los ecólogos. Desde las teorías sobre el funcionamiento del cerebro modular en el que diferentes funciones se ubican en regiones concretas, al cerebro que funciona como una red con funciones que no están tan claramente definidas. Un cerebro donde hay mucho orden pero también abundante desorden. Inmersos en un proceso creciente de complejidad, no son pocos los adláteres de una *tercera cultura* (hibridación entre ciencias y humanidades) y en la mente de todos resuenan los nombres de C. P. Snow y sus *dos culturas*; del biólogo E. O. Wilson y su *consiliencia*; del filósofo Michel Serres y su *hominescencia*; del empresario John Brockman, fundador de la Edge Foundation o de Arthur Koestler y su teoría de la *bisociación* (*The Act of Creation*).

Hoy es evidente para todos que el conocimiento y la innovación son artefactos complejos y contruidos, actividades humanas sujetas a valores, situadas, locales y fuertemente influidas por los contextos donde se desarrollan, sean estos los espacios de trabajo, los protocolos o las redes de contactos. Siempre ha sido así pero parece que la complejidad va en aumento. Los laboratorios fueron los lugares canónicos de producción de ciencia y la división en disciplinas la manera más eficaz de organizarnos, pero hace tiempo que los objetos desbordaron las paredes de las salas blancas y los límites disciplinarios. Hace tiempo que nos dimos cuenta de que los muros del laboratorio son estructuras permeables, flexibles y moldeables. Lugares llenos de ciencia y sociedad, de datos y pasiones, de cerebro y cuerpo. Hace tiempo que sabemos que la innovación no está encerrada en los departamentos de I+D+i sino que demanda mucha más transdisciplinariedad y nuevos protocolos y estrategias que hagan posible la colaboración entre distintos perfiles, entre saberes distanciados y entre espacios separados y estancos. No insistimos. Son numerosas las referencias. Debemos avanzar entre el elogio del orden y la *promesa de la desorganización* (Lafuente 2012), debemos ser capaces de valorar e incentivar lo que sucede en las medianías, en los intersticios y en los rincones de lo canónico, debemos saber gestionar la doble deriva de la hiperespecialización y la recombinación.

El cuestionamiento de la autoría

O igual estoy buscando que la investigación sirva para demostrar que las frases son de todos, que no existe la autoría, que el origen real de cualquier frase se pierde en la noche de los tiempos.
Enrique Vila-Matas, *Aire de Dylan*.

En 1985, Italo Calvino fue invitado por la Universidad de Harvard a impartir unas conferencias en el marco de las reputadas Charles Eliot Norton Lectures. Los textos se publicaron de manera póstuma bajo el título de *Seis propuestas para el próximo milenio*. Treinta años más tarde, los valores que identificó como características para una literatura del futuro (ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad) describen nuestro mundo de una manera sorprendentemente precisa. Calvino forma parte de un club de autores preocupados por el papel del lector en la literatura. Muchos consideran a *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, como su novela fundadora. *Tristram Shandy* es una de las primeras novelas híbridas de la literatura, probablemente la primera novela-ensayo de la historia, una novela llena de humor, ironía y complicidades entre autor, narrador y lector. Una novela del ensamblaje y fronteriza. Para Calvino, Sterne o Barthes, Borges, Pitol, Pynchon o Vila-Matas, el lector no es un mero consumidor sino un productor del texto. Los textos dejarían de ser solamente objetos legibles para ser al mismo tiempo escribibles, es decir, reinterpretables. Textos con un lector activo que deja de lado la pasividad para convertirse en cocreador. Es en la lectura equivocada, en el error interpretativo donde surge la posibilidad de innovar. Cuando el texto abandona a su autor, cuando es leído por otros y por tanto interpretado y malinterpretado, reentendido y reelaborado, entonces comienza la verdadera creación.



Commonplace book de mediados del siglo XVII. Manuscrito anónimo con poemas de varios autores y diferentes manos. Incluye un soneto de Shakespeare. Imagen tomada de Wikimedia Commons bajo licencia Creative Commons Atribución 2.0 Genérica (CC BY 2.0) de Beinecke Flickr Laboratory.

No faltan los ejemplos a lo largo de la historia de prácticas donde la innovación surgió de la mezcla y la reelaboración, del encuentro fortuito con lo inesperado y lo novedoso, de la riqueza de la conexión entre objetos alejados (los cafés decimonónicos). Durante los siglos XVII y XVIII, fue habitual entre intelectuales, estudiantes, escritores o simplemente lectores mantener cuadernos donde recogían citas de otros autores, referencias bibliográficas, fragmentos de textos leídos, recetas médicas, poemas, fórmulas legales y oraciones. Los *commonplace books* eran espacios para consignar la memoria, para la apropiación y la reelaboración de fragmentos de textos de otros, para filtrar y compilar conocimiento y hacerlo accesible. Reflejaban los múltiples intereses de una persona y servían para reunir en un mismo espacio saberes y disciplinas distantes. Fueron, probablemente, una de las mejores tecnologías de la época para la innovación. No son pocos quienes quieren ver en ellos una especie de blogs *avant la lettre*, una forma analógica de selección y curación de contenidos, una forma de agregar y mostrar contenidos de otros. Fueron tan populares que hoy disponemos de numerosos ejemplos entre los que destacan el *Commonplace book* de John Milton, el *A Certain World* del poeta W. E. Auden, el *Sur Plusieurs Beaux Subjects* de Wallace Stevens o el excepcional *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Hojear sus páginas es sinónimo de sorpresa y encuentro fortuito. Desde ellos surgía la apropiación, la mezcla y la creación. Transcribir alentaba a la transformación, la interpretación y, por tanto, a la innovación. Recoger pasajes animaba a pasar de la lectura a la escritura. Cada encuentro con sus páginas era una promesa hacia lo inesperado. Son la mejor prueba de que cuando el acceso al conocimiento y a los datos es abierto y cuando se permite la combinación y la remezcla, entonces surge irremediabilmente la innovación. Son un ejemplo de lo que Jeff Jarvis ha denominado la *economía del link*.

Hoy, cuando el contenido se ha convertido en una mercancía (*commodity*), es claro que lo que genera valor es la conexión entre objetos (contenidos y personas). Atrás queda un modelo de creación basado en la escasez. Ya hay quien va más allá afirmando que nos encontramos en la *economía del like*, donde lo importante es la faceta social y de comunidad vinculada a los nuevos modelos de negocios digitales. Pero los enlaces y las conexiones no son suficientes. Para que surja la innovación no solo es necesario el acceso a datos y contenidos sino también la posibilidad de mezcla, la descontextualización y la transformación. Reunir en un mismo espacio fragmentos de textos provenientes de múltiples autores y hacerlo sin necesidad de pedir permiso supone sentar las bases para la creatividad y la innovación. Sin copia, sin reelaboración no hay transformación ni innovación. Los ecologistas hablan de la productividad de un ecosistema como un indicador que mide cómo se transforman los nutrientes en crecimientos biológicos. La fuerza de los ecosistemas reside en su capacidad para poner en contacto y relacionar objetos que creíamos separados. Son espacios densamente interconectados. Crear redes, enlazar ideas y palabras, habilitar nuevos espacios digitales en red son maneras de incrementar la productividad del sistema. Podríamos poner más ejemplos para mostrar que siempre hubo hibridación y mezcla, que siempre hubo necesidad de conexión y transdisciplinariedad, que siempre hubo formas de hacer donde reinaba lo que ahora denominamos cultura digital y donde el conocimiento surgió de provocar desorden sobre el orden construido. Abundan. Basten estos para mostrar que siempre hubo conocimiento y prácticas desarrolladas en la periferia y soportadas sobre el valor de la conexión.

La transformación digital

Envejecemos cuando nos damos cuenta de que empieza a sobrnos un poco de pasado.

Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*.

En octubre del 2004 tuvo lugar la primera de las Conferencias de la Web 2.0, patrocinadas por O'Reilly Media y Medialive. El término Web 2.0 fue acuñado en 1999 en un artículo de la consultora de la información Darcy DiNucci con el visionario título de «El futuro fragmentado». El término adquirió popularidad tras ser reintroducido por John Battelle y Tim O'Reilly durante la conferencia inaugural de este congreso titulada: «La web como plataforma». Su relevancia no se encuentra tanto en su valor tecnológico o sociológico como en su capacidad de comunicación, en haberse convertido en un *meme*, un icono de nuestro tiempo. Y aunque el término Web 2.0 no es sinónimo de Internet ni de todo lo que ha sucedido y sucede en la Red, de alguna manera popularizó una nueva manera de hacer las cosas. Sirvió para que una gran mayoría supiéramos de la existencia de la nueva cultura de lo digital basada en la participación, la colaboración, el beta perpetuo, la creatividad, la levedad de los modelos de programación, la ubicuidad de las conexiones, la gestión horizontal, lo abierto, y la constante y veloz actualización de contenidos.

La historia sitúa hacia los años cincuenta del siglo XX los primeros antecedentes de Internet y en el año 1989 el surgimiento de la web con el protocolo HTTP y el

hipertexto HTML. Desde sus inicios, Internet se convirtió, contra todo pronóstico, en un espacio de libertad, regido por las lógicas de lo horizontal, lo distribuido, lo abierto, lo colaborativo y lo participativo. Reglas y protocolos que fueron posibles gracias, por un lado, al modo en que nació, como una red neutral para la transmisión de datos; y, por otro, al proceso de innovación legal que se inició en el contexto del software libre con la Licencia Pública General (GPL) y que ha continuado con el desarrollo de una gran variedad de licencias que responden a la complejidad del contexto digital. La combinación de protocolos abiertos y licencias libres permitió aprovechar todo el potencial generativo de la Red, al favorecer la conexión entre personas y la circulación de la información y el conocimiento y al incentivar su reutilización, remezcla y mejora.

Su carácter abierto y distribuido ha permitido el desarrollo de grandes proyectos y ha configurado una cultura digital (no la única, ni la hegemónica) caracterizada por el *hackeo* constante y la remezcla. Una cultura que crea valor desde la riqueza y la multiplicidad que surgen del aprovechamiento de la inteligencia colectiva. Alrededor de la Red se ha desarrollado un ecosistema sostenido de innovación sobre el mantra de lo abierto, las comunidades de interés, la accesibilidad a los datos, la comunicación constante, el poder de las redes y la exactitud que proporciona la transparencia. Una red en constante cambio gracias a la innovación que sucede por el ensamblaje y por la mezcla. Una red convertida en una *piel digital* (Freire 2007) que se renueva constantemente y que se superpone a nuestra realidad corpórea afectando a todas las actividades de nuestra vida sean estas económicas, culturales, sociales, ciudadanas, profesionales, personales, privadas o públicas.

La Red es también un gran archivo de información, un gigantesco *commonplace book* mantenido y enriquecido por todos. Un lugar donde los llamados *trail blazers* (Bush 1945) bucean en los vastos océanos de información, enhebrando un documento con otro, dejando una estela de significado entre las olas de ruido, contradicción y redundancia. Un *lugar común* y compartido, un laboratorio de producción colectiva en el que tenemos la posibilidad de acceder, reordenar, modificar y reelaborar constantemente la información y el conocimiento. Un lugar, también, donde las instituciones que tradicionalmente tenían la exclusividad para producir y difundir conocimiento (el laboratorio, la universidad, la academia, el museo, la empresa o la escuela) se han visto obligadas a tener en cuenta y a incorporar procesos de trabajo y de gestión colaborativos y permeables a la participación. Surgiendo así constantemente nuevo conocimiento producto de la mezcla, lo inesperado, lo imprevisible y lo diferente.

Los híbridos del conocimiento han desbordado las paredes de las aulas, los laboratorios, las empresas y las academias. Su proliferación ha invadido las rígidas estructuras de los departamentos, los equipos y las disciplinas. Muchos han salido a la calle, otros saltan de una disciplina a otra con la facilidad y la espontaneidad de lo joven y lo natural. La gran revolución que estamos viviendo está directamente vinculada a la producción y a la distribución de conocimiento, pero también a la transformación de

las prácticas, los procesos y las formas de crearlo y, por tanto, a los lugares y los espacios donde se produce. El trabajo hace tiempo que dejó de ser un lugar a donde ir, el aula se ha expandido y la innovación hace tiempo que salió de los departamentos de I+D+i. En el nuevo milenio que avanzaba Calvino, el conocimiento circula por la Red sin peso, sin ataduras físicas, traspasa muros y se intercambia.

Granularidad, colaborativo, misceláneo, en red

Queremos ver también por otros ojos, imaginar con otras imaginaciones,
sentir con otros corazones.

C. S. Lewis, *La experiencia de leer*

Insistimos, en los últimos años hemos presenciado el continuo descubrimiento de nuevas formas de crear, inventar y trabajar juntos. La Red se ha convertido en un espacio de encuentro entre personas con diferentes tradiciones y sensibilidades y en un espacio de *serendipia*¹ y descubrimientos azarosos impulsados por la cultura de lo abierto, la colaboración y lo transversal. Un espacio de ensamblaje y creación, posible gracias a las múltiples y no previstas conexiones que se dan entre personas, objetos y saberes provenientes de diferentes tradiciones, sensibilidades y trayectorias. Un espacio de visibilización de lo invisible. Un mapa de lo minúsculo y lo insignificante, de lo raro y lo común. De lo periférico y lo olvidado.

Es precisamente su naturaleza como espacio de múltiples conexiones, más allá de las parcelaciones históricas del conocimiento o de la secular separación de actores, lo que ha hecho posible la explosión de la innovación. La razón de su éxito es su capacidad para crear entornos y favorecer espacios comunes donde encontrarnos y colaborar, muchas veces incluso en contra de nuestra tendencia natural. Su gran aporte consiste en su capacidad para generar conexiones y mantenerlas. La Red ha hecho cierta la frase de Musil donde afirma que «si existe el sentido de la realidad, debe existir también el sentido de la posibilidad. Cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es».

Abundan los proyectos digitales basados en esta manera de hacer. Grandes proyectos han sido posibles no solo porque en ellos han participado expertos, sino, sobre todo, porque se han construido sobre nuevas prácticas y procesos y han favorecido la articulación de comunidades y múltiples maneras de participación. Incluidas las formas de participación débil como pueden ser corregir erratas o añadir un enlace.

Si aceptamos que las formas de clasificación de la información y de organización del conocimiento están condicionadas por el tipo de tecnología empleada para su registro y que esta clasificación condiciona a su vez el conocimiento generado a partir de ellas, las nuevas tecnologías de la información han traído consigo una suerte de nuevo

1 Una serendipia es un descubrimiento o hallazgo afortunado e inesperado que se produce cuando se está buscando otra cosa distinta. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Serendipia>



Sistema decimal Dewey de clasificación. Imagen tomada de www.1-900-870-6235.com

desorden digital en el que todo se vuelve *misceláneo* (Weinberger 2007). Categorías que antes se nos mostraban como opuestas están ahora conectadas: ciencias/humanidades, productor/consumidor, profesional/amateur, experto/principiante, público/privado, personal/profesional.

En lo que respecta a la organización del conocimiento, estas transformaciones tienen consecuencias importantes que afectan de lleno a la construcción de archivos digitales. El sistema Dewey y la Clasificación Decimal Universal se crearon con el fin de ordenar las bibliotecas y que cada libro ocupara un lugar en la clasificación: el 1 Filosofía y Psicología; el 2 Religión y Teología; el 3 Ciencias Sociales (y de ahí a lo más específico: el 34 Derecho y 341 Derecho Internacional). Estos sistemas cuentan con diversas maneras para relacionar distintas materias. Así, los dos puntos se utilizan para expresar la relación entre dos áreas distintas; por ejemplo 17:7 sería la moral en relación con el arte. A pesar de las posibilidades de relacionar unos contenidos con otros, lo cierto es que cuanto mayor es el número de volúmenes, mayor es el espacio necesario para almacenarlos y mayor la distancia física entre unos campos del conocimiento y otros. Lo que al final nos encontramos es el conocimiento no solo extremadamente parcelado sino situado en extremos opuestos e incluso en ubicaciones físicas distantes.

Pero cuando el acceso a cualquier documento es posible desde un mismo lugar y los documentos contienen numerosos enlaces a otros documentos, parece como si esa distancia que existía entre las disciplinas se acortara. Que la artificiosa separación

iniciada entre Hobbes y Boyle se difuminara y todo (saberes, personas, redes, expertos, conocimiento, amateurs, ciencia, política, afectados, sociedad) quedara al alcance de unos pocos clics.

Abundan también los ejemplos donde la Red ha favorecido la conexión de colectivos y conocimientos distantes, que han superado la barroca dicotomía entre expertos y legos. Proyectos protagonizados por ciudadanos cuyas demandas y preocupaciones tecnológicas, culturales, sociales, medioambientales o sanitarias «les han conducido hasta la lectura y discusión competente de temas especializados y hasta muy recientemente reservados al mundo académico» (Lafuente 2007). Ciudadanos *hackers* en el sentido de poseer una gran pasión y entusiasmo por lo que hacen. Ciudadanos que conforman comunidades de afectados para encontrar soluciones a sus problemas generando conocimiento basado en la propia experiencia. Un público recursivo «interesado en el mantenimiento material y práctico y en la modificación de los aspectos técnicos, jurídicos, prácticos y conceptuales de su propia existencia como público. Es un colectivo independiente de otras formas de poder y es capaz de hablar de formas de poder a través de la producción de alternativas que realmente existen» (Kelty 2008).

Además, las lógicas y los procesos colaborativos abiertos de la Red hace tiempo que han ocupado el espacio físico. Lo virtual, también hace tiempo, se convirtió en material, los bits en átomos, el software libre en hardware libre. Constantemente surgen proyectos e iniciativas híbridas, pasajes de conexión entre un lado y otro, mapas que se transforman en espacio urbano. Las nuevas metodologías del encuentro y la experimentación, los *barcamps*, los *hackathons*, los *hack meetings*, los *booksprint* y los *bookcamps* son solo algunas de las múltiples caras de estos nuevos híbridos.

Makerspace. Jóvenes adultos programando en la Duxbury Free Library.



Si los últimos diez años han sido los de la irrupción y la democratización de nuevas formas de innovación, creación, producción, comunicación y trabajo colectivo, los próximos diez serán los de su aplicación al mundo real, al mundo de los átomos, sostienen los defensores del movimiento Maker (Anderson 2012). Argumentan que en los próximos años veremos cómo la cultura digital, el diseño digital, la impresión 3D y los nuevos sistemas de microfinanciación como el *crowdfunding*, transformarán nuestra manera de producir y manufacturar objetos desafiando la producción en masa. La gran transformación a la que nos enfrentamos ya no será tanto la de la forma de hacer las cosas sino la de quién y dónde las hace. La revolución que nos anticipa es el encuentro entre tecnología, fabricación, comunidades y necesidades. Desdibujados los contornos entre lo físico y lo digital, los nuevos entornos y procesos, los *Fablabs*, el *Do it Yourself* (DIY), el *Do it Together* (DIT), el *aprender haciendo* (*learning by doing*), *Arduino* y el *Processing*, plataformas como *Thingiverse* (*Digital Designs for Physical Objects*) y las comunidades como la Reprap, representan una forma de hacer imbuida de cultura digital. Nos hacen casi tocar un futuro no dominado por la estandarización y las economías de escala sino por la personalización y las pequeñas tiradas. Nuevas realidades donde lo interesante es su capacidad de creación, experimentación y aprendizaje. Y donde la fascinación que provocan proviene de su capacidad para transformar directamente la realidad, creando objetos físicos desde lo digital. Su fuerza está en su capacidad para crear comunidad y conocimiento compartido.

De lo digital a lo físico: los nuevos lugares de lo transdisciplinar

Dadme un cambio de la palabra precisa, dadme el acento indicado y moveré el mundo.

Joseph Conrad, *Crónica personal*

El pasado 16 de mayo el Festival internacional de Arte, Tecnología y Sociedad *Ars Electronica 2013*, que se celebra en la ciudad austriaca de Linz, premió con su máximo galardón, el Nica de Oro 2013, al proyecto vecinal del Campo de Cebada. La historia comienza hace 150 años con la inauguración en Madrid, en 1875, de una compleja e innovadora estructura de hierro y cristal para alojar el mercado cubierto en el barrio de La Latina, sustituyendo así a los viejos puestos, solucionando un problema de abastecimiento y resolviendo los problemas de higiene de los puestos callejeros. Nos encontramos por tanto ante un nuevo ejemplo de objeto híbrido y complejo, que al igual que las epidemias de cólera londinenses, reclamó para su puesta en marcha la implicación de políticos, ingenieros, higienistas, mercaderes y vecinos. El Mercado de la Cebada fue un lugar de encuentro y reunión, un lugar de articulación vecinal y símbolo de un barrio. En 1956, recurriendo a expertos y amparando la decisión en problemas higiénicos, se decidió derribar la vieja estructura y construir el actual mercado de hormigón. En 1968, en un solar junto al Mercado, se construyó el Polideportivo Municipal, una zona de servicio para los vecinos más acorde con las dinámicas sociales del momento. Y así permaneció hasta el año 2006 en el que, justificándose una vez más en los nuevos hábitos de compra y de vida del siglo XXI, el Ayuntamiento de Madrid elabora un Plan de Mejora y el derribo del Polideportivo y del Mercado. El Polideportivo se demolió en agosto del 2009 (el mercado aún sigue en

▼ El Campo de Cebada, 2012, Madrid. Foto tomada del Flickr de Ars Electronica, crédito de elcampodecebada.org, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY-NC-ND 2.0).



pie). Un año después, y ante el abandono del solar y la inactividad municipal, se pone en marcha una iniciativa vecinal para la reactivación temporal del espacio. Se propone «aprovechar esta oportunidad, evitando que el solar permanezca como un espacio vacío y abandonado [...] Se plantean otras posibilidades de experiencias ciudadanas, colectivas, libres y públicas». Surge así la iniciativa de El Campo de Cebada, en donde tan importantes son las actividades como las prácticas y las maneras de organizarse y de tomar decisiones. Un proyecto que nace híbrido, simultáneamente digital y analógico, céntrico y periférico, público y comunal, vecinal y consistorial, crítico e integrador, lúdico y reflexivo. El Campo de Cebada es, desde entonces, un continuo de acciones y proyectos donde el uso siempre ha precedido a la forma.

Más allá de la relevancia del premio otorgado por *Ars Electronica*, lo verdaderamente interesante y lo que simbólicamente es más importante es que un proyecto tan físico como la ocupación y recuperación de un espacio vecinal y su posterior utilización colectiva haya recibido el premio en la categoría de «comunidades digitales», certificando así la transformación de lo que venimos hablando: la hibridación entre lo físico y lo digital, tanto en las maneras de hacer como en los espacios. El jurado ha considerado que la gestión hecha es un ejemplo de transparencia y *open data*. La separación entre mundos virtuales y reales, presenciales y a distancia, físicos y digitales hace tiempo que dejó de tener sentido.

El Campo de Cebada es uno más de los nuevos espacios imbuidos de unas maneras de hacer y de unas lógicas de organización y trabajo que crean conocimiento e innovación desde la hibridación, la inclusión, el ensamblaje, la colaboración y la participación. Su valor no reside tanto en su programación como en la variedad de proyectos

y encuentros que surgen y suceden desde las comunidades y desde los grupos de trabajo que utilizan físicamente estos espacios, así como desde aquellos que participan en sus espacios digitales. Son lugares siempre en construcción, proyectos, prototipos y betas en sí mismos. Espacios flexibles, cambiantes y que evolucionan. Objetos vivos.

Proyectos como este ponen de relieve la posibilidad de interacción social en los espacios públicos de las ciudades más allá de lo que Erving Goffman (1967) denominó la *desatención cortés*: «Cada individuo indica al otro que se da cuenta de su presencia pero evita cualquier gesto que pudiera considerarse demasiado atrevido». Nos hemos habituado a que la comunicación entre extraños no vaya más allá de esa «forma mínima de ritual interpersonal» y a que los recursos en el espacio público sean gestionados por las administraciones públicas o por las entidades privadas. Experiencias como la de El Campo de Cebada, nos permiten mirar el mundo de otra manera, ver otras cosas, aquello que estaba oculto o era demasiado pequeño para ser visible con nuestras disciplinadas lentes. Nos permiten superar la dicotomía entre el mundo físico, regido por la escasez, la jerarquía y la competencia, y el mundo digital, donde predomina la abundancia, la cooperación y la participación. El Campo de Cebada no pertenece al mundo de los átomos como tampoco al de los bits. Es una cosa y la otra. Es un objeto híbrido construido con mucho conocimiento y mucha sociedad, con mucho Boyle y mucho Hobbes. Es un Soho londinense y también un café decimonónico. Es un mercado público y un *commonplace book*. Y es, sobre todo, un espacio paradigmático de los nuevos espacios, espacios físicos gestionados con la lógica digital, espacios de negociación, combinación, compromiso y corresponsabilidad.

Con ellos cobra sentido la idea de un público capaz de cooperar y construir protocolos y reglas para producir y gestionar los recursos, y resurge al mismo tiempo la vieja noción de procomún. Un concepto que hace referencia a las formas comunales de producción y gestión de recursos por parte de una comunidad que es capaz de coordinarse a sí misma y generar modos de organización y de uso de un bien común. Elinor Ostrom (2009) ha explorado cómo entre el individuo atomizado y las formas de gobierno autoritario hay un amplio espectro de asociaciones colectivas voluntarias que pueden desarrollar a lo largo del tiempo reglas eficientes y equitativas para el uso de recursos comunes generando una gran diversidad institucional acorde con la complejidad específica de los recursos gestionados y de los contextos en los que se ubican. Los bosques y pastos comunales o las comunidades de regantes son algunos de los ejemplos clásicos de procomún, pero también podríamos incluir las lenguas, el aire o la biodiversidad. Internet y muchos de los proyectos de la Red son nuevas formas de procomún que incorporan características propias: el carácter distribuido de sus comunidades, la replicabilidad y la economía de la abundancia que caracteriza lo digital en la Red.

A la luz de estas mismas lógicas colaborativas, descentralizadas, abiertas y autoorganizadas propias de la Red, y aprovechando el potencial de la comunicación cara a



cara del espacio físico, han surgido en los últimos años una gran cantidad de iniciativas culturales que tratan de dar respuesta a la complejidad, superando el reduccionismo, transitando más allá de las disciplinas e incorporando las posibilidades que ofrece lo digital para generar espacios de encuentro y de experimentación colectiva: *medialabs*, *citilabs*, *hacklabs*, *living labs*. Espacios que a diferencia de las instituciones tradicionales, como el museo o el centro de arte, no tienen como función principal la conservación y difusión de los bienes culturales; no buscan, como el laboratorio o la academia, una única y falsable solución a las preguntas; no pretenden instruir como la escuela sino fomentar el aprendizaje; y no miden la innovación en un renglón de la cuenta de resultados, como la empresa.

La función principal de estos espacios es la de proporcionar contextos en los que los ciudadanos puedan desarrollar sus capacidades contribuyendo a la construcción de proyectos colectivos. La innovación surge del trabajo de grupos

transdisciplinarios por naturaleza, grupos heterogéneos de profesionales y amateurs, expertos y principiantes, que no solo se preocupan por la producción de los proyectos, sino también por los aspectos técnicos, jurídicos, prácticos y conceptuales de los laboratorios y por su mantenimiento material. Caracterizados por ser al mismo tiempo físicos, digitales, y transdisciplinarios en su concepción, estos lugares están impulsados en ocasiones desde los ámbitos de lo público como también desde lo privado, lo ciudadano y lo comunal.

A modo de conclusión

Para innovar hay que desorganizar: desburocratizar, descentralizar o desjerarquizar.

Antonio Lafuente, *La promesa de la desorganización*

La historia oficial del conocimiento va en paralelo a la historia de nuestra modernidad, o dicho de otra manera: nuestra modernidad se sustentó en un relato específico de cómo y dónde se producía y difundía el conocimiento. Es el relato del orden y la clasificación, del progreso de la ciencia gracias a la parcelación y a la demarcación. Una historia de éxito soportado en los pilares de la especialización, la reducción, la simplificación y los protocolos. Un relato que tuvo que ignorar la complejidad para ser eficiente. Y que, ignorando esa complejidad, tuvo que dejar de lado otros relatos posibles, otros actores, otros lugares, otras tradiciones, otras maneras de ver y hacer. A pesar de ello, como hemos visto, siempre hubo sitio para lo distinto, lo marginal, lo alternativo y lo crítico. Junto al orden siempre hubo desorden. Al lado de una academia siempre hubo un café y enfrente del laboratorio sótanos y garajes donde intervenían y se seguían otros protocolos. Frente a los expertos siempre hubo aficionados y *amateurs*. Junto a la metrópoli siempre hubo periferia. Los últimos 60 años han sido los del cuestionamiento del conocimiento como una tarea exenta de valores, los de la aceptación de la crítica como una responsabilidad de todos, los de la normalización de la complejidad y la irrupción de los sistemas emergentes, los de la gestión a través de la autoorganización y la inclusión de las minorías. Han sido los años de la proliferación de los híbridos y la aceptación del riesgo, la asunción de nuevas formas de autoridad y el sueño de nuevas formas de representatividad. Hemos visto, entre otras cosas, cómo todo experimentaba un proceso creciente de digitalización primero y ahora de *desvirtualización* e hibridación. Hemos asistido a la colonización de lo físico por las lógicas y maneras de hacer digitales (horizontalidad, transparencia, conectividad, distribución, red) que ha generado nuevos híbridos, nuevos espacios y nuevas prácticas.

Son nuevos espacios para innovar, para trabajar y para aprender. Nuevos espacios más aptos para abordar la naturaleza híbrida, compleja, local y situada de las cosas. Nuevos espacios que han explorado formas de producción, comunicación, relación, gestión de proyectos y aprendizaje colectivos. Lugares que valoran lo informal y se construyen sobre estructuras de organización descentralizadas. Herederos de tradiciones distintas, de los cafés, las tertulias, los salones, las sociedades científicas, las expediciones. Laboratorios abiertos a cualquiera, más allá de su disciplina,

sus títulos y sus posibilidades de implicación. Lugares diseñados pensando especialmente en el encuentro, la colaboración y el intercambio. Espacios para experimentar con los saberes sin la tensión de la legitimación. Lugares donde caben la vida, los cuerpos y los afectos. Lugares de la transdisciplinariedad. Lugares para la transdisciplinariedad.

Referencias

- Anderson, Chris. 2012. *Makers. The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business.
- Barthes, Roland. 2004. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós.
- Bensaude-Vincent, Bernadette. 2004. *Conocimiento científico y diversidad cultural*. Barcelona: Forum. Disponible en: <http://www.barcelona2004.org/www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/dialogos/fichac1c7.html?IdEvento=153>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Bush, Vannevar. 1945a. *As We May Think*. Available at: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881>>, accessed July 22, 2013.
- Bush, Vannevar. 1945b. *Science, the Endless Frontier*. Available at: <<http://www.nsf.gov/about/history/vbush1945.htm>>, accessed July 22, 2013.
- Callon, Michel. 2000. *Des différentes formes de démocratie technique*. Disponible en: <<http://www.rezoscience.ch/rp/sc/articles/article-callon.html>>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Calvino, Italo. 1995. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Candeira, Javier. 2001. «La Web como memoria organizada: el hipocampo colectivo de la red – Los weblogs o diarios de ideas», en: *Revista de Occidente*, marzo. Disponible en: <http://jamillan.com/para_can.htm>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Csermely, Peter. 2006. *Weak Links: Stabilizers of Complex Systems from Proteins to Social Networks*. Berlin: Springer-Verlag.
- Delgado, Manuel. 2007. *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Estalella, Adolfo, Amador Fernández-Savater y Margarita Padilla. 2012. «Hacer mundos. Metodologías del encuentro». Medialab-Prado. Disponible en: <http://medialab-prado.es/article/hacer_mundos_marzo_2012>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Fernández-Savater, Amador. 2013. «El papel del movimiento 15-M en los orígenes de Occupy Wall Street». Disponible en: <http://www.eldiario.es/interferencias/15-M-Occupy_Wall_Street_6_132346774.html>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Freire, Juan. 2007. «¿Por qué “piel digital”?», en: *Soitu.es*. Disponible en: <http://www.soitu.es/soitu/2007/12/31/pieldigital/1199092809_017635.html>, consultado el 22 de julio del 2013.
- García, Cristóbal. 2005a. *Organizational Learning, Knowledge & Capabilities*. Coventry: University of Warwick.
- García, Cristóbal. 2005b. *Spacing Innovation and Knowledge Creation on Design Organizations: a Study of Working Spaces*. MIT Political Science Department. Available at: <<http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/wbs/conf/olkc/archive/oklc6/papers/garcia.pdf>>, accessed July 22, 2013.
- Giddens, Anthony. 2010. *Sociología*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Anchor Books.

- Himanen, Pekka. 2002. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Barcelona: Destino.
- Johnson, Steven. 2003. *Sistemas Emergentes*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Johnson, Steven. 2006. *The Ghost Map*. New York: Riverhead Books.
- Johnson, Steven. 2010. *La invención del aire*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Kelty, Christopher. 2008. *Two Bits. The Cultural Significance of Free Software*. Duke: University Press.
- Lafuente, Antonio. 1998. *Guía del Madrid científico*. Madrid: Doce Calles.
- Lafuente, Antonio. 2007. *El carnaval de la tecnociencia*. Madrid: Gadir. Disponible en: <<http://digital.csic.es/handle/10261/37743>>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Lafuente, Antonio. 2012. «La promesa de la desorganización», en: *El Diario.es*. Disponible en: <http://www.eldiario.es/cuaderno-comun/promesa-desorganizacion_6_81951811.html>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Lafuente, Antonio y Tiago Saraiva. 2002. *Los públicos de la ciencia en España. Siglos XVIII a XX*. Madrid: Fecyt.
- Lafuente, Antonio; Andoni Alonso y Joaquín Rodríguez. 2013. *¡Todos sabios! Ciencia ciudadana y conocimiento expandido*. Madrid: Cátedra.
- Latour, Bruno. 1993. *Nunca hemos sido modernos*. Barcelona: Debate.
- Lessig, Lawrence. 2008. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: The Penguin Press.
- O'Reilly, Tim. 2005. *What is Web 2.0*. Available at: <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>>, accessed July 22, 2013.
- Ostrom, Elinor. 2009. «Desarrollo sostenible y la tragedia del procomún. Stockholm whi-teboard seminars». Marcos García (trad.). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Y4rOsn_4a_o>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Pimentel, Juan. 2003. *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la ilustración*. Madrid: Marcial Pons.
- Sampa, Bernardo. 2013. «Serendipia, la innovación como sorpresa», en: *20minutos.es*. Disponible en: <<http://blogs.20minutos.es/codigo-abierto/2013/05/07/serendipia-lainnovacion-inteligencia-colectiva>>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Serres, Michel. 1991. *El paso del Noroeste*. Madrid: Debate.
- Shapin, Steven. 1994. *A Social History of Truth*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Shapin, Steven and Simon Schaffer. 1989. *Leviathan and the Air-Pump, Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sterne, Laurence. 2006. *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara.
- Stiglitz, Joseph. 2008. «Congreso Internacional del CIRIEC sobre economía pública, social y cooperativa». Disponible en: <http://www.ciriec.es/CIRIEC_Sevilla_%20Joseph_Stiglitz_ES.pps>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Tabarrok, Alex. 2009. «Elinor Ostrom and the well-governed commons». Available at: <<http://marginalrevolution.com/marginalrevolution/2009/10/elinor-ostrom-and-the-wellgoverned-commons.html>>, accessed July 22, 2013.
- Tapscott, Don and Anthony D. Williams. 2008. *Wikinomics. Exploring How Mass Collaboration Changes Everything*. London: Atlantic Books.

- The Economist*. 2006. «The business of giving». February. Available at: <<http://www.economist.com/node/5517605>>, accessed July 22, 2013.
- The funambulist*. 2010. «Usman Haque and the Granularity of Participation». Available at: <<http://thefunambulist.net/2010/12/23/interviews-usman-haque-and-granularity>>, accessed July 22, 2013.
- Ugarte, David de. 2009. «De la ética gremial al valor del trabajo. El correo de las Indias». Disponible en: <<http://www.deugarte.com/de-la-etica-gremial-al-valor-del-trabajo>>, consultado el 22 de julio del 2013.
- Vaidhyathan, Siva. 2007. *The Anarchist in the Coffee House: A Brief Consideration of Local Culture, the Free Cultural Movement and Prospects for a Global Public Sphere*. Available at: <[http://www.law.duke.edu/shell/cite.pl?70+Law+&+Contemp.+Probs.+205+\(spring+2007\)](http://www.law.duke.edu/shell/cite.pl?70+Law+&+Contemp.+Probs.+205+(spring+2007))>, accessed July 22, 2013.
- Weinberger, David. 2007. *Everything Is Miscellaneous: The Power of the New Digital Disorder*. New York: Times Books.
- Weinberger, David. 2012. *Too Big to Know. Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room Is the Room*. New York: Basic Books.

dossier

UNA METODOLOGÍA CIENTÍFICA PARA LAS ARTES

ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN PARA LA GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA
(EL HERBARIO DE PLANTAS ARTIFICIALES)

Alberto Baraya

Bogotá, Colombia (1968)

En su libro *Cosmos o ensayo para una descripción física del mundo*, Alexander von Humboldt plantea su ejercicio de conocimiento como una nueva disciplina y lo relaciona con una de sus prácticas más cercanas: el viaje a las tierras lejanas. *Cosmos* es el fruto de cincuenta años de estudios, labores investigativas, experimentos y expediciones alrededor del mundo, en las que el autor recopiló sus saberes para describir el mundo como unidad lógica e interconectada, con el sentimiento íntimo de mutua dependencia entre todas las fuerzas de la naturaleza (Humboldt 2005, t. I, 18). De esta manera, en el proyecto de este autor diferentes disciplinas científicas convergen y aportan puntos de vista, datos y descripciones en aras de lograr una comprensión de los fenómenos físicos y constituir un nuevo paradigma de verdad.

Más allá de las diferentes consideraciones que se pueden generar a partir de su lectura, quisiera detenerme y anotar que en su texto Humboldt destinó el prefacio y la introducción a presentar las razones por las cuales hizo lo que hizo, así como las razones por las cuales nació en él el deseo de ser científico, el deseo de dedicar su vida al conocimiento; en suma, dichas páginas relatan las motivaciones que lo condujeron a dedicarse a las ciencias. Y que no son otras que las que subyacen a las disciplinas artísticas, hoy separadas de —y aparentemente incongruentes con— la práctica científica.

Humboldt señala tres asuntos particulares bajo los cuales se manifiestan el pensamiento y la acción creadora del hombre con respecto a la naturaleza: 1) la literatura descriptiva de paisajes en el estudio de la naturaleza; 2) el arte de dibujar aplicado a la fisonomía de las plantas o «la pintura de paisajes»; y 3) las colecciones de plantas tropicales o veraniegas en los invernaderos o invernáculos (Humboldt 2005, t. II, 4). De acuerdo con este autor, los tres asuntos mencionados fueron fundamentales para que él se inclinara por las ciencias. Por un lado, la lectura de las prácticas artísticas de la literatura dedicadas especialmente a la descripción de paisajes le transmitían una imagen de la naturaleza —¿la realidad?— a través de la palabra. Por el otro, las artes plásticas, en particular la pintura de paisajes, lo motivaron porque plasmaban segmentos de la contemplación de la realidad —¿la naturaleza?—. Finalmente, el tercer factor que hizo crecer en él su voluntad de dedicarse a la ciencia fue una destacada forma de coleccionismo europeo: en efecto, el arte de cultivar plantas tropicales, provenientes de lugares cálidos y lejanos, lo motivó a pensar y a reflexionar sobre el mundo más allá de sus fronteras. Las plantas llevadas a Europa por los expedicionarios en largos trayectos marítimos fueron sembradas en el interior de sofisticadas construcciones de hierro y cristal, las cuales defendieron del crudo invierno a esas hojas gigantes y esas flores de olores exóticos. He ahí la



Alberto Baraya, *Invernadero para tropicales artificiales (detalle)*, 2007, plantas artificiales en invernadero prefabricado, 420 x 320 x 270 cm. Foto cortesía del artista.

presentación de estas artes como el germen de la voluntad de Humboldt de «conocer».

Luego el autor se extiende para señalar los fines últimos de la práctica de las ciencias:

Del mismo modo que en las elevadas esferas del pensamiento y del sentimiento, en la filosofía, la poesía y las bellas artes, el fin principal de todo estudio es un fin interno, conviene a saber, el de agrandar y fecundar la inteligencia; así también el término a que directamente deben encaminarse las ciencias es el descubrimiento de las leyes, el principio de unidad que se revela en la vida universal de la Naturaleza.¹ (Humboldt 2005, t. I, 50)

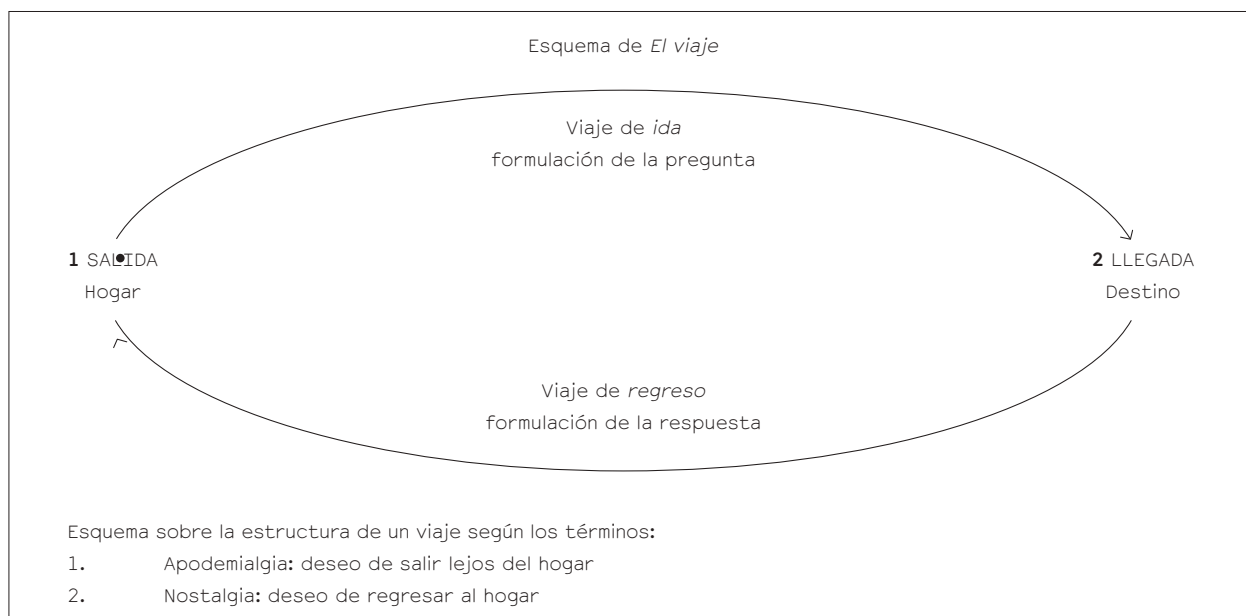
Este texto del científico viajero es, a mi parecer, además de uno de los paradigmas del conocimiento

interdisciplinario, un intento por lograr la utopía del texto *total* —obra de arte *total*—. La motivación de Humboldt para llevar a cabo esta empresa provino, en parte, de que él percibía «el peligro de que, en atención a la extraordinaria aceleración del crecimiento de los logros de las ciencias particulares, se pierda la visión del conjunto del sentido del todo» (Heinz 1999, 196).

Su intento de describir el mundo es un ejercicio en el que no solo interactuaron varias disciplinas de la ciencia, sino también otras formas de aproximarse a la realidad, a saber, las artes de la escritura, la pintura y el coleccionismo botánico. Se unirían a estas disciplinas, además, la arquitectura y la ingeniería de invernaderos, para la creación y sostenimiento de un clima artificial.

Todos los rodeos estéticos que dio el científico en su intento por describir el mundo son por demás curiosos. Uno de sus retos fue tratar de aunar las ciegas individualidades de las disciplinas científicas, que por sí solas no dan cuenta de las complejidades

¹ Como se puede ver, el autor presenta una visión pragmática y a la vez ideal sobre ambas, la ciencia y el arte, como prácticas encaminadas a observar la naturaleza —¿la realidad?—.



ni de las sutilezas e interconexiones de las que está hecha *la creación*.

Es necesario señalar desde aquí las posibles coincidencias entre el pensamiento de Humboldt y la práctica artística que propongo. Si bien en su *Cosmos* este autor separa el objetivo de las artes —agrandar y fecundar la inteligencia— como diferente al de las ciencias —descubrir las leyes y el principio de unidad de la naturaleza—, debo por suspicacia, proponer no una diferencia sino una igualdad de objetivos. Es decir, lo que él llama «fecundar y agrandar la inteligencia» para mí no es otra cosa que el descubrimiento de esa unidad de la naturaleza.

El proyecto para alcanzar un conocimiento a través del estudio de las prácticas de representaciones vegetales (*Herbario de plantas artificiales*) podría no alejarse de los objetivos del *Cosmos* de Humboldt.

En el año 2002 comencé la propuesta del *Herbario de plantas artificiales*, la cual consiste en un estudio pormenorizado de las reproducciones del mundo vegetal, es decir, de las plantas artificiales de madera, fique, vidrio, cerámica y, en el mundo contemporáneo, plástico, tela y alambre, en su gran mayoría *made in*

China. El proyecto ha ido decantándose y sofisticándose. Al igual que sucedía con el modelo científico botánico, y superado el primer objetivo de aproximación a la Real Expedición Botánica del reino de la Nueva Granada, poco a poco se han incorporando otras formas de reflexión y he llegado a concebir la experiencia de *El viaje* como una forma de conocimiento y de práctica artística.

En este esquema de *El viaje* se propone un análisis de la figura del viajero clásico. El individuo que por diversas motivaciones sale de su lugar de origen (*apodemialgia*) y en el camino se formula una pregunta sobre su destino. En la Grecia clásica se llegaba al oráculo de Delfos, donde la pregunta recibía por respuesta otra pregunta en forma de acertijo. El viajero, luego de otros encuentros en su destino, es invadido de otro sentimiento que le impulsa a volver (*nostalgia*). Es en el viaje de regreso donde finalmente comienza a estructurarse la respuesta a sus inquietudes.

Veamos por un momento *El viaje* como un evento que podría entenderse desde la perspectiva de las diversas motivaciones económicas que llevan al individuo a salir de su lugar de origen —de su hogar— . 1) Por falta de dinero: migración; 2) por excedentes

o acumulaciones de dinero: turismo. En el caso del *Herbario de plantas artificiales*, el viaje pretende trascender esta perspectiva económica, para emprender el viaje como una búsqueda o una forma de generar conocimiento. Desde el año 2002 se han sucedido varias expediciones del *Herbario*, coordinadas con exposiciones de arte, ferias, exposiciones museales, bienales, etc. Un ejemplo es la expedición realizada en el río Putumayo con motivo de una celebración nacionalista de reconquista de territorios olvidados — *Expedición Putumayo* (2004), búsqueda de plantas artificiales *made in China* en la cuenca del río Amazonas a bordo de un nuevo buque fluvial militar—.

A no ser por la mera casualidad, solo puedo atribuir a una intuición el hecho de que el *Invernadero para tropicales artificiales* (2007) pareciera ilustrar los anhelos de Humboldt en *Cosmos*. Se trata de una colección de cientos de flores y hojas *Made in China* mediante la cual se trata de recomponer una absurda proposición sobre la jardinería del engaño.

Las reflexiones de Humboldt sobre la importancia del viaje en la práctica científica, sumadas a algunas experiencias particulares que tuve, me llevaron a proponer una hipótesis sobre una forma de práctica artística derivada del uso de metodologías científicas, bajo la figura general de las empresas coloniales de la Expedición.

De la expedición como una de las bellas artes

La estructura de *la expedición* es una forma válida de creación artística. El concepto de *la expedición como una de las bellas artes* surge de parafrasear el título del escritor británico Thomas de Quincey (1785–1859) *Del asesinato considerado como una de las bellas artes/On Murder considered as One of the Fine Arts* (2001 [1827]). En su irónico ensayo, una vez superados los escollos morales de atroces y lamentables hechos, el autor propone contemplar desde puntos de vista estéticos el acto del *asesinato*. En esta hipótesis sobre la *expedición* debo de antemano descartar la figura de la ironía y tomar una prudente distancia de las consideraciones sobre el *buen gusto* y de los

eventos particulares a los que alude el autor británico en su escrito. Me quedo sobre todo con la extraordinaria efectividad de su propuesta para plantear la posibilidad de una práctica artística idílica, una *obra de arte integral —total—*.

Vale la pena resaltar la cercanía de esta práctica con otras disciplinas, como los estudios sociológicos o los trabajos de campo de las ciencias biológicas, en los que el *científico* se aproxima a los espacios de investigación armado de herramientas teóricas y herramientas tecnológicas —instrumentos de medición como reglas, termómetros y altímetros, o herramientas de documentación como papel y lápiz y cámaras fotográficas—, con los cuales se toman datos fundamentales de un entorno determinado para la generación de un archivo de documentos. Posteriormente, se procede al análisis de dichos



Alberto Baraya, HangZou, *Opulencia (Herbario de plantas artificiales, Expedición Shanghai)*, 2012, objeto encontrado, dibujo y fotografía sobre cartón, 120 x 81 x 5 cm. Foto cortesía del artista.

Alberto Baraya, *Manual para la introducción de especies artificiales (Herbario de plantas artificiales, Expedición Nueva Zelandia)*, 2009, helecho en la playa de Mocaú. Foto documental cortesía del artista.



datos, comparaciones con otros archivos y datos —algunos de diversa índole—; para finalmente generar una serie de propuestas entre las que puede estar el generar un nuevo *conocimiento* del lugar.

La obra *Opulencia* (2012) parte de recoger un objeto de la naturaleza artificial, una rama de cerezo en flor hecha de alambre, plástico y tela, por lo demás típicamente oriental, en la Academia de Arte Chino, más exactamente en el salón de enseñanza de caligrafía tradicional. La lámina contiene la documentación fotográfica de la recolección. Pedí la colaboración del artista Qui Zhije para escribir en la lámina la palabra *opulencia*, término descriptivo de ciertos procesos en la transformación de la sociedad visitada.

Para el proyecto del *Herbario de plantas artificiales* y sus *expediciones* quise formular las respuestas de cada *viaje*, de cada experiencia, en la forma de láminas. Las diferentes láminas pseudobotánicas que ha ido generando esta práctica no solo recogen los elementos de estudio particular de esta recolección botánica

artificial, como son partes de la corola en seda poliéster de la flor, las coronas de plástico y los estambres y pistilos en extrusión de plástico, sino también datos paralelos del entorno, archivos periodísticos, anécdotas sociales e imágenes fotográficas del paisaje que complementan las recolecciones y permiten generar propuestas en las cuales se asume una postura ante la realidad tratada. Cabe mencionar de nuevo que diferentes fuentes de conocimiento y archivos de diversos orígenes son la materia prima para la generación de estas láminas pseudobotánicas; y que esta práctica, a su vez, ha generado un acervo particular de información, susceptible también de ser el origen de un nuevo conocimiento plural, diverso, extraoficial y extracientífico, es decir, un nuevo *Archivo*.

Otra práctica derivada del intento expedicionario fue la introducción de especies artificiales en un entorno determinado. La exploración de territorios en los periodos colonizadores no solo tenía como objetivo la recolección de datos por parte de los naturalistas; también implicaba la introducción de nuevas especies y



Alberto Baraya, *Orquídea Cymbidium Star* (Herbario de plantas artificiales, Expedición Nova Brasiliensis), 2010, objeto encontrado made in China, dibujo y fotografía sobre cartón, 115 x 86 x 10 cm, São Paulo. Foto cortesía del artista.

costumbres en los territorios explorados, los cuales eran fuente de riquezas exóticas y tierra fértil para que prosperasen los hábitos económicos y el conocimiento de los colonizadores. El proyecto del *Herbario de plantas artificiales* pasa entonces de la objetiva e impersonal recolección científica —que muchas veces, no obstante, está acompañada de una interpretación subjetiva de los datos obtenidos— a la práctica de *introducción de especies*. En el año 2009, como parte de la *Expedición Nueva Zelandia* se llevaron grupos de helechos chinos de alambre, tela y plástico para acompañar los paisajes de volcanes, termales y colinas vírgenes.

En el año 2010, durante la *Expedición Nova Brasiliensis* se introdujeron orquídeas artificiales en el medio ambiente tropical, como un intento de generar conocimiento sobre el paisaje brasileiro. Los dos proyectos dieron como resultado un *Manual Visual* para la introducción de nuevas especies; la serie de piezas rápidas están en diálogo con los jardines pintados de Roberto Burle Marx; así como las imágenes fotográficas de los Estudios Comparados Modernistas y la arquitectura sesentera de Oscar Niemeyer.

Con esto, la práctica artística que propongo se vale de las metodologías científicas de recolección, análisis y documentación, así como de la comparación de datos para generación de nueva información, que por ende, constituya un nuevo conocimiento.

Referencias

- Heinz, Marion. 1999. «La obra *Cosmos* de Alexander von Humboldt» en: *Estudios de Filosofía* n.º 19 y 20, conferencia dictada en Bogotá en octubre por invitación del Goethe Institut. Disponible en: <saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Antioquia/019-020/Antioquia-019-020-09.pdf>, consultado el 9 de marzo del 2013.
- Humboldt, Alexander von. 2005 [1845-62]. *Cosmos o ensayo para una descripción física del mundo*. Madrid: Facsimilar, Universidad de Córdoba, Universidad de Granada, Universidad de Jaén, Universidad de Almería, Universidad de Huelva.
- Quincey, Thomas de, 2001 [1827]. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.

CUANDO ALENTAMOS SABERES INTER- Y TRANS- ARTÍSTICOS

C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo)

Madrid (2003–)

ganarselavida.net

Nuestro trabajo como colectivo artístico C.A.S.I.T.A.,¹ desde el 2003, genera una articulación de problemáticas en torno a los mecanismos de poder en la familia, los nuevos modos de producción o las construcciones de subjetividad en la contemporaneidad. En nuestra práctica artística, intelectual y vivencial, partimos de cuestiones presentes en nuestras experiencias más cotidianas, que no pueden desvincularse de una toma de posición ni de un acercamiento heterogéneo, polimórfico y necesariamente transdisciplinar.

Entre nosotros hemos tenido muchos diálogos sobre cómo y a través de qué dispositivos debemos tratar públicamente estas preocupaciones; así como discusiones en torno a qué saberes y qué modos de conocimiento podemos o no asumir. Los cuestionamientos sobre las disciplinas se han vuelto ineludibles, pero también han sido productivos, pues provocan que las disciplinas no se cierran sobre sí mismas, sino que nos mantengan alerta y nos ayuden a decidir qué tipos de

estrategias de actuación y formatos de presentación de los proyectos debemos aplicar en cada caso.

Así mismo, estar navegando por distintos campos no artísticos nos permite enfocar nuestras colaboraciones hacia distintas personas que, provenientes de lugares heterogéneos, participan en los proyectos. Como colectivo «invertido» (Alonso 2011, 108), además de los miembros permanentes, C.A.S.I.T.A. incorpora agentes que colaboran en función de cada proyecto. Desde la creación del colectivo, han colaborado, entre otros agentes: María Íñigo, Kamen Nedev, Patricia Fesser, Paula Chalkho, Leticia Sabsay, Rafael Suárez, Susi Bilbao, Jessica Costilla y Montse Romaní, todos ellos interesados en el arte contemporáneo. Algunos aportaron un peso teórico, otros, conocimientos prácticos, y en todos los casos fueron agentes activos en los procesos generales y no simples trabajadores puntuales de un evento.

En nuestra práctica la frontera entre la creación y la investigación no está definida, no hay objetivos diferentes entre lo estético y el conocimiento —aunque estos dos campos habitualmente se presentan separados—. De igual modo, preferimos referirnos a los distintos métodos de conocimientos y saberes a partir del concepto de *campo* —en un sentido más práctico y menos acotado desde el punto de vista metodológico— y no tanto de la

1 El nombre de nuestro colectivo se ha compuesto como acrónimo, de manera que las letras cambian su significado en cada proyecto. Por ejemplo, en el proyecto *Ganarse la Vida: El Ente Transparente*, C.A.S.I.T.A. significa: *Cómo Articular Situaciones Ilusionantes entre Trabajo y Arte*. En cambio, en el último proyecto iniciado en el 2011, *No es crisis es crónico*, C.A.S.I.T.A. significa *Crónica Afectiva y Subjetiva de Interrelaciones en los Tiempos Actuales*.



C.A.S.I.T.A., *El Ente Transparente* (vista general de la instalación), 2007, Matadero de Madrid, en este espacio se desarrollaron las asambleas públicas sobre el trabajo, las proyecciones de la película de entrevistas y animaciones. Foto cortesía del colectivo.

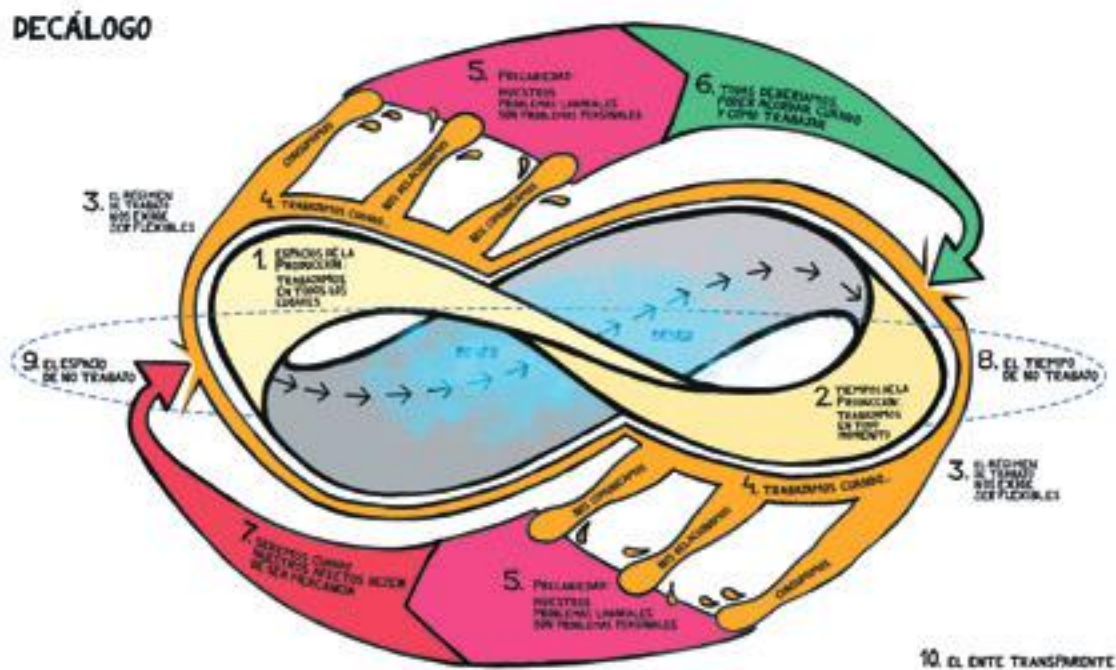
noción de *disciplina* —cuyas fronteras están respaldadas por una legitimación académica e histórica—.

Los métodos que sigue nuestro proceso de investigación-creación parten de un paradigma cualitativo y de planteamientos subjetivos, que están en estrecha relación con el momento en el que nos encontramos. Siendo para nosotros una constante trabajar con el presente. También trabajamos con métodos de investigación propios de las llamadas *ciencias sociales*: los estudios de caso, las etnografías, las biografías y otros métodos fenomenológicos y hermenéuticos; al igual que técnicas como la observación participante, la entrevista, la grabación de determinados indicadores, los análisis semiológicos, etc. A esta diversidad de metodologías, hay que añadir que nuestras prácticas artísticas se configuran de diversas maneras: en forma escrita, como dibujos, como proyecciones audiovisuales o como instalaciones o dispositivos espaciales.

Un ejemplo de estas dinámicas entrelazadas es el llamado Obrador de *El Ente Transparente*,² un espacio de investigación y creación documental en el que

2 *El Ente Transparente* es más que una exposición, una instalación o una pieza de arte contemporáneo. Como propuesta alegórica sobre el trabajo y las condiciones de producción actuales, *El Ente Transparente* es a la vez un espacio de recepción expositiva; un lugar para la reflexión o para reunirse y trabajar; y una herramienta a la hora de enfrentarse conceptualmente a la evolución de la definición social del trabajo. Dentro de este planteamiento, El Obrador es una zona complementaria que se monta al lado de *El Ente Transparente*. Inicialmente, este lugar es usado por el equipo de C.A.S.I.T.A. durante el desarrollo previo del proyecto; posteriormente, por los artistas invitados a hacer intervenciones; y finalmente, por el propio público. *El Ente Transparente* alberga a el Decálogo, la Biblioteca, la Mediateca y otros recursos que el proyecto emplea y pone a disposición del público. La función de el Obrador es integrar, unir y enlazar discursivamente los elementos del proyecto —en este caso, el trabajo de documentación, el diseño de la biblioteca/espacio de trabajo así como la faceta didáctica y performativa de *El Ente Transparente*—.

C.A.S.I.T.A., Decálogo desarrollado en el proyecto *El Ente Transparente*, 2006, Madrid. Pieza analítica que representa las líneas de fuerza principales del proyecto: la omnipresencia en el tiempo y el espacio de la producción simbólica, su impacto en el tejido social y su importancia primordial en la construcción de subjetividad. Foto cortesía del colectivo.



no se distingue entre consultar, inventar, recopilar o participar en grupos de trabajo, al considerar que todo ello opera a un nivel productivo inmaterial. Es un espacio para la investigación y sus producciones, pues en él se hacen públicas las fuentes empleadas, que pueden consultarse en la Biblioteca y la Mediateca —cada una con un orden propio—, las cuales, además, contienen el registro videográfico de las reuniones que allí se suceden. *El Ente Transparente* propone también asambleas³ en las que pueden participar de manera directa todo tipo de públicos para discutir el concepto de trabajo y generar *agenciamiento* colectivo con sus problemáticas.

3 En el Anfiteatro de *El Ente Transparente*, y con todos sus materiales audiovisuales activados, organizamos asambleas con grupos diversos de personas de distintas edades para discutir y hablar sobre la cuestión del trabajo. Los registros de estas asambleas pasan a formar parte de *El Ente Transparente* y pueden ser consultados en ganarselavida.net/ganarseLavida/ASAMBLEAS.html

Esta voluntad de diálogo constante genera la primera condición de transdisciplinariedad de nuestro trabajo, pues gracias a ella partimos de un entendimiento abierto del campo artístico, que de esta forma puede ser atravesado por todas las líneas que constituyen la cultura. Si bien defendemos y encontramos necesaria una condición autónoma de lo artístico, creemos que es justamente esta libertad la que le permite al arte enriquecer a otros saberes y fomentar la aparición de saberes futuros.

Nuestros proyectos se circunscriben al campo de lo artístico y utilizan los lenguajes propios de este, pero se relacionan con los objetos y las ideas formulados en otros campos, como pueden ser la política, la historia, la psicología, la comunicación, etc.

Siguiendo a Mieke Bal, nuestra idea de campo se refiere a un «área de debate de conceptos» (2009, 10). Esto implica una búsqueda de movilidad de los objetos a tratar



C.A.S.I.T.A., *Caja Negra* (imagen del taller), 2011, Madrid. Taller desarrollado con estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Nápoles, Italia y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Foto cortesía del colectivo.

que en ocasiones nos lleva a áreas del conocimiento imprevistas. El objetivo es evitar que nuestras investigaciones se mantengan en posiciones estáticas donde los conceptos se reproduzcan en una repetición de autoridades y citas, y lograr que, en cambio, estos conceptos, ideas y modos de hacer sean dinámicos y se tornen nómadas (Bal 2009) y cuya capacidad de propagación no conoceremos sino hasta el futuro.

Como segunda condición de transdisciplinariedad destacamos la redefinición de los métodos del saber. En este sentido, creemos importante trabajar desde la autoconsciencia de nuestros métodos, de lo que los compromete y lo que los limita. Es habitual encontrar tanto detractores como seguidores de esta perspectiva, pues nuestros proyectos no adquieren a veces la apariencia ni la inmediatez que se le exige tradicionalmente a las obras de arte y tampoco responden a los criterios de valoración o legitimación de los saberes científicos.

Un ejemplo de ello es el Decálogo, que se presenta como un elemento fundamentalmente analítico de *El Ente Transparente*. El Decálogo es una guía conceptual del proyecto que toma forma en un dibujo-diagrama y en una animación que representa las líneas de fuerza principales del proyecto: la omnipresencia en el tiempo y el espacio de la producción simbólica; su impacto en el tejido social; y su importancia en la construcción de subjetividad.

El Decálogo constituye una de las imágenes de síntesis más significativas y es el punto de partida de otro de nuestros proyectos: *Caja Negra*.⁴ Esta última se materializa mediante la creación de una caja que contiene información sobre las investigaciones que hemos realizado acerca de las formas de producción, pero fundamentalmente está pensada como un espacio para ser intervenido con dibujos o textos que

4

Véase ganarselavida.net/cajaNegra/conversaciones.html

C.A.S.I.T.A., *Crónicas*, 2011, pieza audiovisual o colección de pósteres creada a partir de imágenes de fotonovelas de los años setenta intervenidas con diálogos que describen conflictos afectivos contemporáneos. *Crónicas* forma parte del Observatorio de Fragilidad Emocional del proyecto No es Crisis es Crónico. Foto cortesía del colectivo.



respondan a la pregunta: *¿Qué acción puede cambiar el sentido de nuestra productividad?* Se trata de un dispositivo que se infiltra y distribuye entre todo tipo de gente y sus contextos de trabajo, con lo cual favorece diálogos, discusiones, conversaciones, etc. En el desarrollo del proyecto y en colaboración con Rotor (Association for Contemporary Art) en Graz (Austria), decidimos organizar también una agenda de encuentros y entrevistas en relación con sus redes de colaboración y trabajo. Además de Graz viajamos a Viena y Ljubljana (Eslovenia). En las tres ciudades nos reunimos con diferentes agentes culturales y sociales, tales como Saabeth Buchmann, Jens Kastner, Oliver Ressler, Martin Krenn, Anita Höfer, Projekt Heidenspass y Lina Dokuzovic. Estas reuniones tuvieron como fin activar la distribución de la *Caja Negra* y entablar diálogos sobre el asunto de la producción.

La tercera condición de nuestra práctica transdisciplinar tiene que ver con la efectividad del conocimiento.

Creemos firmemente en la necesidad de afrontar cuestiones críticas desde formulaciones abiertas que permitan una búsqueda más profunda de soluciones. Para ello estamos atentos a la aparición, fusión o concreción de nuevas disciplinas, y de esta manera hemos incorporado, por ejemplo, los cuestionamientos de las teorías feministas y *queer*, así como los estudios poscoloniales que han obligado a reformular algunos paradigmas anteriormente asentados y consensuados. En ese sentido, la puesta en práctica del conocimiento transdisciplinar debería ser más favorable a los procesos de transformación social y política.

En *Todos los cuerpos afectados*, presentado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en el 2011, pretendíamos encontrar fórmulas productivas para afrontar el escenario social y económico que se impuso en los países europeos después del inicio de la crisis financiera del 2008. Decidimos invitar como parte del proceso a una serie

de personas⁵ a dialogar en el aula de anatomía, un espacio donde tradicionalmente se colocaba un cadáver o modelo vivo que servía para analizar el cuerpo humano con relación al dibujo. Recuperamos este escenario creando una actividad con carácter performativo, basada en una discusión sobre lo que podríamos denominar *malestar crónico de nuestro cuerpo social*. Se trata de una idea que algunas corrientes de pensamiento crítico vienen señalando como una de las características permanentes en las relaciones sociales. En cada sesión la discusión se generó a partir de una selección de imágenes propuestas por el colectivo y cada uno de los invitados. Ello dio como resultado un diálogo visual que contribuyó a generar un debate con el público sobre las prácticas artísticas y culturales como vías de emancipación y modos de hacer en la actual crisis de representación de los sujetos contemporáneos.

La configuración de esta actividad, planteada desde la horizontalidad de los participantes —expertos de diferentes áreas, miembros del colectivo y asistentes—, junto a la redefinición del espacio y el protagonismo de las imágenes en el discurso, son un ejemplo de nuestra práctica transdisciplinar del conocimiento.

Para finalizar, nos gustaría reivindicar, junto a la importancia de la acción transdisciplinar y la necesidad de compartir saberes —expertos y no expertos—, el valioso papel que pueden jugar la invención y la construcción de ficciones como mediadores en esta relación entre acciones transdisciplinares y las situaciones de compartir saberes. En nuestra experiencia, siempre hemos partido de este campo abierto para relacionarnos con los heterogéneos modos de saber reconocidos como disciplinas y, por qué no, con los que quizá surjan en el futuro.

Referencias

- Alonso Atienza, Loreto. 2011. *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

5 *Todos los cuerpos afectados* es una de las actividades del proyecto No es crisis es crónico. Los invitados a estas mesas redondas fueron YP Productions, Jordi Claramonte, Carlos Jiménez, Aurora Fernández Polanco, Patricia Soley-Beltrán y Pepe Ema.

TERRITORIOS DE SABERES

Centro Experimental Oído Salvaje (Iris Disse, Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva)¹

Quito, Ecuador (1995–)

antenas-intervenciones.blogspot.com

Por Fabiano Kueva

Lo que vale es lo que sirve.

Refrán popular

Intro

Este texto es un disco de remezclas, reúne varios cortes de lo hecho/lo amplificado/lo dicho/lo muteado por Oído Salvaje en un ciclo que va del presente a una marca inicial en 1995; remezclas o fragmentos para un relato sobre los modos de relacionar y las maneras de nombrar esos saberes y esas prácticas resultantes de nuestro tránsito sonoro y radial en varios *territorios de saberes*.

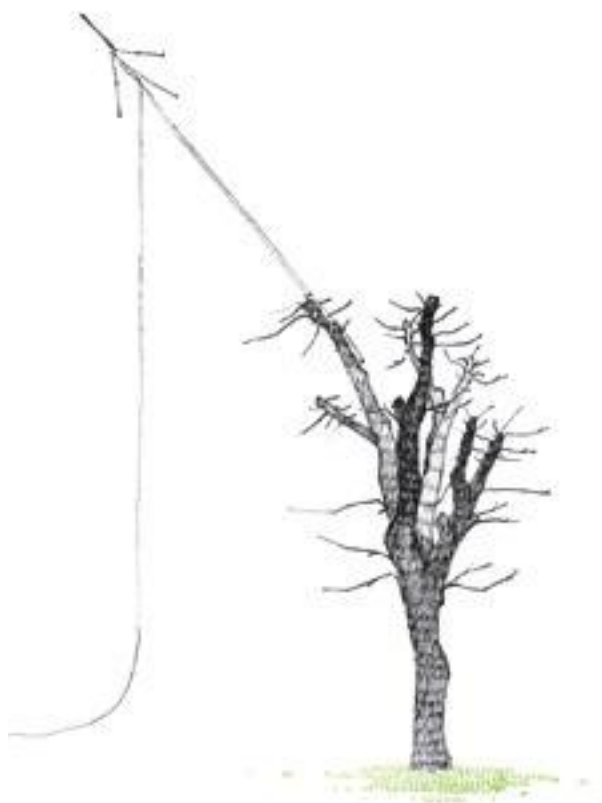
La noción de *territorios de saberes* que proponemos es un ejercicio de contraste realizado con un enfoque que podría denominarse *multidisciplinar*, *transdisciplinar* e *interdisciplinar*; es la articulación posible entre personas, organizaciones, colectivos y comunidades involucradas en la producción y circulación de conocimientos, como una opción frente a la normatividad disciplinar.

Caímos en cuenta de la importancia de la noción de *territorios* en uno de nuestros laboratorios en el 2005, mientras discutíamos sobre la *legitimidad* del cruce entre espacios o campos del conocer junto al radialista y dirigente indígena coreguaje Álvaro Piranga. Esta noción es manejada por varios pueblos ancestrales indoafrolatinoamericanos, y su importancia reside en que incluye todas las dimensiones de la vida, así como la posibilidad de realizar recorridos múltiples y de utilizar *otros* modos de orientación.²

Este *texto-disco* suena, entonces, a relectura de ciertas interconexiones; a reconocimiento crítico de un *antes* presente que nos constituye a la hora de trazar horizontes, establecer vínculos, elegir alianzas o generar desmarques para la continuidad de Oído Salvaje como proyecto. Los temas y cortes, al igual que los hallazgos y preguntas —propios o ajenos—, están reunidos en capas, en versiones, y son susceptibles de tantas remezclas como sea posible.

1 Colectivo de arte sonoro y radio experimental. Sus trabajos han merecido quince premios internacionales y la participación en eventos a nivel mundial. Entre su producción se encuentran veinte discos publicados de arte sonoro, radio experimental, poesía y músicas experimentales y tradicionales, además de varias investigaciones críticas y curadurías sobre las prácticas sonoras en Latinoamérica. Para conocer más sobre el trabajo de este colectivo, véase el blog antenas-intervenciones.blogspot.com.

2 Desde el 2003 Oído Salvaje ha mantenido diálogos sobre temas como: sonoridades, visualidades, geopolítica, instituciones, territorio y pedagogías. Entre los interlocutores se encuentran artistas, académicos y activistas; algunos de ellos son: Mesías Maiguashca, Silvia Rivera Cusicanqui, Cergio Prudencio, Mauricio Bejarano, Ana María Ochoa Gautier, José Manuel Berenguer, Santiago Castro Gómez o María Galindo. Varios de estos diálogos están disponibles para descarga en vimeo.com/channels/dialogosoidosalvaje.



Dani Lorenzo, *Ensayo gráfico sobre Territorio y Radialidad*, 2012, serie de 13 imágenes a lápiz y tinta sobre papel, 15 x 20cm, Argentina. Imágenes cortesía del artista.

Remezcla # 1: *El germen*

Oído Salvaje se formó originalmente con el nombre de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), en 1995 en Ecuador. Surgió como un colectivo autodenominado *multidisciplinario*, en pleno auge de las organizaciones no gubernamentales y de las agencias de cooperación internacional. Incluía a profesionales de varias nacionalidades, quienes provenían de las ciencias sociales, la informática, la gestión, la comunicación y las artes. RAEL gestionó varios talleres, audio foros e intervenciones en espacios públicos, proyectos que fueron influidos por propuestas como el *Deep Listening*, de la compositora norteamericana Pauline Oliveros. La agenda de trabajo incluía temas relacionados con migración, género, salud, medioambiente y asuntos del arte. Entre 1997 y el 2000, este colectivo mantuvo al aire dos programas radiales de arte sonoro: *Navegantes del Éter*, en Radio La Luna, y la *Escuela de la Escucha*, en el Centro Goethe de Quito;

ambos espacios fueron los ejes de su actuar colectivo.³ En el 2000, por efecto de una creciente tensión que impedía establecer entre sus miembros procesos y generar metodologías en común, RAEL comenzó a desarticularse.⁴

En ese quiebre germinó el Centro Experimental Oído Salvaje que a partir del 2001 se perfiló como una

3 En su investigación *UIO-BOG Estudios Sonoros desde la Región Andina*, bajo el enunciado «¿Sonido sustentable?», Mayra Estévez Trujillo sitúa las prácticas *multidisciplinarias* como las de RAEL en los discursos posmodernos del *desarrollo sustentable* (2008, 59–64).

4 Hacia el año 2001, los doce miembros iniciales del colectivo RAEL nos convertimos en un núcleo integrado por Iris Disse, de Alemania, y Mayra Estévez y Fabiano Kueva, de Ecuador; quienes alternadamente trabajamos como investigadores y productores de actividades generadas en colectivo, al tiempo que realizamos proyectos individuales y de apoyo a iniciativas afines.



microplataforma de acción y reflexión de voluntad viral, que se activa y desactiva dependiendo de los *territorios* donde se ubica o desplaza. El proyecto giró en torno a tres temas, abordados desde una perspectiva geopolítica: a) la discursividad de lo sonoro; b) la activación de procesos de sonoridad y radialidad; y c) el inventario crítico y el relato polifónico sobre la experimentación sonora a escala regional. Para desarrollar estos temas, el colectivo empleó estrategias de acción intermitentes, sujetas a distintos niveles de intensidad y modulación, las cuales podrían resumirse en: a) tratamiento de emergencias, b) manejo de tensiones y c) desarrollos de largo aliento.

Remezcla # 2: el laboratorio

En formato de *laboratorio*, Oído Salvaje ha ensayado periódicamente todo aquello que tiene ver con metodologías-pedagogías basadas en: convocar/escuchar/

desmontar/compartir/mediar/producir/circular.⁵ Se trata de experiencias a pequeña escala que se articulan desde lo *común posible* y tienen lugar en *territorios*. Son el germen de microtejidos sociales que se expresan con ritmos propios y en diferentes duraciones y registros, bajo la premisa de *aprender haciendo*. Así, mediante recorridos, improvisación, apropiación de tecnologías, espacios de diálogo, historias de vida o ritualidades, emergen experiencias, se abren agendas y se ponen en rotación contenidos al interior de los *territorios*, contenidos que desbordan las formas y patrones disciplinarios.

5 El laboratorio se basa en la reflexión sobre la escucha como construcción cultural y la experimentación sonora colectiva. Su orientación metodológica parte de referencias, apropiaciones y traducciones de propuestas muy diversas, entre ellas las de educación popular y filosofías para la liberación de autores como Franz Fanon, Paulo Freire, Leonidas Proaño o Enrique Dussel.



Remezcla #3: sobre los territorios

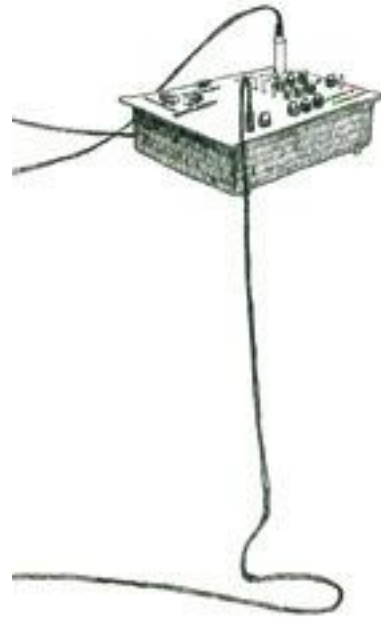
Sumando varias pistas de experiencias en laboratorio se pueden graficar esquemas, variaciones y linderos del formato promovido por Oído Salvaje.

Empiezo por el final, en octubre de 2012 —primavera en el hemisferio sur—. El colectivo argentino Ala Plástica⁶ y Oído Salvaje pusieron en escena, de manera autogestionada, un laboratorio conjunto en la comunidad Punta Lara (Ensenada), a orillas del río de La Plata. Los ejes del laboratorio fueron: *territorio* y *radialidad*. Como parte del proyecto se desarrollaron

una serie de actividades para involucrar durante una semana a artistas plásticos, biólogos, activistas, arquitectos, estudiantes, diseñadores, maestros y pobladores al rededor de la *puesta en el aire* de una emisora radial instalada en el *Vivero Experimental El Albardón*, que ocupó de manera libre y temporal la frecuencia 105.1 Mhz —cubriendo aproximadamente cinco kilómetros con su señal—. ⁷

6 Ala Plástica (La Plata, Argentina) es una organización artístico-ambiental que desde 1991 trabaja en torno al arte, las redes sociales, las políticas territoriales y la regeneración ecológica y social como elementos conductores de sus iniciativas. Ala Plástica desarrolla su actividad principalmente en el área del estuario del Río de la Plata y su delta. Véase alaplastica.org.ar/blog.

7 La colaboración entre Oído Salvaje y Ala Plástica parte de un interés común en la problemática del territorio desde una perspectiva política independiente. Ala Plástica basa su accionar en tres cuestiones básicas: «a) ¿quién diseña los territorios?, b) ¿para quién los diseña? y c) ¿qué es el diseño de la integración territorial?». Alejandro Meitin desarrolla en profundidad estas tres cuestiones en su ensayo «Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes» (2009).



El laboratorio⁸ partió del reconocimiento de los derechos sobre el territorio de las comunidades y de la gestión del espacio radioeléctrico como algunos de sus componentes. El núcleo de participantes en este diálogo de saberes incluyó a: Stella Mesina, Matilde Zucaro, Marcelo Miranda, Malva Miranda, Marcelo Somenson, Silvina Babich, Alejandro Meitin, Justiniano Caminos, Pablo Ungaro, Gustavo Gil, Alberto Peroni, Geovanny Úngaro, Juan Pezzani, Carla Spinoza, Ana María Vela, Agustina Martínez y Fabiano Kueva. Durante el laboratorio, quienes participamos en este grupo compartimos herramientas básicas para el manejo de

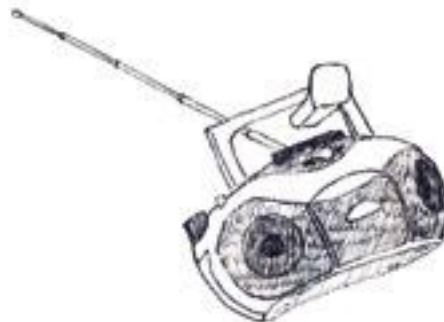
la tecnología de transmisión en frecuencia modulada; reflexionamos sobre el paisaje de humedal en una jornada de grabaciones de campo; produjimos varios insumos radiales transmitidos por aire y publicados en la web; y elaboramos un perfil de proyecto que posibilitara en el mediano plazo la incorporación de la emisora al proyecto Oficina Itinerante de la Red Delta del Paraná.⁹

Salto temporal. Octubre del 2009, manglares en el pacífico ecuatoriano. Oído Salvaje activó, en el marco de la Residencia Artística Solo Con Natura,¹⁰

8 El primer Laboratorio Territorio y Radialidad, realizado en el 2005 junto a comunicadores y dirigentes indígenas colombianos de emisoras comunitarias de los pueblos Inga y Coreguaje, tuvo como tema central los debates sobre derechos territoriales. Esta experiencia utilizó el desplazamiento como recurso de diálogo y registro, recorriendo varias emisoras comunitarias en los Andes centrales del Ecuador.

9 Para información detallada sobre las actividades realizadas en el Laboratorio Punta Lara véase Disidentes + Disonantes (2012).

10 Proyecto creado por la artista ecuatoriana Larissa Marangoni para generar procesos anuales de creación e intercambio en comunidades de la costa de Ecuador. La residencia actualmente lleva el nombre de Franja Arte-Comunidad. Véase soloconnaturaecuador.org.



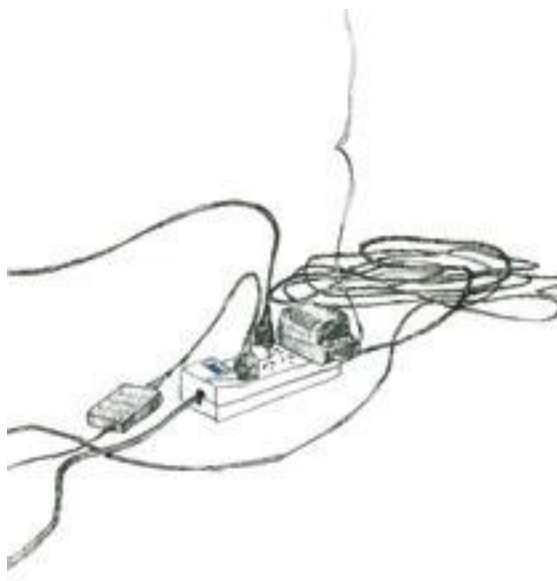
el laboratorio Territorio y radialidad en la comuna Puerto El Morro (provincia de Guayas). Este laboratorio estuvo basado en dos ejes: a) la generación de procesos formativos en radio popular y experimentación sonora; y b) la activación de una plataforma comunicacional para el diálogo comunal y extracomunal que tenga en el dispositivo radio un escenario de mediación.

El laboratorio intentó ser un soporte para la agenda política de la comuna Puerto El Morro, basada en luchas históricas, procesos recientes de liderazgo e inquietudes por movilizar una gestión de la memoria local. Territorio y radialidad involucró a pescadores, agricultores, adolescentes, mujeres, niñas y niños en la ocupación libre y temporal de la frecuencia 94.7 Mhz como parte de su reivindicación territorial ancestral ante el Estado ecuatoriano.

Nombrada en asamblea como Ondas Porteñas 94.7 Mhz, la *emisora-laboratorio* se ubicó durante diez días en la oficina de turismo comunitario Fragatas y Delfines y cubrió veinte kilómetros con su señal.

Ondas Porteñas tuvo como núcleo base a: Mayra Estévez Trujillo, Henry Flores, Paulina Ramírez, Ana María Vela, Carlos Jordán, Armando Mazzini, Cristian Cruz, Alejandro Meitin, María Fernanda Cartagena, Pedro Morales, Mariano Cruz y Fabiano Kueva. La emisora-laboratorio fue un catalizador de necesidades, creativities, aprendizajes y perspectivas que en el mediano plazo constituirán la emisora permanente de la comuna Puerto El Morro, con lo cual sus habitantes pondrán en vigencia su proyecto político y comunicacional, discutido en asamblea y resumido en cuatro adjetivos «que deben regir el actuar de la emisora»: democrática, participativa, incluyente y comunitaria (Kueva 2010).

Ambos laboratorios se inscriben en los debates sobre la ciudadanía, el derecho a la comunicación y los derechos culturales mantenidos en los procesos políticos recientes tanto en Ecuador como Argentina. Además, desde una visión de *territorios*, estas iniciativas viabilizan proyectos experimentales de conocimiento y comunicación legitimados por las propias comunidades y contemplados, de manera general, en la



Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual argentina y la Ley Orgánica de Comunicación ecuatoriana.¹¹

En ambas experiencias, Oído Salvaje y Ala Plástica articularon unos intercambios metodológico-pedagógicos de lógica Sur-Sur para interpelar los discursos sobre el llamado *apagón analógico* mediante proyectos radiales conjuntos y células locales activas posteriores a cada laboratorio.¹²

11 En el caso argentino, la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual fue aprobada en el 2010, pero su proceso de aplicación estuvo detenido hasta el 2013 por un amparo presentado ante la Corte Suprema de Justicia. En el caso ecuatoriano, la Ley Orgánica de Comunicación, en debate desde el 2009, fue aprobada por la Asamblea Nacional del Ecuador en el 2013.

12 En el marco de la Residencia Solo Con Natura en Puerto El Morro, Alejandro Meitin —de Ala Plástica— desarrolló un trabajo de mediación de conflictos en varias esferas. Esta labor tuvo como espacio de socialización de resultados la emisora-laboratorio Ondas Porteñas 94.7 Mhz, activada por Oído Salvaje. De esa primera colaboración, en el 2009, nació la posibilidad de réplica en el Río de La Plata, concretada en el Laboratorio de Punta Lara en el 2012.

Remezcla #4: estado crítico

Una experiencia de distinta escala pero de matriz metodológica similar, que reafirma y a la vez problematiza los alcances de la noción planteada de *territorios de saberes*, es Laboratorio Iquitos. Proyecto con el que Oído Salvaje afinó varias estrategias de *desmarque crítico* respecto de prácticas disciplinarias que, bajo esquemas jerárquico-funcionales y discursividades ancladas en *lo estético*, subalternizan el ser colectivo y el trabajo local.

En septiembre del 2008, durante dos semanas, se movilizaron hasta Iquitos varios artistas y radialistas. Por parte de Colombia fueron Carlos Bonil y Wayra Jacanamijoy Mutumbajoy; de Ecuador, Iván Chávez Montero y Ricardo Trujillo; y de Perú, Francisco Andía Pérez, Edwin Mafaldo Gastelú, Rubén Meza Santillán, Luis Pinche Moreno, Alan Poma y Salvador Lavado.

Laboratorio Iquitos fue una experiencia de *residencia* diseñada y promovida por Jaime Cerón (Colombia), Kristiane Zappel (Alemania) y Mayra Estévez Trujillo (Ecuador) bajo tres ejes: frontera, interculturalidad y



paisaje sonoro. Este *laboratorio-residencia* trinacional debía realizarse en la provincia amazónica ecuatoriana de Sucumbíos. Sin embargo, el Ataque de Angostura¹³ y la declaratoria de esta provincia como zona de alto riesgo obligó la búsqueda de otra sede. Finalmente, el proyecto se situó en Iquitos, ciudad amazónica del Perú, y se implementó mediante la emisora Radio la Voz de la Selva 99.3 FM, dirigida por Oraldo Ariátegui.

Iquitos está en pleno corazón de la Amazonía y es una de las ciudades más ruidosas del continente debido a la expansión de los capitales y la industria automotriz.

13 En marzo del 2008, el Ejército colombiano ejecutó una serie de acciones militares en la provincia ecuatoriana fronteriza de Sucumbíos que produjeron la muerte de varios miembros del grupo insurgente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), entre ellos uno de sus comandantes, Raúl Reyes. Esta incursión militar, conocida como Ataque de Angostura, generó una grave crisis diplomática de escala regional por la violación de la soberanía ecuatoriana.

El oído humano es apto para soportar 60 decibeles, pero en Iquitos el ruido sobrepasa los 110 decibeles, de tal manera que la contaminación sonora es una de las dificultades más latentes del lugar; este elemento marcó el rumbo de las reflexiones-acciones del *laboratorio-residencia*.

En el Laboratorio Iquitos se trabajó a partir de relaciones de confianza y horizontalidad. El proyecto fue financiado por los Institutos Goethe de Colombia, Ecuador y Perú, y por ende debía incluir la presencia de alguien de nacionalidad alemana a modo de *catalizador* y apoyo en saberes de registro y procesamiento sonoro. La primera opción para este rol fue Hans Ulrich Werner, figura de la escena sonora europea, con quien pronto empezaron las discrepancias sobre los *roles curatoriales* y los *alcances autorales* del proyecto. Ante la imposibilidad de una agenda común y debido a los gestos de violencia epistémica de Ulrich hacia el equipo local, su participación fue descartada. La

segunda opción fue Sabine Breitsameter, productora radial y académica que acompañó el proceso en medio de tensiones, pero sin que esto constituyera un bloque para el *laboratorio-residencia*.¹⁴

En contraste con los laboratorios de la comuna Puerto El Morro y Punta Lara, el proceso de Iquitos no quedó *suspendido en el aire*, no derivó en algo futuro; se desactivó. Su carácter de *residencia* tiene que ver con lo que *reconfigura*, más que con lo que *desencaдена* en los territorios. Sin embargo, en ambos casos *todo sucede en el aire*, y la transmisión y el registro de audio son los modos de escritura temporal y colectiva que dan cuenta de esos trayectos de conocimiento.

Outro

Los *territorios de saberes* desbordan el patrón disciplinario, no desde la defensa de un postulado, sino como resultado de unas prácticas cotidianas que asumen todo conocimiento como bien colectivo y definden la posibilidad de debatir en lenguajes, lenguas y dispositivos diversos sin jerarquía alguna. Oído Salvaje se reconoce como un nodo más entre personas, organizaciones, colectivos y comunidades que, desde hace varias décadas, construyen esta opción y remezclan saberes y *haceres* de toda índole, reconfigurando nuestra región en unos *territorios expandidos de saberes*.

Hacer con lo que se tiene, en eso consiste la *radialidad*. *Habitar unas coordenadas afectivas*, eso es provisionalmente *territorio*. El tránsito sigue y este *texto-disco* queda inconcluso...

Referencias

- AA. VV. 2009. *Laboratorio Iquitos*, disco compacto. Quito: Centro Experimental Oído Salvaje, Goethe Institut.
- Centro Experimental Oído Salvaje – Ala Plástica. 2012. «Laboratorio Punta Lara: territorio y radialidad». Disponible en: <<http://politicadecables.blogspot.com/2012/10/laboratorio-punta-lara-territorio.html>>, consultado el 14 de marzo del 2013.
- Estévez Trujillo, Mayra. 2008. *UIO-BOG Estudios sonoros desde la Región Andina*. Quito: Centro Experimental Oído Salvaje, Editorial Trama. Disponible en: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1180/1/CON-001-EST%C3%89VEZ-Estudios%20sonoros.pdf>>, consultado el 14 de marzo del 2013.
- Disidentes + Disonantes. 2012. «Laboratorio Punta Lara: territorio + radialidad». Disponible en: <<http://www.politicadecables.blogspot.com.ar/2012/10/laboratorio-punta-lara-territorio.html>>, consultado el 14 de marzo del 2013.
- Kueva, Fabiano. 2010. «Laboratorio Puerto El Morro: territorio + radialidad». Disponible en: <<http://www.politicadecables.blogspot.com/2010/05/oído-salvaje-laboratorio-puerto-el.html>>, consultado el 14 de marzo del 2013.
- Meitin, Alejandro. 2009. «Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes», en: *e-misférica, Culture + Rights + Institutions*, n.º 6.2, invierno. Disponible en: <hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/meitin>, consultado el 14 de marzo del 2012.

14 Laboratorio Iquitos sistematizó sus procesos en un disco compilatorio que es descargable en mediafire.com/?aad09282adbtq0q.

ALGUNAS COSAS QUE NO TIENEN NADA QUE VER (¿O TAL VEZ SÍ?)

Francisco Ruiz de Infante

Vitoria-Gasteiz, País Vasco, España (1966)

Vive y trabaja entre Estrasburgo y Auberive, Francia

ruizdeinfante.org

1. Condensación (expresando ideas/espesando ideas/destilando ideas)

Sí. Creo que será necesario que escriba aquí un poco en torno a una noción muy importante para mí a la hora de plantear el acto de la *materialización artística*: la noción de «condensación». Espero, realmente, no enredarme los pies al hacerlo y espero también que los viejos profesores del colegio de las *Montañas Negras* no se enfaden demasiado...

Yo tenía dos años y estaba muy ocupado en diversas tareas de aprendizaje (correr, hacer frases, comer con cuchillo...) cuando el gran McLuhan hablaba al mundo de «medias autónomos» frente a «medias de difusión» y de «comunicación». También en aquella época él hablaba de «medias fríos» (participativos) y de «medias calientes» (expresivos de manera explícita y en cierta manera cerrados).

Sí; de eso hablaba, de una forma u otra todos fuimos un poco contaminados (o vacunados) gracias a esas organizaciones conceptuales más o menos poéticas que las aceleraciones tecnológicas no han borrado completamente.

Como sabemos, McLuhan también decía que «el medio es el mensaje» y que por consecuencia el medio produce *formas* y sistemas de recepción más o menos ligados al mensaje de origen.

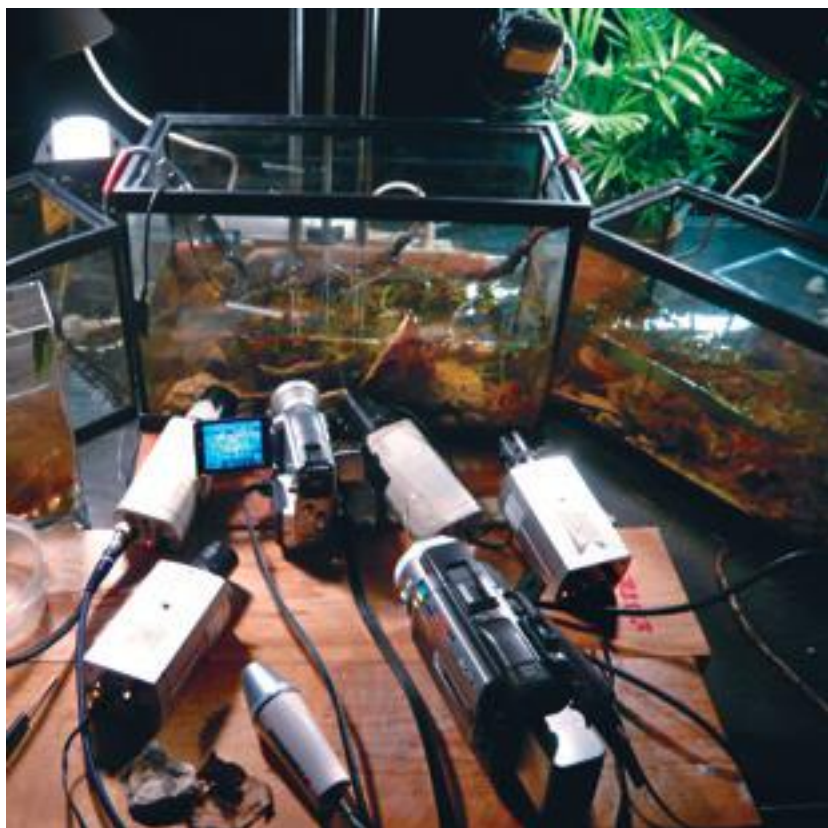
¿Bof? ¿Yeah? ¿Nada que ver? ¿O tal vez sí?

A veces me pregunto si McLuhan hablaba en serio o si estaba intentando ser un oráculo preventivo...

No sé por qué, pero creo que hoy, frente a la velocidad de los tiempos, no debiéramos hablar tanto de *disciplinas*, sino de *estados*; estados físicos e inestables de las ideas; estados ligados a las temperaturas frías o calientes del contexto.¹ Las condiciones de temperatura (política, social, económica, histórica) que rodean todo acto humano varían rápidamente. Esta inestabilidad de «la atmósfera que rodea el acto» me hizo saber, hace tiempo y aún hoy, que cada vez que pretendía dar una forma a una idea, necesitaba conocer el contexto en el cual el acto de concretización iba a desarrollarse y que en nada podía guiarme por la simple intuición aplicada del «me apetece hacer esto» o del «quiero hacer lo que sé hacer» o incluso del peligrosísimo «debo hacer lo que quieren que haga».

1 Me apoyo aquí de manera metafórica en las nociones de frío y de calor (temperatura) para no perderme en polisemias peligrosas si intento incrustar en mis razonamientos algunas otras variables termodinámicas: masa, volumen, densidad, presión...

Francisco Ruiz de Infante, *La piedra de NY (sinfonía)*, 2005, espectáculo audiovisual evolutivo en colaboración con el compositor Christian Sebille. Foto cortesía del artista.



Desde mis inicios en los mundos de las artes he intentado estar en el lugar en el cual no se me espera demasiado, y para lograr hacerlo he tenido que regar y abonar mi curiosidad y mi carácter, un tanto imprudente y temerario (aquí hubiera escrito *audaz* si estuviera más seguro de mí mismo...). Siempre he andado saltando entre las que se denominan «artes del tiempo» (películas, músicas, espectáculos, performances...) y aquellas llamadas «artes del espacio» (objetos, fotografías, instalaciones plásticas...). Sí, sí; los que me conocen bien saben que he resbalado a menudo en algunos terrenos mixtos como son los de las instalaciones audiovisuales o interactivas, las actividades *internetáuticas*... e incluso en territorios un tanto demagógicos, pero exquisitos, como son los de las *conferencias performativas* o los del *hipertexto enfermo de polisemias exponenciales*.

¿Condensación? Sí; este párrafo quería cerrarlo agarrándome a este acto fascinante que metafóricamente

me permite comprender dónde estoy cuando me preguntan en torno a palabras asociadas a la *interdisciplina* o a lo *intermedia* (término al cual me agarro mejor teniendo en cuenta mi genealogía). Para clarificar, puedo decir que la noción de *intermedia* la tomo aquí en su sentido original; ese que Dick Higgins aplicó en un primer momento al movimiento Fluxus y que se refiere a la posible no restricción del pensamiento creativo a un solo dominio artístico... Lo que implica (por complicidad, infantilismo, audacia o imprudencia) la modificación inevitable de los *dominios* ocupados momentáneamente o de manera intermitente por *no especialistas*.

Siempre afirmo públicamente que el territorio de las ideas en el que me muevo es extremadamente complejo... Dominios científicos, históricos, culturales, artísticos, sociológicos y, evidentemente, técnicos se entrecruzan entre mis dedos apretando o

deslizándose (dependiendo del movimiento que opere con ellos). Esto puedo afirmarlo hoy sin pudor ni miedo a represalias, ya que sé desde hace tiempo que el ser humano es muy sofisticado y complejo y que, por lo tanto, el arte también debiera serlo. En mi caso, esta complejidad (e ineficacia corolaria) va extremadamente rápido... y esta rapidez que calienta las moléculas de todas mis ideas hace que siempre entienda mis pensamientos como algo en estado gaseoso y por lo tanto *indisciplinado*.

¿Gaseoso? ¡Extraña manera de calificar el estado fundamental de mi real trabajo! *Lo gaseoso* es un estado y, evidentemente, cuando presento a mis *partenaires* y cómplices «la nube cargada de impurezas de lo que quisiera hacer», un cambio de temperatura extremo (ligado a las normas de seguridad, a la ausencia de *yuanes*, al tamaño del lugar de intervención, al último titular en el *New York Times*...) hace que *la condensación* entre en acción... Así, progresivamente las ideas entran en licuefacción, concretización y/o cristalización sobre las paredes de la galería, en los falsos muros del museo, en las calles de la ciudad, en Internet, en la sala de conferencias, en las páginas de un libro, en la cantidad de *mega bits* a enviar en el *YouSendIt.com* de turno...

Si todo va bien, esta condensación (confieso que a veces extremadamente tortuosa y lenta) me sorprende y cuando de nuevo las circunstancias de temperatura se equilibran «los vapores de la batalla» me permiten una nueva e interesante densificación de la nube. Como puede imaginarse, estos fenómenos que intento aquí asociar a las causas de la transdisciplinariedad son a menudo recibidos por mis *partenaires* como algo monstruoso (sobre todo para los que a lo largo del camino han perdido mi rastro) ya que es cierto que cada vez que una *rama temática* entra en acción en el contexto de mis gases, nunca sé muy bien por dónde va a aparecer la cosa. Textos, sonidos, imágenes, movimientos y formas aparecen y desaparecen; encuentros fortuitos o referencias buscadas de manera sofisticada modifican la velocidad de las volutas, las carpetas se acumulan, los actos se superponen sin anularse...

Si hablara concretamente de los *olores* de mi nube actual (esa que no ha adquirido aún de manera estable ni disciplinas, ni medidas, ni formas) puedo decir que hoy —y aunque aquí tal vez no venga a cuento— ando obsesionado por el fenómeno *pseudosuicida-*rio de la *apoptosis*² por un lado y por la noción bien cargada históricamente del *bestiario*,³ por otro. Que también sigo intentando comprender el mundo como un «ecosistema sin *clímax*»⁴ posible al que poco se le puede reprochar y que, desde hace un tiempo, siento un fuerte deseo de comprender lo que puede significar (causas y consecuencias) la complejísima noción de «melancolía occidental» en este principio del siglo XXI.

¿Nada que ver? ¿O tal vez sí? Todo dependerá de la temperatura ambiente, la densidad, la presión, la cantidad de *errores de traducción* al deslizarme de un dominio del conocimiento a otro... ¡En fin! todas esas variables que van a producir condensaciones líquidas o sólidas; *obras* y *actos* que resbalarán o se frotarán con las disciplinarias necesarias para hacerse visibles.

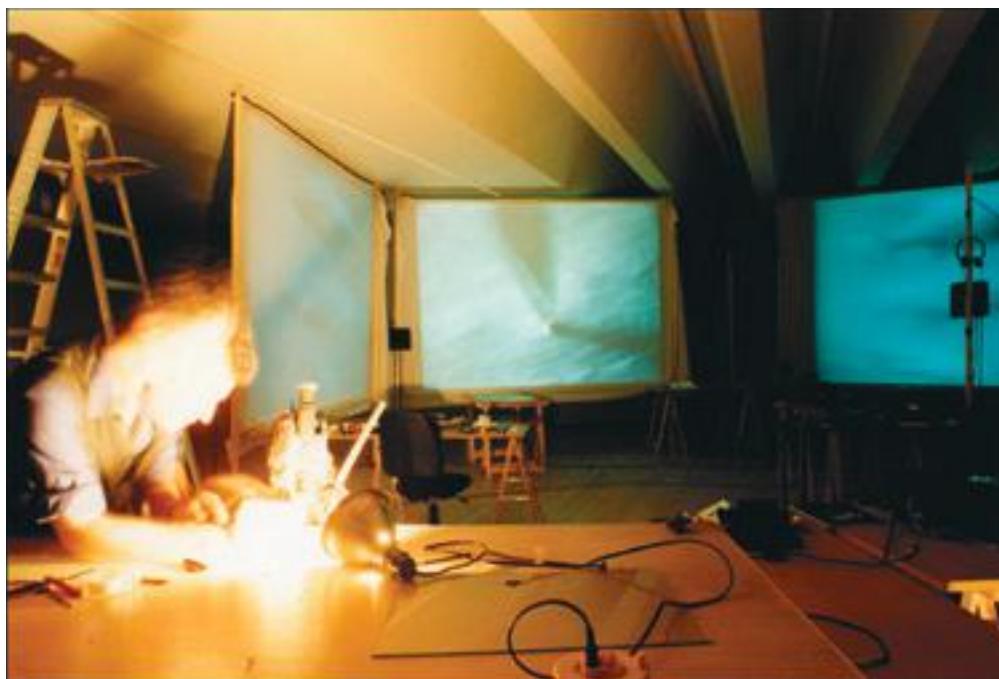
Para clarificar un poco la cosa, y sin entrar en muchos detalles, puedo aquí citar algunos ejemplos concretos de mi trayectoria en los tres últimos meses, ya que desde octubre del 2012 hasta hoy he estado condensando algunas de las partículas de mis gases gracias a algunas materializaciones heterogéneas. Hace apenas unos días realicé una instalación sonora y un nada

2 Se denomina «apoptosis» (o suicidio celular, o muerte celular programada) al proceso por el cual algunas células activan su autodestrucción en respuesta a una señal. Esta muerte fisiológica, genéticamente programada, es necesaria para la supervivencia de los organismos multicelulares. Se trata en definitiva, según John Kerr, Andrew Wyllie y Alastair Curie, inventores del término en 1972, de un modelo de muerte celular activo, en oposición a la necrosis, entendida aquí como modelo de muerte pasivo.

3 Bestiario siempre incompleto, sin lección moralizante (que yo sepa) y con intenciones más metafóricas que simbólicas.

4 El *clímax* es el estado en equilibrio de un ecosistema (estado que se produce perceptiblemente solamente en condiciones artificiales).

Francisco Ruiz de Infante, *Conversaciones contigo mismo* (detalle), 2001, performance participativa, San Sebastián, España. Foto cortesía del artista.



ortodoxo *video-mapping*⁵ sobre una enorme pecera (ambos proyectos fueron realizados en el magnífico Aquarium de San Sebastián en España),⁶ en diciembre participé también en el festival portugués en *streaming*⁷ Verão Azul 2012⁸ con una performance audiovisual realizada en un hangar agrícola junto con la coreógrafa Olga Mesa; dicha acción, lanzada a las ondas en directo vía Internet la titulamos *Nobody has the time to be vulnerable to each other*, y fue importante ya que

5 El video-mapping es un procedimiento de proyección de luz o de imágenes en movimiento sobre estructuras en relieve (edificios, monumentos, paisajes...). Estos juegos de ilusión óptica en los cuales lo *real* se superpone a lo *proyectado* permiten generar percepciones deliciosamente confusas.

6 Proyecto expositivo «Aguas turbulentas», comisariado por Nekane Aramburu en el Aquarium de la ciudad. Intervenciones Ruiz de Infante dentro de la serie BlueSky-Silver, presentado en el mes de diciembre del 2012 en San Sebastián.

7 Un *streaming* es, en este caso, un flujo audiovisual lanzado en directo vía una plataforma de difusión de Internet consultable libremente y asociada a un festival o acontecimiento.

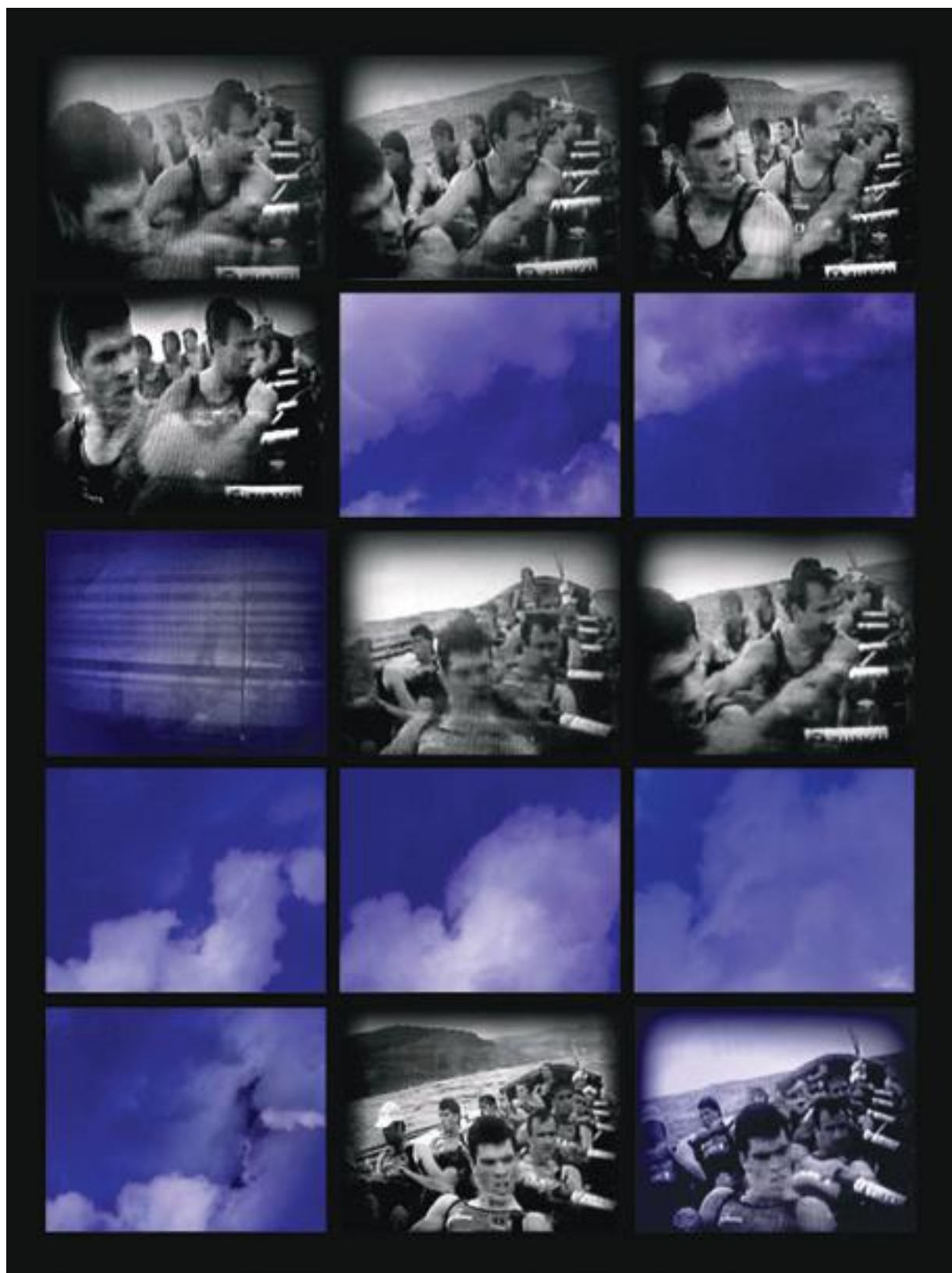
8 Festival de performances coreográficas con difusión en directo vía Internet, realizado en el mes de noviembre del 2012 en Ciudad de Lagos, Portugal.

inauguró una serie de intervenciones de diferentes naturalezas (video, performance, instalación, proyecto escénico...) que estamos concibiendo y que aparecerán por aquí y por allá a lo largo del 2013.

En noviembre realicé en la galería madrileña Off-Limits un recorrido de instalaciones audiovisuales in situ tituladas *No reeducable(s)*. Gracias a este periplo pude entrar en relación con el dramaturgo italiano Stefano Massini y experimentar una vez más las fronteras texto-imagen-espacio, intentando no resbalar en esa montaña peligrosa llamada *ilustración*. También fue importante para mí el dispositivo *Monstruos y prodigios* que constituyó mi participación en la Nuit Blanche (Noche blanca) de París en octubre del 2012, un «espacio para proyecciones y grabaciones sonoras» activado por y para el público de la noche parisina durante casi 12 horas.

2. Especialización/Adaptación (estrategias)

No sé por qué, pero tengo la impresión que es importante que aquí hable también (un poco desde el punto de vista de las ciencias naturales) de las diferencias entre *adaptación* y *especialización*.



Francisco Ruiz de Infante, *Triptico de la trainera* (Videogramas de la proyección), 2011, instalación audiovisual dentro del Proyecto BlueSky-VGA, Museo Artium de Alava, Vitoria-Gasteiz, España. Foto cortesía del artista.

Francisco Ruiz de Infante, *No-reeducable(s)*, 2012, detalle del recorrido de instalaciones audiovisuales en el espacio Off-Limits, Madrid, España. Foto cortesía del artista.



Si intento utilizar cajas más o menos simplificadoras puedo afirmar que soy de los que han sido convencidos de que en los reinos de *lo vivo* hay dos especies (una del *reino vegetal* y otra del *reino animal*) que se han organizado en su evolución de manera muy distinta para situarse en la cima de *lo más avanzado* en cada uno de los reinos. Se trata, de lo que denominamos genéricamente «orquídeas» y de lo que denominamos comúnmente «humanos».

No puedo entrar aquí en muchos detalles, pero es fascinante la manera en que las diferentes especies de orquídeas han sabido lenta... lentamente especializarse para constituir una diversidad sorprendente. Sí, sí; paradójicamente, la diversidad en el conjunto de estrategias evolutivas ha permitido «la especialización increíblemente precisa de cada especie». Esas

especializaciones (los botánicos lo saben bien) han generado fragilidades extremas y extinciones casi cotidianas. La necesidad de un hongo en las raíces para poder crecer, la necesidad de un ácido producido tras la putrefacción de la hoja de un árbol para poder resistir el invierno, la necesidad de la trompa exclusiva de una mariposa (o de una mosca roja que ve el color del pétalo de una manera particular) para lograr reproducirse, etc., etc. Especialización, precisión, división exclusiva de tareas... eficacia. ¿Maravillosa fragilidad?

Algunos dirán que la especialización produce un aumento de la capacidad de profundizar en el conocimiento; un pintor monomaniaco sabrá pintar muy bien *su manía*, una mosca verde no se acercará a la orquídea de la mosca roja ya que sus ojos no verán el color de sus pétalos como algo atractivo, solamente la mosca que comprende

lo que hay que comprender irá directamente a su meta para hurgar con su trompita (de morfología bien precisa) la cavidad sexuada de la flor... ¿Y si la mosca roja no logra salir de su huevo a causa de una primavera demasiado seca?

Algunos dirán también que la especialización genera «pérdidas de la perspectiva de conjunto», «errores en la capacidad de integración» y un alejamiento de los lenguajes e intereses de cada uno de los campos especializados que hubieran podido establecer vínculos (acoplamiento sexual, ciencias exactas, literatura, evolución informática, música, apoptosis...).

En fin, algo que para algunos puede parecer simple a la hora de establecer relaciones, para otros puede transformarse en perfectamente no integrable. Especialización, precisión, división de tareas... eficacia. ¿Maravillosa fragilidad? ¿Falta de curiosidad? ¿Miedo al monstruo?

No puedo entrar aquí en muchos detalles, pero es impresionante la manera en que esa especie que llamamos «humana» ha sabido jugar toda su evolución durante milenios con base en la adaptación. Todas sus fragilidades fisiológicas han podido ser reforzadas y gracias a la observación, la curiosidad, la audacia, la tenacidad, la capacidad de abstracción y otras facultades muy sofisticadas del instinto de supervivencia humano han permitido una suficiente comprensión de contextos altamente variables e incluso *peligrosos* como para poder afirmar que «lo más avanzado» del reino animal se encuentra en «lo humano».

Como puede leerse entre líneas, soy de los que piensan que el arte propone actos y posiciones frente a esas realidades. Desde mi punto de vista, las *disciplinas* y las *facultades* debieran responderse, contradecirse respetuosamente, crear aberraciones y monstruos, crecer y hacerse pequeñas sabiendo que todas las formas son un *estado* y que los estados, si quieren sobrevivir, deben evolucionar.

Un refrán popular y complejo dice que «saber cada vez más sobre cada vez menos termina por hacer que se acabe sabiendo absolutamente todo sobre absolutamente nada». Esto me parece un poco injusto... pero me da bastante que pensar. Creo que las nociones de transdisciplina, interdisciplina, intermedia y cultura transversal deben ser aplicadas de manera audaz y diversificada, ya que hoy me parecen vitales para poder avanzar y convivir en este mundo peligrosamente enredado y veloz en el que estamos.

Otro refrán inquietante y simplista sentencia que «el aprendiz de todo es maestro de nada». Yo intento ser aprendiz de muchas cosas (evidentemente *todo* es un término ya demasiado exclusivo) y también intento ser maestro de varias cosas... Eso es lo que me han dado como misión los que fueron a su vez mis maestros y eso es lo que intento ser. A pesar de que en el mundo de las artes toda una rama ideológica bien potente nos habla de simplificación, de eficacia puntual y de especialización, siento decir que el ser humano no es una orquídea y que en periodo de glaciaciones, tsunamis, economías divergentes, países-bomba y guerras santas es importante estar muy alerta.

¿Nada que ver? ¿O tal vez sí?

POLÍTICAS DE LA AMISTAD EN UNA FERIA DE ARTE

La Multisectorial Invisible¹ (Gustavo Doliner, Ana Gallardo, Lola Granillo, Guillermina Mongan, Mariela Scafati y Elisa Strada)

Buenos Aires (2012)

lamultisectorialinvisible.tumblr.com

Por Guillermina Mongan

1

En un local de Parque Chacabuco, Mariela Scafati² y Lola Granillo³ piensan posibles derivas para un proyecto radiofónico en el que convivan la palabra oral y la imagen. Es diciembre del 2011 en Buenos Aires y en las calles se siente el movimiento frenético de fin de año. Lola y Mariela me invitan a comer para pensar las tres juntas la posible radio. En un cuaderno de hojas lisas empiezan a trazarse dibujos, nombres y referencias. Atravesado por la palabra y el encuentro parece vislumbrarse algo que aún no tiene forma.

En Villa Ortúzar, Ana Gallardo⁴ y Elisa Strada⁵ se reúnen en una casa a la que comúnmente se conoce como Plaza. Es un espacio en el que conviven varios talleres y una vez por mes se organizan tertulias donde se presentan trabajos de artistas amigos. Ellas están pensando en construir una gran pista de baile —al

estilo de una máquina de bailar—, invitar a músicos y generar un espacio festivo para compartir y celebrar. Imaginan las posibles formas que podría tener el lugar e invitan a Gustavo Doliner⁶ a participar del proyecto.

Dos nodos en una misma ciudad.⁷

Para la edición del Premio Petrobras ArteBA 2012, la convocatoria propone instancias inéditas de colaboración entre tres o más artistas de distintas disciplinas para que, a través de la experimentación y el riesgo, lleven el trabajo creativo a un territorio antes impensado.

En Skype titila la llamada entrante de Elisa a Mariela. El propósito es invitarla a participar del armado de un proyecto para Petrobras, para el cual ya tienen algo pensado. Mariela le contesta que ella se está juntando con Lola y conmigo para presentar una radio. Estamos diagramando su posible programación. A la semana siguiente los seis estamos sentados alrededor de una mesa en la cocina de Plaza.

1 Proyecto seleccionado para el Premio Petrobras ArteBA 2012. El proyecto presentado, los programas y acciones que sucedieron en La Multisectorial Invisible se pueden escuchar en lamultisectorialinvisible.tumblr.com

2 Mariela Scafati (Olivos, 1973): pintora, serigrafista y performista.

3 Lola Granillo (la Rioja, 1983): música, artista y radialista.

4 Ana Gallardo (Rosario, 1958) artista y gestora de proyectos vinculados a las artes visuales.

5 Elisa Strada (Santa Fé, 1970) Diseñadora gráfica y artista visual.

6 Gustavo Doliner (Buenos Aires, 1965) Arquitecto, asistente y productor de obras y montajes para artistas.

7 Se trataba entonces de dos instancias de trabajo, de dos grupos trabajando en lugares distintos pero con un mismo objetivo.



Time square analógico, dibujo presentado como parte del proyecto de La Multisectorial Invisible para Petrobras, 2012.

Tercer nodo.⁸

Empiezan a correr cantidad de mensajes por correo electrónico. En la primera reunión ya habíamos hibridado los dos proyectos que devinieron en una radio-edificio-monolito al estilo Bauhaus con un patio en el que habría música en vivo y se realizarían diversas actividades con su respectiva programación. Cada noche se cerraría la jornada con una comida hecha para el acontecimiento.

Desde un primer momento, el proyecto se presentó como un espacio de *agenciamiento*, encuentro y festejo; como un nodo relacional.

«Radio visual y espacio para la celebración en una feria de arte». «Voz y cartelismo». Estas dos expresiones escritas en Word, algunas imágenes de Herbert Bayer, un libro con distintos diseños de antenas italianas de los años cincuenta y una grilla dividida por días con

nombres de personas y posibles conceptos a compartir. Ese es nuestro material más concreto. El espacio empieza a tomar forma y movimiento; derivas e incidencias se relacionan de manera tal que construyen un diagrama cada vez más amplio. *Cartelismo* móvil y Time Square analógico.

Después de largas búsquedas que dieran cuenta del proceso, llamamos a nuestro proyecto La Multisectorial Invisible.

2

Es verano y festejamos en un campo a las afueras de la ciudad que nuestro trabajo salió seleccionado. Gustavo prepara un asado y nos bañamos en la pileta. Se va haciendo de noche y pensamos que necesitaremos un espacio amplio y alto para trabajar. Nuestro monolito-torre medirá 9 x 3 x 3 metros. Cardales queda muy lejos. Necesitamos un galpón. Gustavo cree que puede llegar a conseguir un lugar en una metalúrgica. Quizá también ahí exista material en desuso que nos puedan dar.

La metalúrgica es de dos hermanos. Uno de ellos hace años que está preocupado por el posible quiebre de

8 Ahora se trata del encuentro de los dos grupos antes mencionados, como si fuesen puntos en un mapa que se unen para conformar un tercer punto o nodo.

Grilla de programación, 2012, Feria de ArteBA, Buenos Aires.



la empresa; el otro es admirador del arte. No se ponen de acuerdo. Se dicen y desdicen el uno al otro. Nos hacen poner en práctica nuestra capacidad de persuasión. Le pusimos al lugar: *lo de Don Carlos*. El espacio nos entusiasma, pero no logramos convencerlos. Marina De Caro y Carlos Huffmann nos abren su galpón para poder empezar a construir nuestra radio.

Organizamos jornadas de trabajo intensivas e invitamos a amigos a hacer encuentros de *cartelismo* y pintura. En paralelo se suceden teleconferencias, mensajes por correo electrónico, llamadas telefónicas y reuniones trasnochadas. Los programas podrán durar de un minuto a media hora.

El espacio va tomando cuerpo. Las voces empiezan a tener lugar. Antes de estar en ArteBA, La Multisectorial ya es una plataforma de intercambio, afectaciones y contagios.

Una noche se pintó entre tantos otros afiches «El afecto como política».

3 Las grillas de actividades y programas que habrá en la radio-patio confluyen en una constelación de casi trescientas personas. Cada día, organizado de acuerdo con un tema, puede leerse de forma transversal y conjunta. Los contenidos se relacionan unos con otros: la previa, tabú, clima, copia, visibilidad, cuerpo-casa-ciudad y gusto —siete días, siete ejes—. Las personas que tendrán su programa, grabado o en vivo, provienen de distintas ciudades y campos —el arte, el teatro, las ciencias sociales, los bordes—. Serán músicos, artistas, escritores, bailarines, *imprenteros*, activistas, investigadores, docentes, actores, cocineros, tarotistas. Vendrán de La Plata, Misiones, Bahía Blanca, Neuquén, Mendoza, Tucumán, Córdoba. Mandarán archivos de Londres, São Paulo y Barcelona. Confluencias y derivas. Subjetividades que convergen y desbordan los territorios. Tensiones. Construcción de redes colaborativas. Palabras y corporalidades.

Los nodos ya son constelaciones.⁹

9 Aquí los puntos son cada vez más, tantos como éramos, como si cada imagen/párrafo terminase con la imagen de los nodos, que se van nucleando y multiplicando.

Alguien manda un correo electrónico que dice: «La Multi somos todos y todas».

4

El espacio que nos dieron en ArteBA para montar nuestro trabajo es de doscientos metros cuadrados. En la convocatoria se aclaraba que el montaje debía realizarse en tres días. Nuestro riesgo mayor es que la antena no funcione. La radio se podrá escuchar por la FM 96.5 en el interior de la Feria; también estará la posibilidad de acceder a transmisiones en directo o de leer las crónicas del día en lamultisectorialinvisible.tumblr.com. Al terminar la jornada los programas quedarán grabados y subidos en la página web.

Alrededor de la radio dispondremos auriculares y gradas. Habrá horas de radio abierta.

Elegimos que el lugar esté delimitado tan solo por dos paredes de las cuatro que nos ofrecen. En ellas habrá módulos tipográficos pintados a mano en los que se leerá «La Multisectorial Invisible FM 96.5».

5

Entramos a la feria la mañana del 13 de mayo. Llegamos en distintos autos. Por tandas entran y se descargan los fletes. Las normas de seguridad son estrictas. Tenemos cascos amarillos. En el espacio de la Rural hay eco y ruido de máquinas. Una de las primeras cosas que montamos es la mesa en la que pararemos a comer. Nos acompañan dos ayudantes. Empezamos por la estructura de abajo y hay que recubrir las paredes con afiches y carteles. Tenemos cajas con letras corpóreas y rollos de papel pintados, algunos con los temas de cada día, otros con planos de color y texturas. Muchos de ellos pintados entre amigos.

Hay un anteproyecto diseñado, pero es la primera vez que lo veremos en tercera dimensión.

Mientras La Multi se levanta poco a poco, armamos comandos de *pegatineado*. Tenemos las paredes. La parte de arriba, que contendrá la antena y los carteles, la subimos utilizando las gradas del patio como escalera. Es la primera vez que dimensionaremos



La Multisectorial Invisible, el día dedicado a Cuerpo-Casa-Ciudad, 2012, Feria de ArteBA, Buenos Aires. Foto: Matías Adhemar.

Jorgelina Mongan (danza butoh) y Juan Andrés Gómez Orozco (radios hackeadas), Cod. Esto, 2012, performance de danza butoh en el Patio. Diseño de indumentaria: Carolina Temporelli. Maquillaje: Julia Ramírez Aufgang. Fotografía: Matías Adhemar.



su altura. Ahora la antena. Tenemos algunas radios portátiles en las manos. Lola conecta los cables y el transmisor. Desde la FM 96.5 del dial se escucha en la otra punta de la feria: «Un, dos, tres; tenemos radio». Filmamos un video de ese momento.

Es 16 de mayo, por primera vez transmitiremos con público. La programación comienza con nuestra presentación y la cerramos con música. Diosque¹⁰ toca en el patio.

A lo largo de los seis días restantes las voces se multiplican. Se superponen capas. Se generan cruces espontáneos. Se visibiliza la palabra.

En algunos de los programas como *El Iching del mercado*, en el que participan Ana Gallardo, Silvana Lacarra, Mónica Millán y Cristina Schiavi, se discute sobre la condición actual de los artistas contemporáneos y su obligación de donar las obras al Mamba para poder participar de la muestra Últimas Tendencias II. En el comunicado enviado desde Londres por el

Chino Soria, el artista declara de manera personal una crítica al mercado del arte. El *Comunicado#1* fue fotocopiado y distribuido en la feria. El grupo de investigación c.a.r.p.a junto a un músico invitado, realiza un archivo sonoro en el que se reconstruye, a través de las voces de amigos y colegas, la figura del artista Edgardo Antonio Vigo. El archivo, obra y trabajo de investigación se denominó *El afecto como política contra el olvido*.

El espacio de La Multisectorial disuelve cualquier jerarquía entre las voces. La reproducción y entrega gratuita de libros que se realiza invitan a pensar, en medio del universo de la propiedad privada y la autoría, en el uso libre de la imagen y la palabra. En relación con esto el programa y acción *Dominó público*, organizado por José Luis Meirás, Luis Issaly, Nicolás Diab y Beatriz Busaniche, visibiliza, por medio del juego, a autores que ya pertenecen al dominio público, y promueve la reproducción de sus obras sin tener conflictos legales.

En el espacio de La Multisectorial se diluyen las autorías y las edades. Conviven personajes como el legendario cantautor Ramón Ayala con un grupo de

10 Juan Ramón Diosque, músico argentino.
<http://www.diosque.com.ar/>

veinte niños guiados por Inés Raiteri y Pablo Lapadula, quienes visitan y comentan lo que vieron en la feria a micrófono abierto. Se diluyen las identidades. Artistas como Rosita Stoned convierte su personaje televisivo en radial e invita al público a que describa las acciones que realiza. Rosita y Susy Shock cierran el día cantando, y junto a *Todo menos natural* revelan las identidades mutantes como piezas heterogéneas de una misma máquina. Cuerpo–Casa–Ciudad. La Multisectorial Invisible en medio del espacio multitudinario se transforma en un hogar con otro tiempo, como el de la danza butoh de Jorgelina Mongan y su cuerpo cubierto de radios *hackeadas* que captan las ondas y frecuencias que hay alrededor. Flujos vibrátiles. Todas las cosas están delicadamente interconectadas.

Cada noche celebramos entre música, baile y comida *la amistad como forma de vida*.

6

«¿Cuáles son las plataformas de experimentación en el ámbito del arte contemporáneo en la Argentina?» se preguntaba en las bases del Premio. Y pasado un tiempo, aún reelaborando las consecuencias y continuidades, seguimos pintando carteles, escribiendo en los muros y los cuadernos, encontrándonos con amigos y amigas, con los viejos y los nuevos. Seguimos construyendo e imaginando nuevas plataformas donde se pueda seguir escuchando y leyendo que *la alegría es un espacio de resistencia*, que *las palabras pueden transformarse en molotov*. Imaginemos posibles modos de existencia. Desbordemos cualquier frontera y bailemos, bailemos sabiendo que todo enunciado es colectivo y que nada de todo esto tiene sentido si no tiene *swing*.

6 bis

La plataforma creada a través del proyecto La Multisectorial Invisible no solo ha promovido el cruce entre agentes culturales, sino que también ha ayudado a agenciar nuevas redes de trabajo y colaboración.

MATRIMONIO ENTRE CIENCIA Y ARTE: LA CREACIÓN DEL MUSEO DE ÓRGANOS COPULATORIOS

María Fernanda Cardoso

Bogotá (1963–), vive y trabaja en Sydney

mariafernandacardoso.com

He sido invitada por la revista *ERRATA#* a escribir sobre la *inter* o *intra* disciplinariedad en las artes. Como artista visual, soy más hábil para construir imágenes y objetos que para dar forma a la palabra escrita. Sin embargo, tengo algunas cosas que decir al respecto, dada mi reciente experiencia al ejecutar un proyecto muy ambicioso de colaboración interdisciplinaria: el Museo de Órganos Copulatorios (MoCO), entre el 2008 y el 2012. El MoCO se estrenó en la decimoctava Bienal de Sydney, de julio a septiembre del 2012. La idea del proyecto era hacer un museo dedicado a la recolección, exposición e investigación de morfologías reproductivas extravagantes, sobre todo en invertebrados. Esto requirió la unión de la ciencia, el arte, la tecnología y la museología, así como mi entrada al mundo académico como investigadora basada en la práctica.

Sin la estructura proporcionada por un ambiente de investigación adecuado era muy difícil alcanzar la credibilidad necesaria para establecer las colaboraciones *inter* o *intra* disciplinarias que el proyecto requería, en particular porque el tema de este generaba suspicacia. Antes de entrar en la academia como estudiante de doctorado, había invertido ya cuatro años (del 2004 al 2008) tratando de convencer a las instituciones de colaborar conmigo y a los organismos de financiación de costear mi proyecto, sin obtener el respaldo necesario. Solo cuando me matriculé

en la Universidad de Sydney las cosas empezaron a tomar forma en cuanto a las colaboraciones interdisciplinarias que necesitaba para poner mi proyecto en marcha. Mi intención era que el MoCO fuera un museo real, no una imitación. Como estudiante de doctorado se me empezaron a abrir puertas y tuve acceso a la colección de especímenes de historia natural del Museo Australiano y la oportunidad de trabajar con su microscopista para procesar imágenes de las morfologías genitales más extraordinarias. Una empresa de diseño me brindó tarifas especiales para artistas, gracias a lo cual pude desarrollar complejos modelos computarizados en tercera dimensión y ampliar así las posibilidades que la tecnología ofrecía. Otros artistas colaboraron en la elaboración de objetos de vidrio, por ejemplo, y trabajé en diversos medios digitales con artistas y técnicos. A lo largo de los cuatro años que me tomó hacer realidad este proyecto, entendí mucho más sobre la validez de usar el lenguaje visual y el conocimiento incorporados en una práctica artística basada en la investigación.

En este breve texto no me concentraré en el proyecto en sí, ya que espero que la gente pueda verlo personalmente en un futuro; en cambio, quisiera compartir algunas de las cosas que aprendí al cruzar las fronteras técnicas y disciplinarias para perseguir ideas y resultados situados más allá de los límites de las artes visuales tradicionales.



Órganos sexuales masculinos del opilión (arácnido) con impresiones del escáner electrónico microscópico, 2012, resina, metal, pigmento en tela de algodón 300 gr, MoCO, Sydney. Foto: Ross Rudesch Harley.

El proyecto fue realizado en el marco de un doctorado en la Escuela de Artes de la Universidad de Sydney, pues se ajustaba al objetivo, relativamente reciente en el mundo académico, de reconocer la validez de la investigación basada en la práctica para la producción de nuevo conocimiento. Esta relación entre la tecnología y el arte no es nueva, pero en cierta medida había sido olvidada. Antes de la Ilustración, y en una era preliteraria, la ciencia y los experimentos científicos se vivían y presentaban de una manera más lúdica y experiencial. Este enfoque en la creación y exhibición de la ciencia era más corporal y participativo, no solo en la práctica y la investigación de la ciencia, sino también en la forma en que se comunicaba, en cómo la experimentaba un público deseoso de cultivarse y ansioso de ser simultáneamente sorprendido y entretenido. El lenguaje en que todas estas operaciones tuvieron lugar era visual y vivencial: el lenguaje del arte. La ciencia estaba entonces, como lo está hoy, en constante desarrollo, y para participar de esta tradición de crear entretenimientos educativos fundé el Museo de Órganos Copulatorios, en la tradición temprana de los museos de historia natural, que eran a la vez una forma de entretenimiento popular y una forma de divulgación de la ciencia. Barbara Maria Stafford ha escrito sobre este periodo de la historia, previo a nuestra era literaria, en el que se usaba la educación visual para construir conocimiento.

En mi opinión, la educación visual surgió a principios de la Edad Moderna. Se desarrolló de

manera significativa en los límites entre el arte y la tecnología, el juego y la experimentación, la imagen y la palabra. El intercambio de información era a la vez creativo y lúdico. Por lo tanto, debemos ir más allá de la dicotomía artificial, arraigada hoy en día en nuestra sociedad, entre la función cognitiva superior y la creación, que se presume meramente física, de «imágenes bonitas». En la investigación integrada —no solo interdisciplinaria— del futuro, los campos tradicionales que estudian el desarrollo y las técnicas de representación tendrán que fusionarse con la constante investigación sobre la visualización. (Stafford 1994, xv)

Estoy particularmente interesada en el comentario de Stafford acerca de la posible integración futura de las disciplinas, así como en el reconocimiento de la creación artesanal como una contribución importante a la creación de conocimiento. La separación histórica de las disciplinas académicas es una línea que está lista para ser desdibujada. El reciente reconocimiento de la investigación liderada por la práctica da crédito a los aportes de los creadores al nuevo conocimiento. Últimamente, la posibilidad de integrar la biología con las humanidades ha comenzado a verse en campos como el de la sociobiología, propuesto por E. O. Wilson, y la psicología evolutiva, cuyo objetivo es integrar la biología a la conducta humana. Áreas como la bioingeniería y la biomimética, por su parte, buscan soluciones biológicas a problemas de ingeniería y diseño.

Vista de la instalación del MoCO en la 18ª Bienal de Sydney, 2012, Isla Cockatoo. Foto: Ross Rudesch Harley.



Fue con este espíritu que mezclé disciplinas para crear un nuevo marco y un nuevo contexto donde presentar el conocimiento oculto que permanecía en manos de un puñado de científicos especializados en diversidad genital. El MoCO integra el conocimiento existente sobre taxonomía y biología evolutiva con el diseño, el arte y la tecnología, y al ser concebido y presentado en un formato de museo/proyecto de arte demostró tener éxito en la divulgación científica y se convirtió en un ejemplo muy poderoso de interacción del público con las ciencias y las artes. En la Bienal de Sydney, el MoCO atrajo a más de medio millón de personas, recibió una gran cantidad de atención por parte de los medios y se convirtió en el tema de moda en la ciudad.

Como artista visual con una larga historia en el uso de la investigación en la concepción y realización de mis proyectos, enmarcar mi trabajo en un doctorado transformó y mejoró mi metodología para hacer arte. Desde niña he sentido fascinación por los *científicos locos*. Mi abuelo fue uno de ellos y yo crecí escuchando historias sobre los proyectos de investigación en que se usó a sí mismo como sujeto experimental, sobre aquellos que realizó en su gallinero y sobre una cirugía experimental que llevó a cabo en la mesa del comedor de su casa —si bien él había recibido educación como cirujano, sus intereses incluyeron una amplia variedad de campos—. Lo que vi en él, y lo que veo ahora en mí misma, es la comunión entre la seriedad de propósito, un enfoque participativo y doméstico



Tracts reproductivos femeninos de la mosca de la fruta y de tres tipos diferentes de arañas, 2012, nylon, aluminio, metal, caucho y pigmento, MoCO, Sydney. Foto: Ross Rudesch Harley.

al hacer las cosas, y una determinación al estilo «nada va a detenerme» cuando se está en una tarea investigativa, incluso si a otros les parece una locura. Solo recientemente la academia ha comenzado a validar líneas de investigación como la mía, basadas en la curiosidad y en el simultáneo amor y aprecio por crear objetos materiales. De alguna manera, como resultado de este proyecto y de la investigación de doctorado que lo acompañó, siento que he integrado en mí estos variados aspectos de mi curiosidad y mis habilidades. Para ello, más importante que tener acceso a los científicos fue el hecho de convertirme en uno de ellos, en un investigador con un conjunto diferente de habilidades —para crear y comunicar visualmente— que complementa e integra el trabajo de otros; en efecto, yo di expresión física a cosas que ellos sabían —y a otras que no—, mientras contextualizaba el marco de trabajo de una tradición museológica de historia natural en su propia tradición de modelos científicos.

Como artista, siempre he tenido la libertad de investigar cualquier idea que me viene a la mente sin estar limitada por una disciplina o especialidad. También he tenido oportunidad de explorar diversos medios en lugar de casarme con una disciplina, técnica o material en particular. De esta manera he construido un hábito de conocimiento y lenguajes visuales que puedo usar en mi creación artística y que siguen siendo novedosos para mí misma y para mi público. Me siento afortunada por no estar bajo el mandato tiránico de la

especialización, y esta fue la razón principal por la que me dediqué a las artes y no a las ciencias. Pero ahora, desde mi posición como investigadora artista, puedo extenderme e integrar fluidamente mi interés por la historia natural y la biología con mi creación artística.

Como escultora, creo firmemente en lo que Lorraine Daston dice sobre la historia de los modelos científicos, en la que la ciencia y el arte se han encontrado a través del tiempo. Ella los llama «objetos que hablan» en su libro *Cosas que hablan: lecciones objetuales del arte y la ciencia*. Teniendo este principio en mente, las obras de arte que hice para la colección MoCO trascendieron su papel de simples formas escultóricas estéticas y se embebieron de significado. Para este proyecto tuve la fuerte convicción de que la mejor forma de transmitir el conocimiento científico que había investigado era a través de la fabricación no solo de objetos tridimensionales que mostraran las diversas morfologías reproductivas de los invertebrados, sino también de objetos que presentaran de manera visual las diversas teorías que tratan de explicar la extravagancia genital. Al hacer estas morfologías —y teorías— perceptibles a simple vista —pues muchas de las morfologías estudiadas eran microscópicas— y darles forma tridimensional, las hice existir en una forma física y una escala en que pueden ser reconocidas por nuestros sentidos. Ahora existen en nuestro mundo humano y nos hablan. Daston dice, de una manera muy poética, que «las cosas unen materia y



significado» (2004, 10). Los objetos de arte exhibidos en el MoCO hablan de la complejidad y diversidad de la reproducción sexual, a la vez que proveen una experiencia de inmersión museológica, educativa y artística.

Un proyecto de esta envergadura no hubiera sido posible sin la gran cantidad de personas que participaron en su realización. He trabajado en estrecha colaboración con microscopistas, técnicos, diseñadores y artistas, así como con científicos. Tenemos ahora un museo recién nacido que une la ciencia, el arte, la tecnología y la museología. El MoCO busca seguir creciendo, un espécimen a la vez, y encontrar más colaboraciones en todo el mundo; y mientras le encontramos un hogar permanente, seguirá de gira. Entretanto, su mayor contribución ha sido la de

contextualizar un campo de conocimiento apenas definido e integrar este conocimiento en forma material.

Referencias

- Daston, Lorraine. 2004. *Things that talk: object lessons from art and science*. New York, Cambridge: Zone Books, MIT Press.
- Stafford, Barbara. 1994. *Artful Science: Enlightenment, Entertainment, and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: MIT Press.

LA GRANJA TRANSFRONTERIZA

Torolab¹

Tijuana, Baja California (1995–)

torolab.org

Entrevista a Raúl Cárdenas (Mazatlán, Sinaloa, 1969) por Paulina Cornejo Moreno-Valle (México D.F., 1979)

La Granja Transfronteriza es un proyecto de arte basado en la comunidad y surge de la necesidad de mejorar las condiciones de vida. Se inserta en el marco de lo que Raúl Cárdenas denomina «Territorios en contienda», una serie de propuestas artísticas que parten de la tensión inherente a los límites o fronteras políticas, personales, ambientales, de conocimiento, culturales, económicas, sociales, o espaciales, cuyos puntos de quiebre son susceptibles de reconfigurar nuevos territorios para generar modelos locales basados en el proceso y la colaboración. De este modo, el proyecto se asume como una herramienta que responde a las condiciones multidimensionales del contexto, sus características y los factores que

han afectado la vida de la comunidad, para proponer alternativas de reconfiguración y resignificación de los espacios físicos y sociales capaces de detonar otras realidades posibles.

La siguiente entrevista ha sido extraída de una serie de conversaciones sostenidas con Raúl Cárdenas durante el mes de diciembre del año 2012. Busca ofrecer una perspectiva más amplia de La Granja Transfronteriza, su contexto y alcances, así como las condiciones implícitas que la definen como proyecto de arte en la esfera de lo social.

Paulina Cornejo Raúl, ¿nos podrías explicar qué es La Granja Transfronteriza y cuál es el contexto en el que se desarrolla?

1 Torolab es un taller/laboratorio de investigación de campo y estudios contextuales fundado en 1995 por Raúl Cárdenas en Tijuana, Baja California. Su trabajo se enfoca en el diagnóstico y uso del arte como herramienta para mejorar la calidad de vida de la gente. Las iniciativas de Torolab responden a políticas y poéticas que abarcan desde fenómenos sociales, hasta espacios urbanos y lenguajes artísticos. Sus propuestas se desarrollan en colaboración con otros artistas y/o expertos en una gran diversidad de áreas. Algunos de los temas abordados hasta ahora han girado en torno a la identidad de la región fronteriza, las situaciones relacionadas con la vivienda, la seguridad de edificaciones comunitarias, y la supervivencia. El resultado de estas investigaciones se ha traducido en intervenciones artísticas urbanas, proyectos multimedia, sistemas de construcción, unidades de supervivencia, o incluso artefactos de uso cotidiano como muebles y ropa.

Raúl Cárdenas La Granja es un espacio físico donde, literalmente, sembramos y cosechamos, no solo alimentos, sino también conocimiento, capacidades, ideas, proyectos e intercambios, que nos lleven a la generación de modelos efectivos y sostenibles para combatir la pobreza y la violencia en la comunidad. Camino Verde está conformado por un vasto mosaico de habitantes, en su mayoría migrantes rurales del resto del país, quienes se enfrentan a la falta de identidad colectiva y a la fragmentación del tejido social. Es la comunidad con el índice más alto de pobreza de capacidades y alimentaria por metro cuadrado en el Estado de Baja

Avances de la obra de La Granja Transfronteriza, noviembre del 2012, Camino Verde, Tijuana, Baja California. Foto: Torolab.



California, también es la zona de mayor crimen en la ciudad y la que cuenta con más indiciados en las cárceles del Estado. Otro factor importante es la ocupación informal del espacio y la división generada por la construcción de un canal pluvial en 1993, lo que generó nuevas barreras urbanas (territorios en contienda), además de un espacio sucio y abandonado donde se exacerbaban los conflictos. Actualmente, el canal está siendo intervenido por la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol) para su transformación en un corredor verde con espacios de recreación y educación del que también formará parte un anexo de La Granja.

PC Entiendo que cuando hablas de «transfronteriza» no solo te refieres a la situación de frontera que representa Tijuana entre México y Estados Unidos, sino que el término alude también a otras situaciones donde los límites y significados son transgredidos ¿podrías hablar un poco más sobre esto?

RC Sí. La condición transfronteriza no solo hace referencia a un territorio fronterizo destinado a las actividades agrícolas de una comunidad o a los límites

naturales con los Estados Unidos, sino también a la división creada con la construcción del canal pluvial y, especialmente, al espacio metafórico donde se difuminan los límites entre disciplinas en favor del intercambio de conocimiento. Para nosotros el diálogo transdisciplinario es la forma natural en la que se debería responder a la complejidad de los contextos sociales. Este es necesario para detonar estrategias colectivas que permitan la construcción de soluciones integrales y efectivas a la multiplicidad de dimensiones vinculadas a la pobreza y la violencia.

PC El desarrollo y gestión del proyecto ha llevado un proceso de poco más de dos años ¿Nos podrías decir en qué se ha traducido y en qué etapa de desarrollo se encuentra?

RC En lo que respecta a la parte conceptual, el programa ha creado tres vertientes de desarrollo que son capacidades, conocimientos y productos económicos, los cuales sirven como moneda de cambio para la sostenibilidad de La Granja. Esto resulta del trabajo que desde hace dos años hemos desarrollado para el diseño



Niñas de Camino Verde, 2012, Tijuana, Baja California. Foto: Torolab.

de un programa de diálogo e intercambio transdisciplinario que puede generar economías creativas, aprendizaje y conocimientos, así como detonar la activación comunitaria.

En lo que al espacio se refiere, primero que nada, se trata de una intervención urbana construida sobre una cancha de fútbol abandonada, ubicada cerca del canal pluvial, y se conecta con la estrategia de Sedesol para la recuperación de este. Estamos afinando los detalles finales del edificio que ya ocupa 650 m² de los 3667 con que cuenta el terreno. Estimamos que esté terminado en enero del 2013, lo que nos permitirá arrancar de lleno las actividades durante el primer trimestre del año. La construcción cuenta con dos grandes módulos para la capacitación en diversas áreas, donde se ubicará un laboratorio gastronómico y otro de computación, así como salones para talleres y dos residencias para invitados. Entre otras cosas, está pensado para facilitar la interacción con habitantes, académicos, artistas, sociólogos, curadores y cuantos expertos quieran sumarse al proyecto. También se instalará un invernadero para la cosecha de alimentos.

PC Mencionaste que los productos económicos funcionarán como moneda de cambio ¿Podrías hablarnos un poco más de esto?

RC Por ahora los productos económicos son alimentos cultivados y transformados para insertarse en la cadena productiva. Por ejemplo, hemos desarrollado mermeladas de la mano de un chef y de ingenieros en alimentos que combinan una mezcla de sabores de la región, con un alto componente nutricional de vitaminas, ausentes en la dieta de los habitantes. Esto con distintas finalidades: recuperar espacios, generar empleos temporales y desarrollar productos cuya venta contribuya a la operación de la granja. Con todo ello buscamos generar una base participativa y un ingreso económico, además de otras oportunidades de capacitación para más y mejores empleos fuera de Camino Verde, que se promuevan mediante una bolsa de trabajo especializado ofrecido por las empresas que nos apoyen.

PC ¿En dónde consideras que está el poder transformador de La Granja con respecto a las condiciones de pobreza y abandono de espacio en Camino Verde?

RC En la facultación y empoderamiento de sus habitantes, para que asuman un rol activo en la conformación de su contexto. Cuando se combina pobreza con violencia se pierde movilidad, espacio público y flujo económico. Una de las estrategias más visibles relacionada con estas condiciones consiste en la identificación de espacios públicos desaprovechados para transformarlos en lugares funcionales, algo que haremos posible mediante la siembra de huertos urbanos y la generación e implementación de modelos productivos que generen comunidad y economía. Este ha sido el caso de la sede principal y próximamente el de su anexo sobre un terreno del corredor verde.

Por otro lado, estamos identificando a los actores que pueden convertirse en agentes de cambio o emprendedores sociales para que pequeñas acciones no solo tengan un impacto territorial, sino que se conviertan en un modelo replicable que afecte a las 8400 familias de Camino Verde, e incluso otros sitios en Tijuana.

PC ¿Mediante qué procesos o estrategias se logra la interrupción de comportamientos nocivos para replantear modelos y significados de la mano de la comunidad?

RC Primero que nada hay que considerar que se está trabajando en el polígono que presenta simbólica y efectivamente los mayores índices de criminalidad en el estado de Baja California. En este contexto, somos un proyecto que busca integrar familias a partir de una base participativa que genera vínculos entre vecinos, así como una estructura social de anhelo y arraigo. Igualmente, consideramos que el espacio público es un espacio multifuncional y necesario, un lugar donde se ganan y se pierden condiciones de ciudadano y en la medida que trabajemos en su regeneración estaremos contribuyendo a generar condiciones más seguras que, junto con las otras iniciativas que estamos realizando, fomenten la integración comunitaria. Nuestra estrategia se basa en modelos educativos, participativos, multigeneracionales, que no solo estarán ligados a una bolsa de trabajo, sino que buscarán un efecto reparador que sea transversal y susceptible de llegar cada vez a más personas.

PC Sabemos que el tipo de prácticas artísticas basadas en la comunidad o de inserción social suelen ser materia de debate en el mundo del arte por su aparente similitud con prácticas y servicios sociales

Paquete de mermeladas preparadas para la inauguración de La Granja, 2012, Camino Verde, Tijuana, Baja California. Foto: Torolab.





Preinauguración de La Granja, 30 de noviembre del 2012, Camino Verde, Tijuana, Baja California. Foto: Torolab.

más convencionales. En este sentido ¿Cuál considerarías que es la diferencia esencial de los proyectos de Torolab con respecto a las estrategias de corte social?

RC La diferencia con otros trabajos de corte social es que cuando te mueves desde el arte lo haces desde la colectividad. Tratas de encontrar esa estrategia creativa, esa poesía espacial del lugar, pero no solo como expresión sino también como función. Es aquí donde se tocan las esferas de poder y el arte funciona desde una esfera que le permite generar nuevas relaciones. Nosotros lo denominamos «engranaje social»: un mecanismo de trabajo y colaboración entre el artista y los participantes. El arte se asume como una herramienta autónoma surgida de procesos creativos que funge como mediadora entre distintos actores, al tiempo que provee mecanismos que permiten relacionarse de distintas formas con el contexto y así obtener resultados diferentes. Trabajar desde el arte nos permite un potencial de mayor creatividad, eficacia, interacción y comunicación, así como la posibilidad de trascender los límites institucionales, académicos

o políticos, lo que da la posibilidad de activar cosas desde distintos lugares, a otra velocidad. Finalmente, la estética simbólica o visual de los procesos del proyecto de arte se convierte en una cuestión paralela a la mejora de las condiciones sociales.

PC ¿Actualmente existe alguna relación de La Granja con instituciones o proyectos artísticos y culturales?

RC Sí. Para nosotros es fundamental mantener este vínculo. A pesar de no estar plenamente en funciones, hemos desarrollado actividades y talleres que van de la mano con instituciones culturales y proyectos artísticos. Recientemente formamos parte de la exposición «Living as Form/The Nomadic Version», que tuvo lugar en la Galería de Arte de la Universidad de San Diego, California (UCSD), ubicada a solo 40 minutos de Tijuana. En este espacio montamos una instalación donde se presentaban los avances de La Granja mediante un video, material documental y el periódico *FarmLab News* realizado exprofeso para la muestra. Paralelamente organizamos un taller con 25 vecinos de Camino Verde en donde se estudió una selección

de 15 proyectos de arte basado en la comunidad, algunos contenidos en el archivo Living as Form, y se reflexionó sobre sus funciones y características a partir del lugar desde el cual se identificaban con estos los participantes. El taller continúa y se traducirá en una exhibición en La Granja donde los vecinos podrán explicar a otros miembros de la comunidad la relevancia y potencial de esta, así como de otros proyectos revisados. Por otro lado, contamos también con el apoyo de la organización de Agentes Culturales de Harvard y estamos en conversaciones con el Exploratorium de San Francisco y el MoMA de Nueva York.

PC Finalmente, ¿podrías mencionar a las personas, instituciones u organizaciones que durante este largo proceso de creación y gestión han participado o apoyado el proyecto?

RC Primero que nada está el equipo de Torolab y los vecinos de Camino Verde que han colaborado a través de diversos programas participativos, entre los que se encuentra el proyecto de responsabilidad social de la empresa Plantronics, Inc. Hemos contado con un importante apoyo de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol) del Estado de Baja California que, entre otras cosas, ha contribuido con su programa de empleos temporales; el programa federal para el desarrollo social Habitat; el Ministerio de Estado de Desarrollo Agrícola de los Estados Unidos (Sefoa); el Plan Metropolitano de Desarrollo PEM2034; la iniciativa de Agentes Culturales de Harvard; la Galería de Arte de la Universidad de San Diego, California (UCSD); el Centro de Investigación Científica y de Educación Superior de Tijuana (Cicese); la Facultad de Arte de la Universidad de Rennes, Francia; el Centro de Enseñanza Técnica y Superior de Tijuana (Cetys); el Departamento de Arte del Exploratorium de San Francisco, California; el Departamento de Práctica Social del California College of Arts en San Francisco; y la Escuela de arte culinario de Tijuana.

entrevista

MARIS BUSTAMANTE: PIONERA DEL ARTE CONCEPTUAL EN MÉXICO

Entrevista con Itala Schmelz

Nosotros solo quisimos ser nosotros,
lo cual de por sí, ya es un planteamiento radical.
Maris Bustamante, 2011

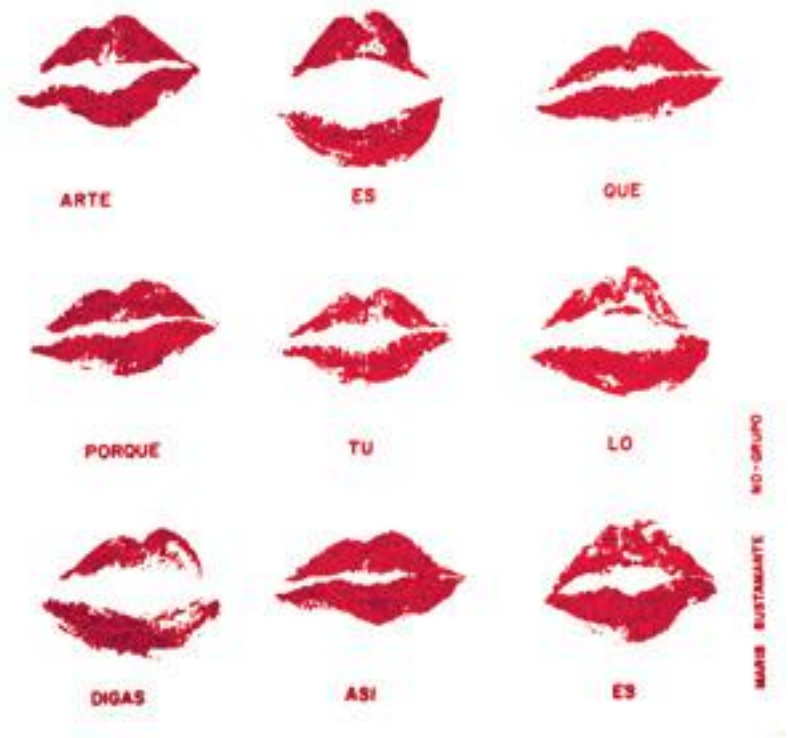
Para comenzar a hablar de Maris Bustamante es necesario hacer referencia a mi persona. Pertenezco a una generación que, en el arranque de los años noventa, se interesó mucho en el arte conceptual, pero que primero descubrió lo que había pasado y estaba pasando en el contexto internacional, y solo mucho después se enteró de que en los años setenta hubo en México un movimiento importante de arte alternativo. Esto se debe quizás a la llamada cortina del nopal impuesta por la academia y los museos, que privilegiaban hasta entonces a la escuela mexicana de la pintura, en respuesta a los intereses del nacionalismo revolucionario y, posteriormente, al llamado arte de la ruptura, que supuso la toma de la idea del arte por los modernistas, geometristas y extranjerizantes. En general, políticamente, los años ochenta fueron años muy enfocados en la frivolidad de la cultura y el arte contemporáneo no fue la excepción. Fue así que

el arte guerrillero que había nacido en las barricadas de estudiantes de los años sesenta terminó siendo opacado o seducido por el ambiente *mainstream*, el mercado y la *high society*.

Por ello, ha sido muy valioso el trabajo que en estos últimos años se ha hecho para rescatar el intenso periodo de los años setenta y ochenta en el arte mexicano, con exposiciones como «La era de la discrepancia» (2008) de Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse; «Arte correo» (2009) de Mauricio Marcín; «No-Grupo: un zangoloteo al corsé artístico» (2010) de Sol Henaro; «Manchuria/visión periférica. Felipe Ehrenberg» (2008), curada por Fernando Llanos; o publicaciones como *Rosa chillante* de Mónica Mayer, donde analiza el desarrollo de las mujeres en la escena artística del periodo, por mencionar algunos casos.

Maris Bustamante pertenece a esa generación a la que le tocó romper con las estructuras académicas verticales y reunirse en grupos para replantear su quehacer artístico a fondo. Entre 1977 y 1983, Maris

Maris Bustamante para el No-Grupo, *Arte es porque tú lo digas así es*, 1979, serigrafía en tinta roja, 13 x 13 cm, México D.F. Foto cortesía de la artista.



formó parte de No-Grupo, integrado por Melquíades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez, tres hombres y ella. Además, Rubén era su pareja y padre de sus dos hijas. «La gente creía que yo era su *torta caliente*» —como se decía coloquialmente—. Se pensaba «ese ya tiene a su niña bien, seguro es una tonta, pero le está dando oportunidad para que hable», rememora Maris. En ese contexto, le tocó no solo abrirse espacio en la reflexión artística de manera francamente deconstructiva y posmoderna, sino ganarse un lugar como mujer en el grupo e incluso articular un discurso crítico hacia el machismo en el propio ambiente del arte. Comenta Maris que la experiencia siendo la única mujer en el No-Grupo fue tremenda: «Los tres unos machos producto de su clase y su entorno cultural [...]. Es muy fuerte comprobar que en los medios artísticos que uno cree más sofisticados los prejuicios machistas son exactamente iguales» (Bustamante 2011, 154–155).

En el grupo actuaban en equipo pero a la vez individualmente, por lo que cada quien desarrollaba su aporte a una búsqueda común. De los grupos creados

en el periodo se destacan, por mencionar algunos, Proceso Pentágono, Grupo Mira y Taller de Arte e Ideología. Entre más de una decena, este último fue el más conceptual incluso desde el nombre con que se bautizaron, que suponía ese espacio de la contradicción como posicionamiento. Si otros entendían su compromiso político como militancia de izquierda, el No-Grupo tomó posturas más simbólicas para cuestionar el mundo del arte y los valores de lo artístico. A sus acciones interdisciplinarias y transmediáticas, el No-Grupo las llamaba «Montajes de Momentos Plásticos» y son muy cercanas a las estrategias más recurrentes en los artistas de los noventa. Quizá por ello se ha visto al No-Grupo como una avanzada en las prácticas contemporáneas.

Sol Henaro señala que: «Su modo de entender la práctica política (la micropolítica) se vinculaba con el uso del cuerpo como vehículo de enunciación, con el reclamo/pelea por espacios, con el uso e invención de conceptos, con la activación del humor como herramienta incisiva y, desde luego, señalando



No-grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia), *No-Grupo en el espacio escultórico*, 1982, fotografía en blanco y negro, 20,5 x 25,5 cm, México D.F. Foto cortesía de Maris Bustamante.

estructuras conservadoras, así como con el desmontaje de algunos lugares comunes anquilosadamente instalados».

Para cada presentación de *Montajes de Momentos Plásticos*, el No-Grupo por lo general diseñaba y producía sus carteles de difusión retomando (o más adecuado sería decir apropiándose) de la estética popular urbana, del diseño del consumo cotidiano y del oficio del rotulista. Esto puede apreciarse por ejemplo en uno de sus carteles más conocidos, que emula las características de los publicados para la lucha libre y en el que sus integrantes se anuncian como: Maris Bustamante «la aplastadora de academias», Melquiades Herrera «el carnicero de la forma», Rubén Valencia «el destripador de la crítica» y Alfredo Núñez «el artista desalmado». (Henaro 2011, 23-24)

Cuando lo conceptual se aúna con el humor, desde mi punto de vista, es cuando mejor funcionan las piezas conceptuales, y Maris siempre ha tenido gran sentido del humor para insertar sus críticas simbólicas. Ella registró la patente del taco a su nombre, repartió entre el público máscaras con su rostro y nariz de falo. «Esa obra —que era una crítica directa al falocentrismo— me pudo costar insultos, pero como estaba bien cimentada conceptualmente, la respetaron» (Bustamante 2011, 155).

Cuando el No-Grupo se desintegró, Maris hizo pareja artística con otra gran pionera en México, Mónica Mayer, creando *Polvo de Gallina Negra*. Entre 1983 y 1993, se desarrollaron conjuntamente como *performanceras* y activistas feministas, llevando a cabo acciones críticas en torno al discriminado rol de la mujer y la madre en la sociedad. Entre otras cosas,

hábilmente entraron a la televisión, el medio de comunicación por excelencia, para hacer sus acciones y así llegar a un público más amplio. Esa generación tomó muy enserio el principio revolucionario de la contracultura: hacer arte no como objeto decorativo para los ricos, sino como herramienta para despertar la conciencia de las personas, para cuestionar los paradigmas y las instituciones, y abrir campos de conocimiento transdisciplinario.

Detrás de la acción de los grupos de los setenta, así como en las iniciativas que dieron lugar a espacios colectivos en los noventa, se encuentran la juventud, la rebeldía, el inconformismo y la irreverencia ante lo establecido; también están ahí actuando las dinámicas y las energías del eros grupal, la emoción de elaborar acciones y materiales subversivos desde el punto de vista de la academia, y mostrárselos al público: ¡crear un público nuevo para una expresión nueva!, el *happening*. Catarsis-conocimiento-humor que fue cambiando el escenario del arte sustancialmente hasta llegar al escenario actual, donde es evidente que el mercado ha encontrado una nueva manera de sacar usufructo de las propuestas artísticas más inmateriales. Hoy por hoy —quién se lo diría a Maris en los setenta— un galerista y un coleccionista pueden valorar muy alto la documentación de una performance, las fotos del proceso de un trabajo, los instructivos para una acción, etc.

¿Pero dónde quedó el arte revolucionario, el arte contra el sistema?, ¿los seguidores de Guy Debord, dónde están hoy? Maris, guerrera de aquellos tiempos, sabe que las transformaciones sociales de fondo son lentas, que entre la especie humana de vez en cuando aparecen individuos o grupos que buscan cambiar las cosas. Además de su intensa labor artística, se ha dedicado por décadas a la enseñanza y ahí también ha llevado a cabo transformaciones profundas. Su labor, según me cuenta, ha logrado movilizar estructuras y programas educativos, para generar otras opciones de aprendizaje. Así, sus estudiantes han recibido una educación transdisciplinaria, muy diferente de la que podía esperarse en la academia cuando ella era

estudiante. Podemos afirmar que las nuevas generaciones salen más preparadas para confrontar el presente, para reflexionar sobre su momento social y cultural, independientemente de las herramientas plásticas y visuales que decidan utilizar como artistas.

Actualmente, además de la docencia, Maris se ocupa de la venta y migración de su archivo documental al Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Sostiene una intensa actividad entre presentaciones de libros y conferencias. Su trabajo, junto al de otros artistas latinoamericanos de su generación, se está presentando en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, con la curaduría de la Red Conceptualismos del Sur bajo el título: «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina». El pasado 2 de octubre del 2011 la visité en su casa con el propósito de hacer esta entrevista para *ERRATA#*. Tras pasar por la puerta y dar los primeros pasos, me recibió un muro/altar con fotografías de muchos colegas que han partido a la otra vida; sin conocerla personalmente, me di cuenta de que un luto profundo y solemne no permitía a Maris tomar las cosas a la ligera. El cúmulo de objetos, imágenes, libros y documentos conviven con las plantas que crecen alegres en ese ambiente creado por ella a lo largo de muchos años de vivir el espacio, haciendo grata esa mañana reflexiva y quizás un poco melancólica en la que me recibió la artista. Con un café preparado por ella y mi Mac abierta sobre la mesa, comenzamos la charla que aquí les transcribo.

Itala Schmelz ¿Cómo te presentas?

Maris Bustamante Las autodescripciones no dejan de ser etiquetas ¡y a mí me divierte hacer burla de tantas cosas!, por lo que me gusta decir que soy una artista visual no tradicional, alógica, en el estilo neo/pos/trans/conceptualista en la modalidad estridente.

IS ¿Cuál son los pasos significativos de tu trayectoria?

MB Creo que ser artista de verdad es muy difícil, casi nadie lo logra. En eso soy muy radical, yo digo



No Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia), Cartel de la acción *Montaje de Momentos Plásticos*, 1981, presentada en el Primer Coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano en Medellín, Colombia. Impresión en offset, 57 x 87 cm. Foto cortesía de Maris Bustamante.

que artistas son solamente aquellos que aportan algo. Es tan feo y tan tonto creerse de más como creerse de menos. Entonces, a un nivel muy modesto, la parte significativa de mi trabajo tiene que ver con haber formado parte de una generación en un momento en que se abrió un umbral, como sucede pocas veces en la especie humana, pero que son siempre momentos muy significativos. Así como cuando de la época feudal se pasa al renacimiento. Hay condiciones que de pronto dan un saltito cuántico para beneficio de esta especie.

Pasamos por ese umbral, a un nivel modesto pero revelador, junto con los otros artistas de los setenta, desde luego mis cómplices del No-Grupo, sin excluir a todos los que conformaron el movimiento de los grupos, con sus más y sus menos, porque algunos de ellos vieron la cosa tan complicada que regresaron a las galerías. La parte substancial de la propuesta surge propiamente en México, sin copiar otros modelos y menos los supuestamente *avanzados*, hegemonías culturales muy controladas y controladoras. Nosotros armamos un trabajo conceptual bajando de bulto las ideas que fuimos armando. A partir de ese momento, como hoy día es muy claro, en México se puede hablar, por un lado, de artes objetuales lógico/tradicionales y, por el otro, de artes no objetuales/alógicas. Creo que nuestro trabajo fue, precisamente, permitir un nodo histórico, artístico-cultural donde elaborar esa otra opción, para que los que vinieran después pudieran volar incluso mejor que nosotros. Eso es lo que yo creo que hicimos.

IS Los artistas de tu generación tuvieron una especial atención hacia México, la cultura popular, la urbe como fuente de investigación y creación.

MB Partimos de ese México, el de nuestra localidad de origen, que hoy nos lleva también a la globalización. En el No-Grupo lo que nos interesó fue analizar lo que la escuela mexicana de pintura había hecho, lo que Tamayo hizo, todos ellos en su conjunto, que fue hacer valer el arte precuauhtémico, hasta ese momento no reconocido (que fue lo que hizo Picasso con el arte negro),

apreciar los valores estético-artísticos del arte autóctono no europeo. Entonces nosotros creímos que lo que nos tocaba era reconocer la cultura popular urbana, por eso íbamos a *trabajar* a los mercados y a las calles del centro histórico. Me imagino que nosotros fuimos los primeros en ir al mercado de Sonora y comprar paquetitos de remedios y brujerías, admirarnos con los mecanismos culturales que había encerrados en ellos y *llevarlos* al otro lado, al arte. Un poco lo que hizo Marcel Duchamp con los *readymades*.

IS ¿Recuerdas algunos eventos?

MB Ahora me da risa acordarme de cómo trabajábamos... No había Internet ni computadora, el video y la fotografía no eran tan accesibles como ahora. A pesar de la ausencia de estas sofisticaciones tecnológicas, lo que hicimos lo armamos conceptualmente muy bien. Faltaban instituciones, no existía siquiera un nombre que nos denominara, no había apoyos económicos ni espacios para lo que hacíamos. A partir de un trabajo fuerte y continuo, muy continuo, decidimos que para poder darle forma a esto que intuíamos que estaba sucediendo teníamos que ser muy perros entre nosotros y criticarnos, pero de veras fuerte, para tratar de eliminar todo lo que era la estructura previa y dar pie a la nueva.

El sistema artístico tradicional, que nació a fines del siglo XII, fue una institución burguesa desde su nacimiento. Las nuevas clases sociales en Italia tenían gentes en la Iglesia, en el Estado e incluso en la milicia, y así se apropiaron de los espacios de poder, haciéndolos a su manera, desarrollando sus propios cánones estéticos y artísticos, incluso a nivel artesano, dígame hasta la manera de interrelacionarse socialmente y de vestirse. El arte nace entonces como sistema, no viene desde la época de las cavernas. Yo comparto la idea-propuesta de Juan Acha respecto a las tres variables históricas que conforman la cultura estética: las artesanías, las artes y los diseños, también en la necesaria diferenciación actual entre lo estético y lo artístico. En los setenta, incluso un poco antes, desde los sesenta, esta diferenciación entre

lo estético y lo artístico ya era necesaria. Hoy en día entendemos con mayor claridad que a nivel estético todos tienen derecho a decidir cómo se visten, qué les gusta, qué no les gusta; pero a nivel artístico hay que aprender, hay que saber, hay que manejar estos sistemas de conocimiento.

IS ¿Tú te dirías una artista interdisciplinaria?

MB Soy transdisciplinaria desde el principio, pero no existían ni los recursos conceptuales ni las maneras sociales de serlo, por eso me fui involucrando en lo que me fui involucrando. Todos decidimos que aunque no fuéramos formalmente fotógrafos o cineastas íbamos a trabajar con la imagen en movimiento, así como con la imagen fija, mucho de nuestro trabajo tiene esas características. Por ejemplo, hice una performance en el Carrillo Gil en 1983 —había como quince personas—, filmé previamente mi cara despintándome primero y pintándome la cara de blanco después. Entonces en la performance proyecté ese Super-8 sobre mi cara, dando el efecto de una animación en donde mi rostro pintado de blanco accionaba como la pantalla. Para esa época eran cosas muy interesantes que todavía ahora se siguen haciendo, pero nosotros lo hicimos casi sin ningún recurso y creo que por primera vez. Había tan poco público que nadie sabe de estos experimentos.

Las fronteras entre las artes y los diseños primero se fueron haciendo borrosas y tendieron a desaparecer después, cuando se globalizó el campo de lo visual. Desde hace quince años y desde la universidad que fue mi referencia, la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, empecé a proponer que, en lugar de reproducir las diferencias y viejas rencillas entre las artes y los diseños, sería mejor reconocernos como expertos en visualidades, que estos campos se habían generalizado e integrado, y que podía ser más eficaz el enunciarlas como «visualidades avanzadas».

Creo que originalmente los seres humanos somos transdisciplinarios. Cuando nos vemos por dentro, realmente hay toda una interrelación fantástica, armónica e increíble entre los diferentes órganos de

nuestro cuerpo. Como nos hace notar Edgar Morin, somos orgánicamente transdisciplinarios pero la sociedad nos fragmenta. El problema fue que para crear el conocimiento, los primeros pensadores, que fueron unos reales héroes, tuvieron que separar, dividir, disecar.

IS Platícame más de tus lecturas de Edgar Morin.

MB Bueno, a mí Morin me parece genial e inédito en sus propuestas. Él observa que la producción de conocimiento es necesaria para la supervivencia de la especie, una especie que realiza esfuerzos denodados y que al mismo tiempo que desarrolla el conocimiento fragmenta la realidad. Eso dio como consecuencia la producción del conocimiento en campos separados, lo que conduce lógicamente a la disciplinariedad. Todos somos hijos de la disciplinariedad, no hay nadie que no lo sea. Morin analiza desde sus intuiciones y de una manera, por decirlo, sencilla; nos hace ver que lo que el pensamiento moderno ha hecho es desarticular los objetos de conocimiento en sus partes más pequeñas para estudiarlas, para entender ese todo del que partimos. Sin embargo, el resultado es un conocimiento un tanto engañoso porque estas pequeñas partes, disciplinas, especializaciones, una vez analizadas, no vuelven a reintegrarse en ese todo original previo, entonces nos volvemos a perder.

Para acercarse a la complejidad no hay que simplificarla ni dividirla, sino abarcarla como un todo interactuante. Edgar Morin explica que «para entender la complejidad hay que acometerla desde lo complejo». Esto nos sorprende y nos maravilla. Como consecuencia, al mismo tiempo entendemos que tenemos que modificar nuestras formas de analizar, de conceptualizar y de acometer nuestros problemas y sujetos de estudio. Esto es lo que nosotros anunciamos desde los años setenta. Estas son las nuevas formas de pensar la realidad desde las artes de las que desde entonces hablamos.

Una de las constantes que yo he observado a través de los 37 años que he dedicado a la producción

de artes y diseños no convencionales como artista y como profesora de artes y diseños tanto de manera formal, académica y universitaria, como no formal, es que la abrumadora mayoría de las personas solo reproduce lo que se le enseña. Según lo que yo he vivido, del 100% de un grupo, aula, escuela o sistema educativo, un 98,5% solo reproduce, mientras que el otro 1,5%, además de reproducir lo que aprende, puede cambiar las variables aprendidas para moverse a otros lugares distintos a los previstos.

El 98,5 % de la humanidad recibe y reproduce, mientras que el 1,5 %, además de recibir y reproducir, se mueve. Gracias a ese pequeño porcentaje diferente, que es tan difícil que se dé en la especie, podemos ver y concebir otras cosas, cambiar. Eso es lo que Morin ratifica desde su campo filosófico, plural, plurimultidisciplinar. Nosotros en México en los setenta, sin tener sus recursos, sin ser franceses, sin habernos movido de la filosofía a la sociología y a la biología

como él lo hizo, entendíamos que efectivamente había que acometer las cosas desde otro punto de vista, desde otro lugar. En ese capítulo fabuloso de su libro *El método* que se llama «La vida de la vida», dice Morin que la especie humana tiene una opción programática y otra engramática. La engramática es la intuitiva: los humanos hemos avanzado como humanos por cuanto hemos logrado avanzar por la parte engramática. Pero Morin agrega que desde que nacemos nuestras sociedades nos hacen programáticos, por medio de valores, reglas, moral, leyes. Al nacer nos coartan lo engramático —la intuición— porque la sociedad nos hace actuar de manera programática, con la particularidad de que de ningún programa se puede derivar un engrama, en cambio de un engrama se pueden derivar varios programas.

Cuando por fin te despojas de muchas estructuras introyectadas, llega un momento en que lo que ves lo ves, aprendes a ver lo que está ahí y no lo que te

No-Grupo, Navidad, 1979, México D.F. Foto cortesía de Maris Bustamante.



dicen que veas. Dicen que cuando llegó Cortés, los indígenas veían las naves acercarse, pero como no tenían datos previos lo que veían no lo vieron, no existía para ellos.

¿Qué es lo que sí podemos ver?

¿Qué es lo que nos permitimos ver para ir a otros lugares-opciones?

Todo está ahí, el problema es cómo entrenarnos para ver lo que está ahí cuando nos han enseñado que tenemos que reproducir lo que tenemos que reproducir. Creo que este tipo de autoentrenamiento es lo que logramos hacer en el No-Grupo, encontramos otras maneras de pensar, por lo que nuestro trabajo era político, pero no panfletario, no nos interesaba reproducir lo que todos estaban haciendo.

IS Entonces, ¿tú crees que las prácticas del arte conceptual, el arte de ruptura, han estado a la vanguardia en la transdisciplina, transformando el pensamiento?

MB ¡Sí, siempre! Toda acción que rompe la tradición de la linealidad del pensamiento es considerada como una desobediencia y por ello se recibirán reprimendas. Vale la pena, de todas maneras, decir que nuestras indisciplinas no fueron irracionales ni arbitrarias. Hay personas que creen fervientemente que la realidad así ha sido siempre, «no hay nada nuevo bajo el sol», dicen. Me consta que la realidad es penetrable y transformable por nuestras acciones y que cuando hay rupturas siempre se presentan fenómenos inéditos.

Ya sabemos que todo está inmerso en la incertidumbre y que nuestra especie ha tratado de resolver nuestra absoluta vulnerabilidad atravesando el fenómeno de la conciencia, creando espacios disque coherentes, siempre sostenidos por una utopía y su consecuencia, el paradigma. Pero hoy vivimos sin utopía y nos encontramos sin el apoyo de paradigmas creíbles. La vida se hace *vivable* cuando nos sentimos y nos pensamos productivos, y cuando la energía de la que disponemos se invierte de manera significativa, es decir, cuando

el mundo decide aceptarnos. Todo tiene un destino: hacer tolerable y viable esta existencia. Cuando desobedeces, entramos en dimensiones inciertas.

Desde luego que ayuda aprender a reírnos ante lo absurdo en nosotros mismos o en los otros, o en lo otro, o con los que se dejen, sobre todo cuando las cosas no salen como esperamos. Para poder hacerlo, necesitamos crear entre nosotros y el mundo interacciones de humor voluntario que funcionen como salvavidas. Por eso hay artistas que hacen del humor o del uso de lo sarcástico el ancla de sus observaciones. Así, el humor, que es una cosa muy seria, también se convierte en una herramienta para la vida.

Cuando casi todo lo que está a nuestro alrededor ya no es suficiente para hacer que la rueda humana se mueva de manera realmente productiva y a niveles mínimamente satisfactorios, cuando ya no hay humor ante lo absurdo y nos aplasta una solemnidad lambiscona, vendida incondicionalmente al sistema, es el momento de intentar nuevas opciones. La producción de conocimiento desde las artes es importante pero solo si logra intersectarse transdisciplinariamente con otros campos, mientras más alejados, mejor.

IS ¿Tú qué crees que sea más significativo y relevante, lo que el arte hace con el individuo o lo que hace con la sociedad?

MB Con la sociedad, que es a su vez con el individuo. Si hago arte para mí porque me gusta, son manualidades. No estoy hablando mal de las manualidades, estoy describiendo una situación, es una cosa que tú haces para ti, pero al nivel de la producción de conocimiento estamos ante una cuestión paradójica: si tu haces conocimiento solo para ti, no sirve. Ese es el ejercicio metafísico que los profesionales del arte tienen que hacer. Partes siempre de ti, así es, pero vas allá. ¡Y qué difícil es llegar!, porque ¿adónde llegas con todo lo que ya tienes? Sin embargo, así es, ¡vas para allá! Y luego tienes que regresar. Las personas en general hacen manualidades de todo tipo para entretenerse, pero el profesional tiene que hacer cosas no

solo porque le gusten, sino porque por sus análisis entiende que eso se tiene que hacer para todos; los profesionales tienen que producir conocimiento para la especie. Esto es estar involucrado con la producción de conocimiento desde el arte, en eso soy inflexible.

IS ¿Cuál es, esencialmente, la experiencia artística?

MB Creo que se necesitan experiencias esenciales y significativas en la vida cotidiana humana, de ahí la importancia de la experiencia artística. Lo que precisamente han hecho los medios de desinformación masiva con todas estas experiencias que producen tecnológicamente, que por sí mismas siguen siendo maravillosas y seductoras, es adulterar lo esencial de las cosas y de las situaciones, haciéndolas frívolas, de consumo y satisfacción inmediata. El entretenimiento generalmente es improductivo y fomenta la pasividad. La experiencia artística instrumenta la posibilidad de hacer la vida más significativa y activa.

IS ¿Cómo ves los museos? ¿Cuál es su rol?

MB Los museos son lugares de resguardo del supuesto patrimonio, así como espacios de exhibición y por tanto de difusión de los valores culturales supuestamente significativos, por eso también se les ha comparado con los cementerios. Pero como consecuencia de los cambios en las formas de pensar y producir, en los últimos años los museos se han integrado también a la reflexión de las transdisciplinas, a la idea del trabajo como proceso, a la generación de conocimiento con otras características. Los museos son como las universidades, el conocimiento en dichos recintos se tiene, se produce y se circula igual. Los museos de arte contemporáneo, por ejemplo, el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), están haciendo sus programas, seminarios y talleres tratando de incorporar lo interdisciplinario que propiciará la transdisciplinariedad.

Otro cambio importante en los museos es todo lo que se desató ya desde hace bastante, y que creo que el

conceptualismo fue uno de los detonadores, la actual «fiebre por los archivos». Si bien ahora es evidente que los museos deben saber, ser responsables de todo lo referente a los archivos, resulta que *antes* en las instituciones estos eran considerados casi como un lastre muy difícil de manejar, por lo cual se llevaban a bodegas, espacios denominados precisamente como los lugares del «archivo muerto», hasta que hace unas décadas esas bodegas llenas de papeles enmohecidos se volvieron baluartes patrimoniales. Afirmo que los conceptualismos tuvieron que ver con este cambio, porque fuimos precisamente los artistas conceptuales los que nos encargamos de guardar y cuidar el trabajo realizado que no le había interesado a nadie. Como nosotros nos encargamos de cuidar lo que habíamos hecho, cuando llegó el momento, las instituciones se dieron cuenta de que eran documentos importantes y que ellas no los tenían. Me parece entonces que cuando se aceptaron las nuevas formas de pensar y producir, y se fue reconociendo la importancia histórica de los conceptualismos, los archivos de los artistas tuvieron la oportunidad de ser identificados y diferenciados.

Me hace recordar al barón von Humboldt, que viajó por todo el mundo haciendo su estudio de hojas, plantas y especies nuevas, muestras que traía en sus arcones que, al ser abiertos, eran puro polvo. Qué fuerte, ¿no?

Hablando del caso contrario, y bastante conocido, de obras que habían sido aceptadas y que se encuentran guardadas en los museos y que pierden vigencia histórica —para luego convertirse en chatarra que ocupa espacios que no le corresponde—, con el No-Grupo hicimos una acción que hoy día está en la red. Rubén Valencia y Melquíades Herrera armaron el guión con Manuel Zavala, y yo también participé. Se trataba de reflexionar sobre qué va a pasar el día en que las obras se tengan que sacar de los museos porque ya no caben. Hicimos la obra solo en audio, pidiéndole a José Luis Cuevas que imitara a Fernando Gamboa, entonces director del MAM (Museo de Arte Moderno, México). El planteamiento era: ¿qué va a pasar cuando los museos —que son los lugares para que el arte se



Maris Bustamante con su obra *Diferencia entre lo erótico y lo pornográfico*, 1980, México D.F. Foto cortesía de Maris Bustamante.

conozca, se distribuya y se concentre (diferentes a una universidad)— estén tan contaminados, con un porcentaje muy alto de cosas que no sirvan?, porque eso pasa, se pierde vigencia en las obras.

IS ¿Qué planes tienes para tu archivo?

MB Estoy en diálogo con el MUAC para venderle todos los documentos que integraron la exposición del MAM, sobre el No-Grupo: «Un zangoloteo al corsé artístico», curada por Sol Henaro. He estado observando y estudiando posibilidades, ya que durante muchos años he visto que ni en los museos ni en las coordinaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, ni en los lugares donde había supuestamente archivos, se cuidaban bien. Pero pienso que en Arkeia va a estar bien, ya me enseñaron el búnker en donde guardan sus colecciones. Primero fui con mis hijas a Barcelona, tenía una cita en el MACBA, pero ahí no lo compran, incluso tienen

una figura que es «el comodato»: haces un convenio por veinte años, te lo desinfectan, te lo arreglan, te lo clasifican, te lo manejan online y luego se lo regresan a tus herederos. Eso estaba bien, pero estará mucho mejor si entra como patrimonio de la UNAM.

Maris es lectora asidua de Edgar Morin, quien nos plantea concebir desde el conocimiento la integridad de lo vivo y la complejidad como forma armoniosa de lo universal. En concordancia con el pensador francés, advierte que la era de las disciplinas del conocimiento como disección tiene que dar paso al saber transdisciplinario. La ciencia y la tecnología no bastan para explicar y sustentar al hombre, al tiempo que el arte no es meramente entretenimiento. Un poema puede describir con la misma veracidad que una teoría reforzada por largas cuentas numéricas el origen de una estrella. En sus lindes, el astrónomo se cruza con el poeta en un mismo terreno de incertidumbres y asombros.

Para concluir, es importante resaltar que Maris ha sido y es una buscadora de conocimiento, y que es con ese afán que ha atravesado los caminos que le han sido necesarios; lo mismo ha tomado la cámara de video que el escenario, el pódium y el aula de clase, para desarrollar su batalla conceptual contra los modelos que se imponen al individuo y que ahorcan su libertad: libertad de imaginar, libertad de disentir. En este caso, Maris nos muestra a lo largo de toda la entrevista que el arte no sirve si no sirve para la vida. A su vez (y brilla en sus ojos esa acepción, cuando la piensa): el arte es la excepción y no la regla.

Cuando le pregunto por sus proyectos, me habla más de la vida que del arte. Le preocupa envejecer y está viendo envejecer a sus amigos. Con una voz que viene de muy adentro me dice que la existencia es lo más difícil que llevamos en nuestra conciencia. Conoce ese aparatito crítico en el fondo de la oreja y no se ilusiona por la idea de la vejez como sabiduría, la confronta como la imagen de la decadencia. El sentido del humor, que siempre la ha caracterizado, la reconciliará con esta nueva etapa de su vida. Cuando se piensa como madre, se mira realizada en el amor y la amistad que la une a sus dos hijas, quienes la han acompañado solidariamente en el proceso de desprenderse de sus documentos y encontrarles un resguardo que trascienda a su persona.

Referencias

- Bustamante, Maris. 2011. Entrevista por Sol Henaro, en: *No Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*. Catálogo. México: MAM.
- Henaro, Sol. 2011. *No Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*. Texto para el catálogo. México: MAM.

a:dentro

UNA BUENA INVERSIÓN / INVESTMENT / INVESTIDURA

XV Cátedra Internacional de Arte de la Biblioteca

Luis Ángel Arango

**«Bisagras experimentales del continente. Visionarios
e innovadores en el entrecruce de las modernidades»**

Conferencista: Mari Carmen Ramírez

Biblioteca Luis Ángel Arango

22 y 23 de noviembre del 2012

I

A pesar de la enorme visibilidad e influencia en el campo del arte latinoamericano de la conferencista, la asistencia a su cátedra en el auditorio de la Biblioteca Luis Ángel Arango los días 22 y 23 de noviembre del 2012 en Bogotá no fue copiosa; por el contrario, fue escasa. Mari Carmen Ramírez, quien fue nombrada en el 2005 por la revista *Times* como una de las hispanoamericanas más influyentes en los Estados Unidos, es una curadora recia y estructurada. El primer día presentó impecablemente lo que ella consideró su manifiesto personal en forma de articulación teórica-crítica y dio dos conferencias a propósito del color en las obras de Carlos Cruz-Díez y Hélio Oiticica. El contexto de su manifiesto es claro:

[...] el tema de las vanguardias latinoamericanas como fenómeno dialógico, esto es, en una diacronía no lineal que nos coloca en pie de igualdad, una vez que produjo figuras tan innovadoras u originales como las ya reconocidas de la propia vanguardia central. (Ramírez 2012)

Por lo tanto, a lo que se asistió allí fue a una tremenda provocación, a un norte inusual: el de la reconfiguración tanto del discurso como de la práctica y de la teoría del arte moderno, en una apuesta por salir del encasillamiento típico del arte latinoamericano, al que Mari Carmen se refiere más allá de los intereses de las vacas sagradas, que desde Frida Kahlo hasta Fernando Botero han conformado el estereotipo del arte latinoamericano en el siglo XX, un arte latinoamericano al que Ramírez también describe como un *constructo operacional*. Ella decide revisar ese constructo y desmontarlo en una franca inversión.

Evidentemente es una apuesta teórica intensa y cargada de una energía arrolladora. En dos de sus importantes proyectos curatoriales, *Utopías Invertidas: las vanguardias latinoamericanas en el siglo XX* y *Heterotopías: medio siglo sin lugar*, se puntualizan muchos de sus planteamientos y maniobras: *inversión* y *heterotopía*, conceptos aplicados a una política económica de cierto sector del arte latinoamericano.

Carlos Cruz-Díez, *Cromosaturación*, 1964–2004, en la exposición organizada por el Museum of Fine Arts, Houston y la Fundación Cruz-Díez, Houston con el apoyo de MetLife Foundation en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México. Foto tomada de www.cruz-diez.com



Durante la cátedra, Ramírez articuló con elegancia y rigor sus argumentos, tal como lo había hecho a propósito del arte conceptual latinoamericano en un ensayo intitulado «Blue print circuits: conceptual art and politics in Latin America», escrito en 1999. Ahí ya estaban esculpidos algunos de los conceptos que le han servido de fundamento a lo largo de unos treinta años de trabajo y que la autorizan a levantar estos atrevidos argumentos de oposición frente al *constructo operacional* de un arte latinoamericano realista, automarginalizado, periférico, folclorista y conformista, apegado a la imagen de Latinoamérica que la hegemonía quiere disecar y conservar. Es también el lugar de enunciación de su doble agencia en el intestino de la institucionalidad estadounidense, núcleo de gestación de estos estereotipos, los cuales la invisten con un rol principal:

El operar las tres décadas últimas desde uno de los centros hegemónicos del arte me da la certeza absoluta de saber, aunque no sé si de convencer, hasta dónde van las candideces

doctrinarias difundidas por el discurso de esa ortodoxia no ortodoxa que nos rodea desde la academia hasta el mercado y la realidad en pleno, escueta impotente, triste neocolonizada pero real en la cual nos insertamos. (Ramírez 2012)

El doble agenciamiento concedido es por suerte un modelo que nos puede servir de guía para entender la contingencia en la que se busca reivindicar otra Latinoamérica. Es en ese espíritu que esta cátedra promovía que, en el entrecruce de las modernidades, en esta oscilación crítica, la condición latinoamericana es vista como un armatoste elusivo, y bajo esta circunstancia se convive con una noción de realidad flotante en la que el artista latinoamericano es un sujeto que goza de un tipo de intelecto especial y de una condición política inusual, y se posiciona en la carrera por construir su realidad y su historia desde un lugar invisible, desde una *heterotopía incorporada*, como se evidencia en la siguiente frase: «Y como sabemos, reflexionar críticamente sobre nuestra situación

latinoamericana es parte integral de la propia situación en la que estamos inmersos, además si la realidad no está flotando al garete, tampoco está hondamente anclada en ninguna parte» (Ramírez 2012).

El sujeto artista que se está produciendo aquí, en el manifiesto de Ramírez y en esta otra historia del arte operada por ella, es caracterizado como alguien que ya tenía un lugar reservado: el lugar de la lucha por su visibilidad y del reconocimiento ante los ojos de la hegemonía; un lugar en el que su imagen se produce también como una figura contrahegemónica y hegemónica al mismo tiempo. Extraño suplemento cultural que, como lo indica Ramírez, se origina en un centro:

En realidad la idea de una cultura uniforme o una cultura global accionada dentro de una ilusión de democracia por el capital financiero y la red del Internet es el uniforme indisoluble de alguien que vende una idea desfachatada de cultura. No se olvide que la irreverencia de este nuevo credo nace, se genera y piensa en su gran mayoría desde otro de los centros hegemónicos, no se coloca impotentemente desde la periferia ni de manera escueta desde los tristes trópicos del tercer mundo, ni menos aún desde prejuicios coloniales tan arraigados en la realidad de Latinoamérica. (Ramírez 2012)

Los artistas que merecen la atención en este posicionamiento son aquellos que producen desde la bilocación, experimentando la modernidad y con la modernidad en el lugar de la producción de sentido, desplazados del sentido de periferia impuesto por el centro, pero producidos nuevamente por él en otra articulación. Estos artistas oscilan entre las coordenadas teóricas de una historia crítica del arte y las exigencias pragmáticas de una práctica curatorial consciente de que al exponer se expone (Ramírez 2012). Son artistas que están dispuestos a experimentar ese doble agenciamiento. La metáfora: *bisagras experimentales*.

II

«Bisagras experimentales...» fue una cátedra rigurosa y de alguna manera confirmó la fama de evangelista

del arte latinoamericano de la que goza Ramírez. Las bisagras, en este caso, son los agentes y personajes de esta historia del arte inédita, en donde artistas-teóricos latinoamericanos desgarran los bordes de una lectura hegemónica de la historia del arte universal y emergen bajo una figuración más moderna, más ilustrada y más influyente en el arte del siglo XX:

El concepto de bisagra aquí aplicado parte de una actitud irreverente frente al conformismo cómodo contemporáneo que sigue leyendo [a los artistas latinoamericanos] en la periferia como si ya estuvieran legitimados, también el concepto permite identificar personajes altamente visionarios de la vanguardia artística, inclasificables dentro de los cánones hegemónicos. (Ramírez 2012)

Hacia el final de la introducción, su manifiesto revela uno de los fines de esta gran apuesta: la búsqueda por una inscripción del arte latinoamericano en la historia del arte universal en términos de qué tan presente está en los libros de texto sobre el arte moderno escritos en Europa y Estados Unidos. A este objetivo se suma, además, el de evidenciar y otorgar el lugar merecido a artistas latinoamericanos que han hecho una adecuada contribución al proyecto modernizador (Ramírez 2012).

Tal como operó con esta idea de un modelo de arte conceptual *invertido* gestado por artistas latinoamericanos en «Blue print circuits...», en estas dos conferencias Mari Carmen Ramírez aplicó una inversión similar. De acuerdo con esta estrategia, la apuesta política es redistribuida a los artistas de esta utopía invertida en la que hay que remarcar un empoderamiento de la noción de *arte político* como valor intrínseco del paradigma latinoamericano, de manera que lo político se posiciona como un valor que suple una carencia, no de calidad artística o estética, sino en términos de ausencia —no-presencia— al interior de la historia universal del arte. En palabras de Ramírez:

El modelo «invertido» del arte conceptual latinoamericano revela así una práctica que

no solamente está inscrita en un marco de desarrollo diferente, sino que responde a una no alineación a las políticas globales. Por medio de su capacidad de mezclar fuentes del centro y periferia en la estructura y función de un trabajo, esto desafía la autoridad del «centro» como generador de formas artísticas [...] La práctica de un arte conceptual revisionista, vista en el trabajo de un grupo selecto de artistas latinoamericanos, representa la recuperación de un proyecto emancipatorio. (Ramírez 1999, 577. La traducción es mía)

Es esa idea ilustrada de emancipación que tanto obsesionó al criollo, desde donde hay un pronunciamiento para realizar una lectura profunda y articulada de la obra de artistas como Carlos Cruz-Diez y Hélio Oiticica, que evidencia reiterativamente «la contribución inédita [de estos] y el impacto en la desestabilización de la historia del arte moderno» (Ramírez 2012). En la conferencia, el posicionamiento de los dos artistas latinoamericanos —por medio de una disertación sobre un tema tan concreto como el estudio y la experimentación racional con el color— hizo visible lo que Mari Carmen considera como aportes innovadores y agentes desestabilizadores de la historia del arte tal como la conocemos.

Por ejemplo, en su primera conferencia titulada «Carlos Cruz-Diez: El acontecimiento del color real», ella señala que la obra de Cruz-Diez está subvalorada y ha sido leída de un modo apresurado e inconsistente con los aportes de este artista. La evidencia de un trabajo obsesivo y propositivo con la experiencia del color que Cruz-Diez prepara desde sus *Policromías* hasta las *Cromosaturaciones* abre un debate sobre la calidad e innovación de artistas contemporáneos como Olafur Eliasson, quien bajo esta lupa vendría a ser leído como un derivado de estas prácticas avanzadas y ya investigadas por Cruz-Diez. Así, el logro de Mari Carmen consiste en la ejecución de una correcta operación racional en términos occidentales, y en la recomposición de una historia original: para que haya certeza debe haber una historia estructurada que suplante a la oficial.

En la conferencia dedicada a Hélio Oiticica, titulada «Ni corpus solidum ni quasi corpus: El cuerpo más allá de animosidades grupales», presentada en el segundo día de la cátedra, Mari Carmen, a través de su revaluación crítica, hizo una revisión inédita y alucinante del proceso en el que dos movimientos brasileños —concreto y neoconcreto— abordaron el color en la articulación del discurso visual, y explicó cómo fue el

Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación*, 1964–2004, en la exposición organizada por el Museum of Fine Arts, Houston y la Fundación Cruz-Diez, Houston con el apoyo de MetLife Foundation en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México. Foto tomada de www.cruz-diez.com



periodo inicial de Oitica «desde sus atisbos teóricos hasta su producción plástica». Según la ponente, este artista va más allá de los antagonismos entre los dos movimientos mencionados, en lo que ella describe como la obsesión de este por dotar al color de una concreta materialidad o cuerpo que se fue desplegando de modo sintomático y metódico a lo largo de su producción.

Un argumento importante para esta reseña es que al describir los *Parangolés*, Ramírez marcó una división importante en los logros de Oitica: el redescubrimiento del color al grado cero, el conseguir la plena transformación del color de objeto a sujeto, la unión de lo háptico y lo óptico en un solo plano, la encarnación del color en el espacio y el entendimiento del color como un mero acto de consciencia. De acuerdo con Mari Carmen, estos logros funcionan como evidencia de la racionalidad del proceso del artista, en oposición al folclorismo, tropicalismo y exotismo desfachatado con el que la obra de Oitica ha sido leída por algunos críticos —y no solo la obra de este artista, sino gran parte del arte latinoamericano—. La inversión, en este caso, consiste en entender los *Parangolés* desde una visión constructiva y de alto modernismo que dialoga con los conceptos de figuras influyentes del pensamiento universal:

Contrario a la visión que se tiene de Oitica como un artista que era anti-arte o que era completamente desaliñado que no le interesaba el aspecto estético, en ese momento era todo lo contrario, era un artista que anotaba todas las fórmulas, los cuadros de color y además otro aspecto era su deuda con el filósofo Henri Bergson a propósito de su concepto del tiempo. (Ramírez 2012)

La pregunta que ella postula acerca de *¿cómo se legitiman artistas que antiguamente habían sido olvidados?* tiene una respuesta operativa evidente: mediante una separación entre el centro y la periferia en términos de un cambio en el sentido en que se capitaliza y vuelve central la actitud modernista del periodo inicial del artista, la cual se usa como evidencia de un momento emancipatorio.

III

En las dos conferencias, la inversión dialéctica descrita nos permite un desplazamiento: la inversión percibida como *investment* se yuxtapone a una economía que es tanto conceptual como literal, una distribución del bien que desestabiliza el poder, pero que también instituye otro poder. De esta manera, Ramírez apuesta por el correlato de un modelo de inversión económica paralela que se evidencia en importantes colecciones de arte latinoamericano.¹

La crítica, por supuesto, no es por la búsqueda de un modelo puro de inversión; más bien, está motivada por el interés que este generaría al restituir el proyecto moderno que también invierte el modelo norteamericano de Alfred H. Barr en el MoMA, aquel que levanta la idea de estudiar coleccionar y exhibir arte de países que componen un territorio sociopolítico universal moderno como modelo estructural para las artes con miras educativas. Quizás uno de los meollos es atraer la atención sobre la producción de los artistas latinoamericanos, ya no bajo el estatus de lo exótico, sino bajo la autorización del sujeto moderno, progresista y además revolucionario. Tal como lo apunta Luis Camnitzer, la pugna por ser parte de un circuito de mercado —o no serlo— no es tan preeminente como el rol del artista en un sistema de producción: «El problema real no está en la venta de obra a una colección en particular sino en el hecho de que los artistas hacemos obras para vender después [de] que nos educaron profesionalmente para fabricarlas» (Camnitzer 2012).

El éxito de la maniobra no es solo ingresar al sistema de mercado, sino minar el sistema de educación. Lo que Mari Carmen Ramírez presenta como una operación dialéctica en contra del triunfalismo latinoamericanista, y que postula el momento de la batalla por el lugar de enunciación de lo latinoamericano en lo global —su

1 Por ejemplo, la Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) «tiene como misión promover el conocimiento y la valoración de las contribuciones de Latinoamérica a la historia universal del arte y de las ideas, así como de apoyar la innovación, creatividad, educación e investigación en el campo del arte latinoamericano» (coleccioncisneros.org/es).

Mari Carmen Ramírez presentando los *Parangolés* de Hélio Oiticica en la XV Cátedra Internacional de Arte de la Biblioteca Luis Ángel Arango «Bisagras experimentales del continente. Visionarios e innovadores en el entrecruce de las modernidades», 2012, Bogotá. Foto: Andrés Jurado.



bilocación centro-periferia—, puede ser visto como la suspensión de ese relato hegemónico y el avistamiento de un momento en el que entramos al diálogo *sancionado* de la historia del arte universal.

La aparición de otra cartografía y otra ruta de lectura de lo que aconteció —y acontece— en el arte moderno latinoamericano, la emergencia de otro paradigma geográfico y otro nodo de inversión instituyen con fuerza otro discurso muy poderoso del *otro* no incorporado que debe asumir un modelo correcto de emancipación.

Lo cierto es que si bien no se ha logrado esa reinscripción, generación de origen y de otra consciencia, el mercado potencial del arte latinoamericano ya no es una anticipación. Por eso mi argumento es que el concepto de inversión opera en esa extensión de bilocación del término también como doble agente: *inversión* como sustitución e *inversión* como empleo o uso de un capital. Invertir en Latinoamérica es lo de hoy.

Queda por decir que desde la ansiedad de una tarea infinita de autorizar ese diálogo igualitario, Mari

Carmen Ramírez nos invita a vivir la restitución de una idea de Latinoamérica que no abandona sus fantasmas; su proyecto se antoja arielista, cuando habla de restituir la genialidad del latinoamericano, y utópico en el intento de recuperar el proyecto emancipatorio adentro de este sistema heterotópico. Brillante y audaz.

La doble agencia de la realidad latinoamericana tiene que lidiar de nuevo con esa violencia epistémica que indica que para producirse se debe ser centro. Lo que hay que tener en cuenta es que esta posición del doble agente no solo sostiene la división de bandos, sino que hace que cada bando desconfíe del agente, lo cual enriquece el punto de vista del enemigo, que en última instancia no sabremos quién es. En este caso se hace casi imposible componer la idea de una historia verdadera sostenida en la suplantación del origen de esa escritura de la historia universal.

Referencias

- Camnitzer, Luis. 2012. «Ética y conciencia», en: *Esfera Pública*. Disponible en: <esferapublica.org/nfblog/?p=54186>, consultado el 14 de marzo del 2013.
- Ramírez, Mari Carmen. 1999. «Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America». In *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.). Massachusetts, London: The MIT Press.
- Ramírez, Mari Carmen. 2012. «Bisagras Experimentales». Presentado en la XV Cátedra Internacional de Arte de la BLAA. Bogotá, 22 de noviembre.

Sitios de Internet

Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros
(CPPC): coleccioncisneros.org

Por Andrés Jurado

Artista. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, de la Academia Superior de Artes de Bogotá y de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas. Sus trabajos como artista se han presentado en distintos festivales internacionales. Además, ha realizado ensayos curatoriales como: *Paraísos Perdidos, esta inmensa burrada* y *La Gran Enciclopedia Acémila* en conjunto con La Sociedad de los Perros.

a:dentro

FABIO MELECIO PALACIOS: CIMARRÓN EN ERA DE FIN DE HISTORIA

El 7 de diciembre del 2011, el proyecto Bamba, Martillo y Refilón (BMR) del artista Fabio Melecio Palacios, nacido en Barbacoas (Nariño), criado en Pradera (Valle del Cauca) y habitante también de Cali y Palmira, fue designado ganador de la sexta edición del Premio Luis Caballero, considerado el certamen más relevante de las artes plásticas en Colombia.

En este texto se hará un análisis de algunas de sus obras de forma articulada con aspectos específicos de su vida y sus coordenadas socioculturales.

¿Por qué la palabra *poético* no le calza al corte de caña?

El párrafo redactado acerca del proyecto BMR en el acta oficial entregada por los jurados del VI Premio Luis Caballero revela un sutil pero problemático detalle en la mirada, al referirse al trabajo de los corteros de caña como un «oficio silencioso, metódico, poético y ancestral»:

Al respecto [el jurado] ha considerado que: Además de cumplir con los lineamientos de la convocatoria, pues evidencia que el artista asumió el reto de trabajar con el espacio específico de la Galería Santa Fe, es una obra conmovedora. Logra transmitir la sensibilidad del artista frente a una realidad que lo toca de manera muy cercana. Tomando una herramienta, que en muchos casos hace referencia a la violencia precaria de campesinos más que a su propia función de cortar infinitos surcos de caña, *reivindica un oficio silencioso, metódico, poético y ancestral* por medio de la música pura que se genera en dispendiosas e invisibles jornadas de trabajo. Con versatilidad y paciencia, la Galería quedó trasformada en un fragmento invertido de un latifundio sin límites que en su propio silencio reclamó ser escuchado. Reafirma su pertinencia el hecho de que en este contexto histórico nacional y global, caracterizado por un malestar generalizado de distintos sectores que se unen para marchar a lo largo y ancho de calles y carreteras y ocupar masivamente espacios públicos en ejercicios liberadores contra sistemas represivos o conductistas, esta obra



Notas y apuntes de Fabio Melecio Palacios, notas sobre la obra Copas (2012).
Foto cortesía del artista.

se percibe como una manifestación de protesta silente. (Véase Acta de premiación del VI Premio Luis Caballero, 2011; la cursiva es mía)

La palabra *poético* en este caso remite más bien al juicio de quien desde afuera ve una acción sin padecerla y la tilda así desde sus cánones. A pesar de que *poético* tiene su origen en la palabra griega *poiesis*, y esta, en principio, está asociada a todo acto humano y significa creación o producción —cortar caña genera algo nuevo—, podemos remitirnos a algunos de sus usos comunes y corrientes y preguntarnos ¿qué tendrá de poético para un cortero de caña la sudorosa y perpetua confrontación diaria con el cañaduzal?

Podría decirse que el concepto de lo *poético* en algunos sectores del medio local se usa para referirse a algo que en su estructura rebasa el manejo plano de

palabras o gestos (de todo tipo) y se despliega hacia una zona elevada, donde la perfección y destreza en la articulación de unos elementos y el dominio de un medio detonan un raudal de destellos asociativos, dando lugar a una imagen no enunciable por vía meramente racional. A pesar de que vivimos en una época y un contexto marcados por la hibridación y de que todo término tiene distintos usos, incluso algunos subversivos con la acepción tradicional, el concepto de lo *poético* se hilvana con Grecia, con *La República* de Platón y con la *Poética* de Aristóteles. Estas son piedras angulares de la cultura de Occidente y la noción de poesía o de lo poético en nuestra cultura viene de esa matriz.

Irónicamente, un jurado que en un acto cargado de potencia política y simbólica premia a un artista afrocolombiano y hace una venia a un amplio sector de

habitantes de este país, tradicionalmente desatendidos por el poder dominante, ratifica con su mirada una violencia ejercida desde inicios de la colonia, vía cánones de Occidente, hacia sectores de habitantes afrodescendientes. Decir que el trabajo de un cortero de caña es algo poético es un acto bienintencionado pero condescendiente, cargado de violencia epistémica. No es fácil decir que el trabajo de un banquero es poético, así sea silencioso, meticuloso y ancestral —aunque las columnas de cifras en las pantallas podrían verse como poesía pura—. ¿Dónde estará la poesía de un trabajo duro, con machete en mano, bajo un sol que arde, al que está atado una persona sin más formas de buscarse el sustento porque no tuvo una educación que le diera mejor panorama laboral? Poéticos y épicos eso sí, son los cincuenta millones de pesos que le llegaron a Palacios con el premio y que ha podido utilizar para empoderarse y adquirir medios de producción —a lo mejor una nueva cámara de fotos digital, un portátil— o para pagar parte de una cuota de entrada para una casa, etcétera.¹

El inofensivo *impasse* se vuelve intrascendente con relación al párrafo completo y a la decisión del jurado, pero *poético* no le calza al corte de caña; la poesía está en los ojos de quien mira, y su mirada es una construcción social. Tal vez lo que quiso decir el jurado es que *el trabajo* de Fabio Palacios es poético o que él *hizo ver* el corte de caña como algo poético... Pero dejando de lado discusiones bizantinas, se debe subrayar cuán encomiable es que a casi cuatrocientos años del descuartizamiento en Cartagena de Benkos Biohó, ordenado por el gobernador español García Girón con el fin de destruir de manera ejemplarizante el cuerpo del líder cimarrón —violencia física y simbólica extrema y directa—, un jurado a nombre del Estado colombiano y de la institución Arte elogie la obra de Palacios y la asuma como «una manifestación de protesta silente».

1 En diciembre del 2011 un pasaje en autobús en Bogotá costaba alrededor de 1400 pesos.

Notas y apuntes de Fabio Melecio Palacios, sobre las obras *Dialogando* (video, 2011) y *Alimentando el pensamiento* (escultura, 2012). Foto cortesía del artista.



Lagartijas, huevos, Andrea, pacora, ratas, raperos, sancocho, bamba y cenizas

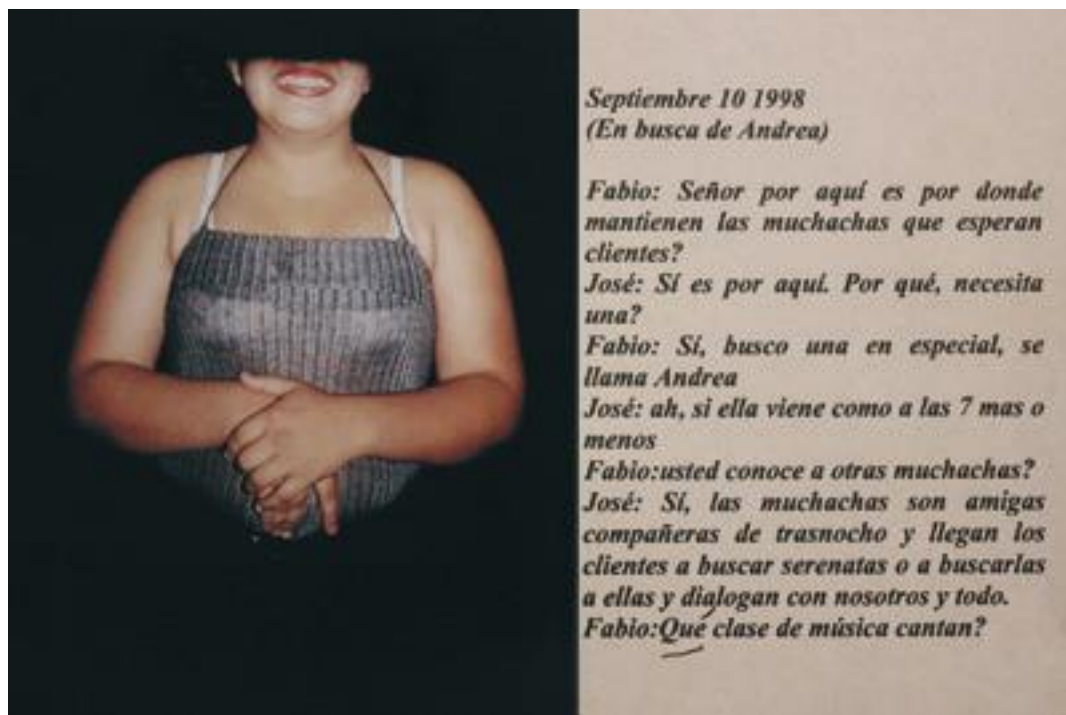
Felipe Palacios, padre de Fabio, cortero de caña por más de veinticinco años en varios ingenios del Valle, está sentado en uniforme sobre un pedestal blanco frente a un público capitalino dentro de la Galería Santa Fe, junto a Montaña —amigo— y a Patrocinio —familiar—, ambos también corteros. Los tres afilan prudentemente un machete, como lo han hecho miles de veces. Este es el componente performático de BMR. La otra parte son quinientos machetes usados, colgados con hilo nylon por todo el techo de la galería, y un video de corteros trabajando reproducido en un monitor pequeño. Los tres trabajadores, de carne y hueso, reales, llevan a cabo una acción de la vida diaria, y remiten a obras seminales como *Familia obrera*, de Oscar Bony. Recordemos que en 1968 el artista argentino presentó en vivo en el Instituto Di Tella una familia compuesta por padre, madre e hijo, los tres sentados

sobre una tarima en la sala de exposición, donde permanecían durante la jornada de trabajo —al padre se le pagaba el doble de su salario diario a cambio de que el grupo familiar permaneciera en el recinto—.

La tensión en esta parte de BMR radica en que los tres corteros son sujetos sacados de un contexto sociocultural específico para ser emplazados durante diez minutos en un cubo blanco, sobre un pedestal, ante el público del arte, siguiendo timoratamente la lógica de muestra de un objeto de exhibición. Los esclavos no tenían derechos, no eran ciudadanos, eran tratados como objetos. Los corteros son ciudadanos, con derechos, muchos descendientes de personas víctimas de procesos de esclavitud. Los corteros, mano de obra ejecutora y, sin embargo, último eslabón de una cadena de producción que enriquece inmensamente a pocos; paciente, pausada, dulcemente se muestran afilando sus machetes en una especie de meditación. Familia obrera mostrada que se vuelve arte porque el artista —también familia— la apunta con el dedo y dice que lo son. Seres que sin musitar palabra cuentan historias de siglos y se dejan ver en su esplendor. Por su

parte, el sonido recio por diez minutos de la bamba, el martillo y refilón absorbe, embebe y desplaza. Saca de cuajo a cualquiera de su realidad cotidiana, genera un ámbito extraño de tiempo y espacio.

Palacios ha recurrido en varias de sus obras a la estrategia de trabajar en vivo con personas que llevan a cabo acciones cotidianas, precisamente para lograr un dislocamiento. Esto se puede considerar un tipo de realismo directo que tuvo antecedentes remotos en obras como *La última cena*, serie de fotografías en blanco y negro con la que participó en el Salón Rabinovich de 1998, en la que aparecían cadáveres de lagartijas secas junto a huevos de codorniz caídos de árboles y estallados contra la acera. Salvando la distancia entre el trabajo con animales y con seres humanos, el elemento realista directo también es central en su primera idea para el trabajo de grado, en el que ambicionaba descargar un contenedor de carga entero, lleno de ratas, en el interior del museo de La Tertulia (Cali). Cuenta Palacios que como se le dificultaba reunir, cultivar, trasladar y soltar tantas ratas en un ámbito de exhibición, dejó la idea en remojo.



Fabio Melecio Palacios, *Andrea*, 1998, fotografías y textos, Cali.
Foto cortesía del artista.

Para su trabajo de grado (meritorio, 2001), Palacios optó por convocar a cuatro muchachos —con humor ácido y sano dice que las ratas se le convirtieron en raperos— para ser el *elemento* central de *No todo es igual, no todo tiene la misma significación*. El artista había dispuesto una serie de retratos tomados por él de cuatro adolescentes de un barrio duro de Pradera en una sala del Banco de la República. Cuando las fotos estaban expuestas, reunió a un público y empezó a hacer una visita guiada algo trastocada, en la que persuadía a los presentes de que uno de los chicos en la fotografía era un perverso sexual, de que otro tenía un revolver, que otro adoraba al diablo y el último los iba a asechar. También les preguntaba a los espectadores si creían que uno de los muchachos era gay o el otro, un *machomán*. Así, con interpelaciones fuertes, condicionó a los asistentes en *crescendo*, hasta un punto inesperado, cuando entraron a la sala los jóvenes de los que habían estado hablando. La gente quedó estupefacta, y algunos incluso se arrinconaron para alejarse de los raperos. Palacios señala que en ese momento de su proceso había empezado a preocuparse por problemas de representación, y manifiesta su interés en situaciones de discriminación en general y también específicamente hacia personas afrodescendientes. En el caso de los raperos, explica que son estigmatizados socialmente y que se les tilda de drogadictos, delincuentes y *ratas*. Quiso meterlos en la sala de exposición del Banco de la República para someterlos al escrutinio de un grupo de espectadores y dejar que se les hiciera un juicio en vivo. Una operación con otro tono, pero análoga a la de BMR, en la que se desplaza a un grupo de individuos de su contexto original y se les localiza dentro de un ámbito expositivo, en la institución arte, para hacerlos visibles, en primer lugar como *objetos* —los raperos son un otro sin voz ni voto que ha sido prejuizado—, para luego devenir sujetos palpables que exigen ser percibidos y considerados en su realidad. Esta operación hace recordar tangencialmente a algunas de las operaciones llevadas a cabo por Fred Wilson con las que desarticula estereotipos. Algo de esto se puede ver en trabajos como *Mine/Yours* de 1995, donde Wilson contrasta la fotografía en

blanco y negro de una familia afroamericana con muñecos artesanales para la venta como suvenires, representaciones ultrasimplificadas y cargadas con una mirada segregativa, prejuiciada y pormenorizante.

La experiencia de Palacios con el performance empezó con ensayos en carne propia. La primera vez que se aventó fue en 1998, animado por la artista Ana María Millán, integrante de Helena Producciones, quien le pidió leer unos textos de Walter Benjamin con unas orejas de conejo puestas en su cabeza, para una pieza del Primer Festival de Performance de Cali.

El aliento de esta experiencia con artes vivas se proyectó el mismo año en *Andrea*, un trabajo para una asignatura académica en la universidad, para el cual debía cumplir un objetivo: darle un regalo a alguien, así no fuera conocido. Palacios se dirigió al parque de las banderas en Cali y a las ocho de la noche, entre la anónima multitud, inició una conversación —transcrita posteriormente en veintidós páginas— con una mujer, la cual comenzó con la trillada línea: «Tú me pareces conocida». Andrea le puso una próxima cita en El Bochínche, a las tres de la mañana. Fabio atendió al compromiso y ratificó que la mujer en mención era una trabajadora sexual. Ella faltó a la cita y Fabio entabló conversación con personas del lugar, inquirió sobre Andrea y tomó fotos; la gente le dio razones disparres sobre la chica. Al rato, Fabio se percató de que Andrea se escabullía rápidamente con un socio para meterse corriendo en un taxi y desaparecer. La obra circula por medio de fotos y texto. Palacios afirma que el regalo no se lo dio nunca él a ella, sino ella a él.

En este trabajo es de resaltar el intento por darle personalidad a un individuo desconocido, hasta cierto punto marginal. Hay algo de dinámicas callejeras y se entran prácticas culturales (merodear, intentar ligar) con la práctica artística. Todo lo que sucede se hace de manera espontánea pero estratégica, amablemente sistemática. Palacios guarda un bajo perfil, el cual utiliza para negociar cómodamente: no se ve de dónde viene el golpe, pero es certero.

*Pacora*² es una intervención breve para Terror y Escape, proyecto expositivo y de publicación de Helena Producciones en 1999. Palacios pidió una pared de «panel yeso» y llegó al recinto. Sin mediar mucha palabra metió un machetazo en el costado superior del panel y dejó enclavada la herramienta para la posterior apreciación de su gesto: preciso, lacónico y a la vez diciente.

En el 2002, en Pradera, Palacios dejó crecer su pelo por nueve meses para sentir la discriminación social ejercida contra personas con apariencia no regulada por cánones convencionales. Comenta que la gente no lo dejaba sentar en la buseta y cuando encontraba puesto nadie se sentaba a su lado. En el trabajo le chantaron de apodo *Krusty* y *Bob Patiño*.³ Su esposa Teresa, toda su familia, sus compañeros de trabajo y sus jefes lo ridiculizaban y le pedían que se cortara el pelo como una persona *normal*. Tanta fue la insistencia que una noche Palacios decidió raparse. Al día siguiente, al encontrarse con su papá, este le comentó que se había enterado de que por tener el pelo largo había sido incluido en una lista de limpieza social y que ese mismo día lo habían ido a matar, pero como se había quitado el pelo no pudieron reconocerlo. Palacios no explica claramente cómo se enteró de eso su papá. Lo traumático es que está dentro de lo probable. El artista no salió por una semana de su casa y luego se fue a vivir a Palmira.

En el 2005, luego de tres años de estar a la sombra en la escena del arte de la zona del Valle del Cauca, Fabio Palacios fue convocado una vez más por Helena Producciones para proponer una pieza para el XI Salón Regional de Artistas, zona Pacífico, y él respondió con un proyecto que venía cocinándose en su libro de apuntes. *Sancocho (Enseñar a comer sancocho de pescado con coco)* consistía en sentarse con sus parientes más cercanos a comer en una mesa, tal como lo hacen en reuniones familiares. Al respecto, Palacios

afirma que maneras y costumbres tradicionales como manipular el pescado con la mano y chupar la cabeza y los huesos enérgicamente son un acto estético típico de etnias afrocolombianas. Si no se hace así, no se le saca el jugo al pescado, no se le saborea, no se le aprovecha y no se tiene una experiencia completa. Sin embargo, para la matriz cultural que ha sido tradicionalmente considerada *legítima* en Colombia —es decir, la de herencia española y europea en general—, esos modales de mesa son de mal gusto e inadmisibles. Dice Palacios que su posición política e ideológica está estructuralmente cimentada en la necesidad de mantener y vigorizar aspectos correspondientes a su matriz cultural (africana y colombiana), para perpetuar sus raíces y su identidad. Esta es una posición visiblemente decolonial.

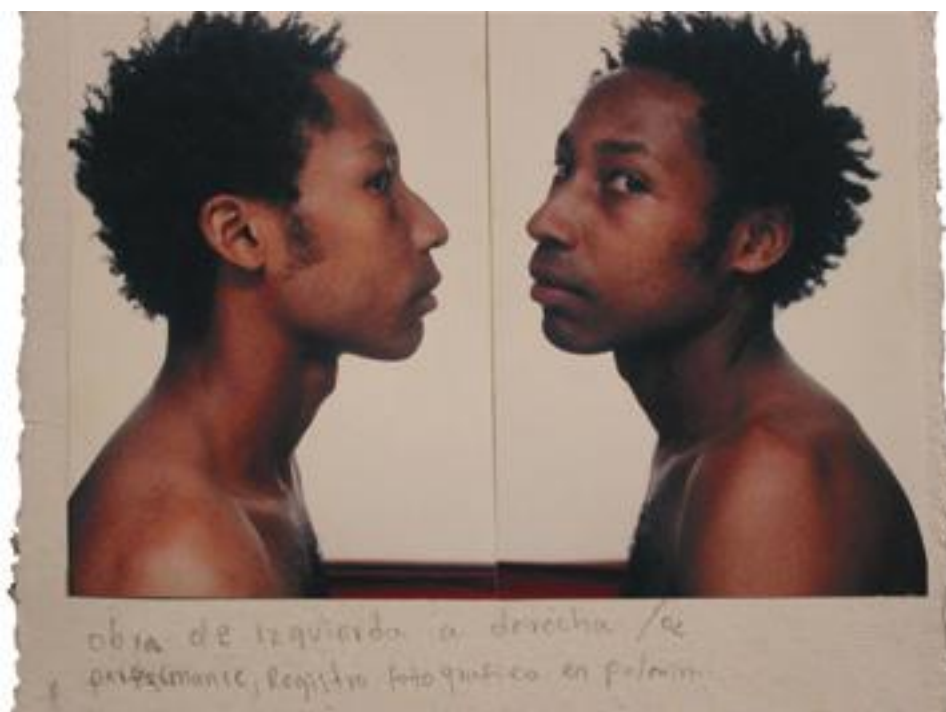
Una familia sentada comiendo sancocho es algo de la realidad cotidiana que detona imagen en la medida en que entra en contacto con el ámbito de la cultura hegemónica, el escenario del arte contemporáneo, y de cierta forma se plantea como una especie de *readymade*. La mirada dominante, la de la *alta cultura* —aunque en este punto este concepto es problemático y ha sido revisado—, acaso encontrará extrañeza y exotismo al posarse sobre una común y racistamente mal llamada *merienda de negros*. Aquello no familiar que produce distancia y requiere análisis y descripción para ser catalogado es nada menos que el *otro* vivo y coleando —*otro* con respecto a la institución—, que llega a instaurarse, a hacer a su modo, chupándose los dedos.

Bamba 45, antecedente directo de BMR, se llevó a cabo varias veces en el 2007, inicialmente como resultado de un premio-bolsa de producción para el VIII Salón de Octubre y luego en el 2008, en el marco del Salón Nacional de Artistas que tuvo lugar en Cali. Quince corderos de caña, cuidadosamente escogidos por Palacios —buscaba que llevaran bastante tiempo en la profesión y que pudiesen realizar una acción con la mística que surge tras años de haber perfeccionado un oficio—, afilaron sus machetes, vestidos con uniforme entero, en la Biblioteca Departamental, la Gobernación, la iglesia

2 Sinónimo de machete.

3 Krusty es el payaso perverso de *Los Simpson*, y Bob Patiño, un personaje marginal de la misma serie que tiene pelo abundante.

Fabio Melecio Palacios, *No todo es igual no todo tiene la misma significación*, 2001, instalación y performance. Tesis de grado presentada en el Museo del Banco de la República, Cali. Foto cortesía del artista.



La Merced, La Tertulia, el Instituto Departamental de Bellas Artes y la Sala Beethoven. El hipnótico sonido emitido por quince trabajadores empapados de dignidad paralizó a muchos. Por confabulación del universo, por travesura de la conciencia suprema, *Bamba 45* sucedió coincidentalmente en sincronía temporal con la rotunda huelga de corteros de caña de azúcar del Valle del Cauca, que se inició el 15 de septiembre y duró 56 días.

Fabio Palacios acaba de presentar hace meses dos series de obras bidimensionales en la nueva sede de la Galería Santa Fe. La primera fue un conjunto de fotos de gran formato de fuego en la oscuridad. La otra serie estaba compuesta por aproximadamente treinta módulos rectangulares de medios pliegos de papel en los que se había posado abundante ceniza creando un dibujo. Estas imágenes pueden asociarse a momentos de quema de cañaduzales para facilitar la zafra en zonas cercanas a Pradera, donde irónicamente, para referirse a la copiosa caída de ceniza, la gente dice que está nevando. Aunque vuelve a aparecer la fotografía, esta vez no remite directamente a sujetos y a cuestiones de representación social. Es un remanso en el proceso de

Palacios. A lo mejor sería un buen momento para pensar en la posibilidad de que estos compendios de obra bidimensional tengan algo de poético, mientras uno lidia con la imagen inabarcable de hectáreas ardiendo en la noche en el vibrante Valle del Cauca, con personas mirando en suspenso cómo el fuego insaciable se traga la espiga y la hoja cortante de la caña, cómo arrasa con toda la vida que se sembró y con los bichos y los animales que arrimaron; cómo la fibra despepita en estruendo y el humo opaca la brisa tibia que los envuelve.

Cimarrón en era de fin de historia

El fin de la historia significaría el fin de las guerras y las revoluciones sangrientas, los hombres satisfacen sus necesidades a través de la actividad económica sin tener que arriesgar sus vidas en ese tipo de batallas.

Francis Fukuyama

Ampliando el uso tradicional del término en nuestro contexto, *cimarrón* puede ser quien logra escapar del régimen que le esclaviza. De cierta manera, todo artista es cimarrón al renegar, con su acto creativo, del orden establecido en una época en la que se impone una lógica de mercado y consumo y se subyuga



Fabio Melecio Palacios, Palmira, 2012. Foto: Andrés Matute.

a todo ser humano a producir dentro de una cadena finamente hilvanada. Algo de emancipación se logra al esquivar rieles que aniquilan la posibilidad de pensarse como sujeto libre, que reflexiona sobre su existencia, su identidad y su entorno.

Los veinticinco años en que cada semana Felipe Palacios se presentó a diario para cortar caña no se fueron en vano. Fabio, el mayor de ocho hermanos, recuerda haber tenido una niñez rica, con juegos de pelota, canica y salto de sogá en la calle. Estudió en la escuela Belisario Betancur, gratuita para niños hijos de corteros. En la secundaria, el rector del colegio, quien tenía un grupo de estudio, lo introdujo al dibujo, a la pintura y al estudio de libros sobre Arcimboldo, Van Gogh, Dalí, el impresionismo, el expresionismo y otros tópicos. Pudo cultivar su interés por las artes en la casa de la cultura de Pradera. Luego de acabar el bachillerato una amiga lo recomendó para la empresa Palmipor, donde actualmente trabaja. A los seis meses de estar inserto en el circuito laboral decidió salirse y enro- larse por cuenta propia en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Pagó el primer semestre con

su liquidación y con resolución firme asumió él solo el costo de su carrera, para lo cual tuvo que trabajar sábados, domingos y festivos. En el Instituto tuvo clases con artistas como Wilson Díaz, Bernardo Ortiz, Juan Mejía, José Horacio Martínez, Pablo Van Wong, Jorge Reyes, Liliana Vergara, Carlos Quintero y Elías Heim, entre otros. No es médico ni abogado, como dos de sus hermanos; hizo el salto a la clase profesional en una rama espinosa, incierta, con la que no se gana mucho, pero en la que atesora su libertad a su manera.

En su departamento, en un segundo piso de un barrio popular de Palmira, Fabio conversó generosamente sobre sus trabajos, su familia, su vida y sus intereses. En el primer piso había una fiesta de cumpleaños de niños reventando en reggaetón y merengue, llena de algarabía. Mientras corrían las cuatro horas que duró la entrevista, sus dos hijos menores —de tres—, Kevin David y Daniel Mauricio, subían y bajaban gradas, comentando a viva voz entre ellos situaciones del festejo. Junto con Luis Fernando, el mayor de los niños, ya con quince años y Teresa Prado, su señora, los cinco conforman un hogar sólido, establecido en la seguridad

económica provista por el trabajo de más de quince años en la mencionada empresa de icopor (poliestireno expandido). Próximamente esperan ir a vivir a una casa nueva, adquirida con una deuda a pagar durante años. Fabio mencionó varias veces que lo que más le interesa es reconocer y hacer prevalecer los aspectos que constituyen su identidad. Comentamos cómo el Premio Luis Caballero es una carga extraña, porque genera visibilidad pero también crea expectativas y de alguna manera interfiere en la espontaneidad con la que otrora obraba desde el anonimato. No se perturba demasiado respecto a este asunto, sabe que está asentado en un proceso extenso y estructurado. Está a la expectativa de lo que pueda venir, de seguir creando. Por lo pronto, lo que sigue quizá será viajar a Senegal, a una residencia de un mes cerca de Dakar. Por allá al lado, en la frontera sur, queda Guinea Bissau, donde hay una región durante muchos siglos llamada Biohó.

Por Andrés Matute

Artista plástico egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba). Fue integrante de la primera promoción de la Cátedra Arte de Conducta de Tania Bruguera. Actualmente es docente de planta de la Universidad Javeriana, donde está a cargo de Instalación y Dibujo V y coordina los seminarios de Teoría y Práctica de Artes Visuales. También es docente de cátedra de la Universidad de Los Andes, donde está a cargo de la asignatura Diálogos Críticos.

a:fuera

LOS TANQUES DE LA TATE MODERN:

«LAS PRIMERAS GALERÍAS MUSEO DEL MUNDO
DEDICADAS PERMANENTEMENTE AL ARTE VIVO»
«The Tanks. Art in Action»

Tate Modern, Londres, Reino Unido
18 de julio al 28 de octubre del 2012

La Tate Modern, uno de los museos más populares del mundo con cerca de cinco millones de visitantes cada año, inició en el 2012 una renovación muy esperada. Para celebrar este nuevo periodo, la Tate dedicó una gran parte de su calendario de eventos del 2012 al performance con el fin de explorar nuevas formas de llevar esta manifestación artística al interior de la institución. La atracción central fue «The Tanks. Art in Action», que inauguró un nuevo espacio de intervención en la edificación que alguna vez fuera una central eléctrica y que hoy se constituye como el museo de arte moderno y contemporáneo más prestigioso del Reino Unido.

Los Tanques fueron dados a conocer en julio y son la primera etapa del proyecto de expansión que incluye la construcción de nuevas edificaciones y que estará listo en el 2016. Los grandes depósitos industriales en estado bruto, donde se guardaban galones de aceite usado como combustible para las turbinas de lo que fue la central eléctrica de Bankside antes de la transformación del edificio en un museo, abrieron sus puertas

al público. Los dos tanques circulares, al este y al sur, tienen una altura de siete metros y un diámetro de treinta metros cada uno. Además de los cilindros principales, uno dedicado a exhibiciones temporales y otro a performances, hay otros cuartos más pequeños usados para exposiciones de arte vivo, fotografía e instalaciones de video y sonido. El impresionante tamaño de sus gruesas paredes de concreto proporciona un ambiente neutro, propicio para la experimentación y la inmersión en este espacio que se encuentra privado de ventanas o de cualquier otro acceso al exterior.

El programa de apertura de Los Tanques, llamado «Arte en acción», hace un recorrido por importantes obras de arte que han definido la historia del performance, el cine y las instalaciones. Durante quince semanas se exhibieron obras de más de cuarenta artistas de todo el mundo, incluyendo a la artista cubana Tania Bruguera, quien presentó su actual proyecto de arte Partido del Pueblo Migrante (PPM), y a los pioneros del arte en video y multisensorial, el estadounidense Aldo Tambellini y el chileno Juan Downey. El periodo asignado

Aldo Tambellini, *Retracing Black*, 2012, performance en Los Tanques de la Tate Modern. Foto: Tate Photography.



para la exhibición de exposiciones y películas, o el número de performances, fue reducido para mantener, de cierta manera, el carácter efímero y transitorio de este tipo de expresión.

El lanzamiento de Los Tanques incluyó la nueva obra encargada al coreano Sung Hwan Kim, quien ocupó una de las galerías circulares con una constelación de pantallas que presentaban sus videos poéticos y las nuevas adquisiciones de la Tate para su colección: *The Crystal Quilt*, de la artista estadounidense Suzanne Lacy, y *Light Music*, de la artista británica Lis Rhodes. El primero es un performance, realizado en 1987 en Minneapolis, en la que participaron más de cuatrocientas ancianas quienes conversaban y compartían sus opiniones sobre haber llegado a la tercera edad. Lacy trabajó con el grupo durante tres años en un proyecto llamado *Whisper Minnesota*. En Los Tanques, *The Crystal Quilt* está compuesta por un video que documenta el performance, una instalación sonora en la que el visitante puede escuchar las voces de las mujeres que participaron en las conversaciones,

fotografías y un tapiz creado durante el proyecto. *Light Music*, realizada en 1975 usando dispositivos tecnológicos disponibles en la época (p. e. una cámara rostrum), es una animación en la que un intrincado proceso permite a los dibujos que aparecen en la película definir la banda sonora. La experiencia cinematográfica está constituida por dos proyectores, uno frente al otro, con un espacio entre ellos para la intervención del público en la proyección, creando sombras con sus propios movimientos.

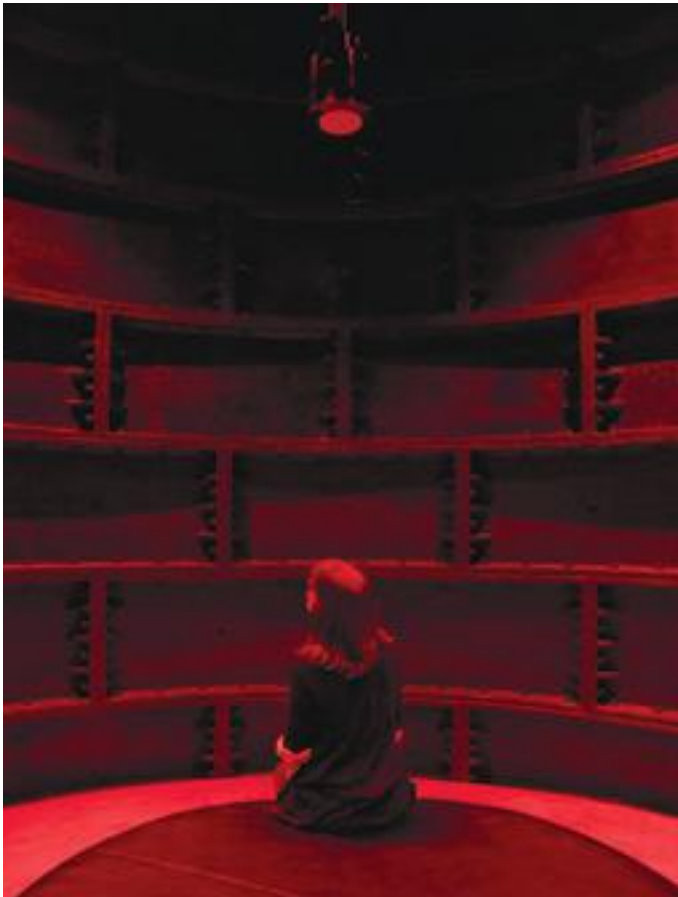
Algunos críticos recibieron Los Tanques, anunciados en el sitio web de la Tate como «las primeras galerías museo del mundo dedicadas permanentemente al arte vivo», con escepticismo. Cabe preguntarse ¿cuál debe ser la política de exhibición cuando los atributos físicos de una obra de arte son transitorios y no perennes? El arte vivo, como ha sido llamado por la Tate, ha tratado de evitar la *crystalización* que ocurre tradicionalmente en los museos. Esto significa que es parte de la naturaleza de este tipo de lenguaje artístico evitar su objetivación por la cultura museística. Por esta

razón, un proyecto como Los Tanques podría petrificar una práctica artística, basada principalmente en el tiempo, si se le intenta legitimar a través de un enfoque institucional. Para ser precisos, la preocupación que prevalece es que el espacio arquitectónico pueda afectar el arte presentado en él. No obstante, lo que ocurre es todo lo contrario. Los Tanques son una consecuencia lógica de cómo la dinámica de la producción artística puede tardar un poco en suceder pero, eventualmente, modifica la función operativa del museo. Es una cuestión de negociación estética.

Problemas similares a estos fueron planteados anteriormente, hace unas cuatro décadas, como respuesta a la incorporación de las primeras piezas de arte conceptual en la colección de la Tate. Al consultar sus archivos, en el *Informe bienal y catálogo ilustrado de adquisiciones* entre 1972 y 1974 de la Tate Gallery, se

encuentra el texto «Una nota sobre el “arte conceptual”», el cual anuncia el inicio de las adquisiciones de *arte conceptual*, incluyendo las obras de Richard Long y Gilbert & George.

El texto, cuyo autor se desconoce, es una respuesta a los críticos de la nueva política de adquisición. Sostiene que el término «negación del arte», articulado a través de la crítica, no se aplica, ya que los artistas conceptuales hicieron exactamente lo contrario. Afirma que el arte conceptual «marca una nueva etapa en la autorenovación del arte». Las razones que respaldan esta afirmación se pueden encontrar en «actos, hechos, personas, objetos, situaciones, todos se exponen a través del “arte conceptual” a un escrutinio creativo que relativiza el arte y enriquece la vida» (Tate 1974). «Una nota sobre el “arte conceptual”» también hace énfasis en que la participación



Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, 1985-7, vista general de la instalación, Tate Modern, 2012.
© Suzanne Lacy. Foto: Tate Photography.

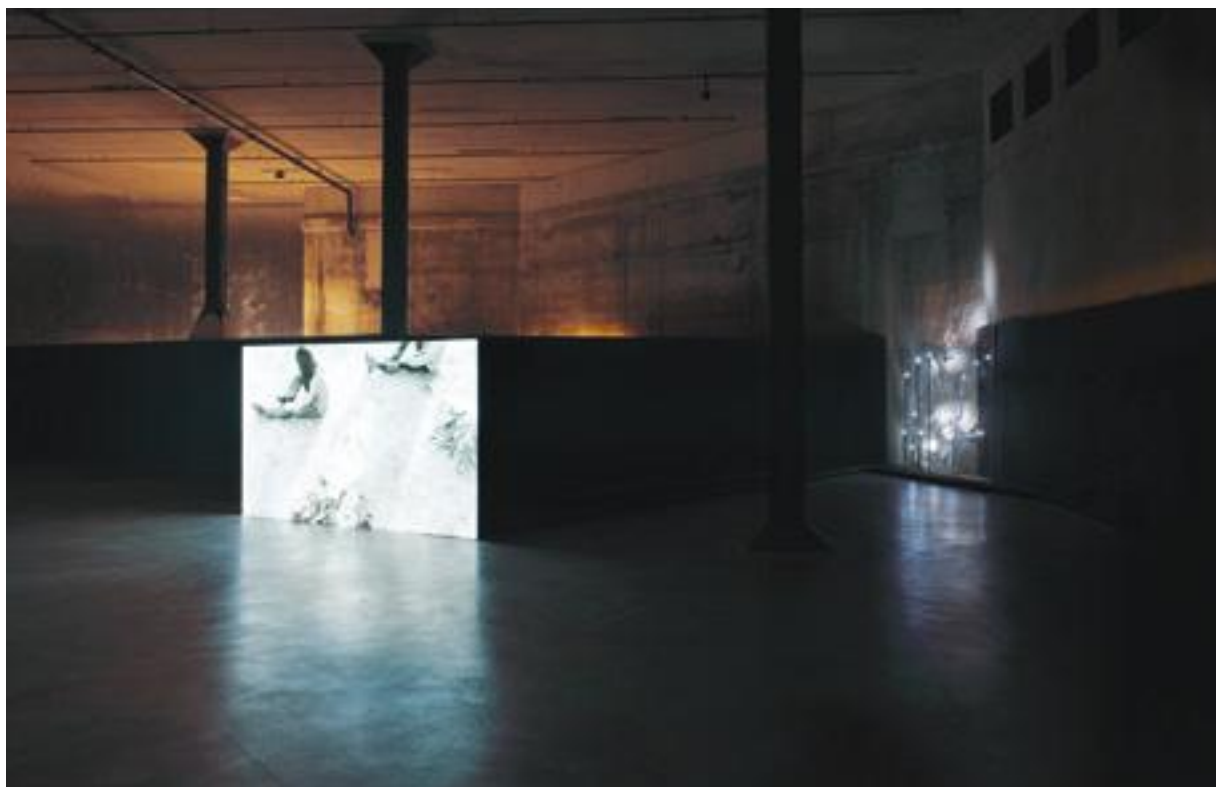
Lis Rhodes, *Light Music*, 1975, vista general de la instalación, Tate Modern, 2012.
© Lis Rhodes. Foto: Tate Photography.



del público ya no es la de un mero espectador. El público comenzó a tener una función mucho más activa con la que contribuye a la práctica artística. Esta parte del artículo parece ocuparse de dar consejos sobre cómo debe comportarse el público, teniendo la mente abierta a las preguntas que suscita el arte conceptual. Hoy en día, casi cuarenta años después, un escrito como este puede parecer casi ingenuo o absolutamente innecesario. Sin embargo, en aquel momento fue un gran paso hacia la renovación del sistema de funcionamiento del museo. Anteriormente los informes de la Tate no eran más que una lista de obras de arte, fotografías y títulos, y era muy poco usual que la institución justificara su elección con una nota explicativa acompañando la lista. El texto fue una respuesta al debate público sobre el nuevo camino que estaba tomando el museo. El análisis retrospectivo de este periodo demuestra la manera como el museo

cambió su estrategia de curaduría para adaptarse a lo que en aquel entonces era un nuevo lenguaje del arte. Las austeras paredes del edificio en Milbank¹ dejaron de ser apropiadas para mostrar todas estas

1 La Galería Nacional de Arte Británico fue construida en Milbank, donde se encuentra actualmente la Tate Britain, y abrió sus puertas en 1987. La principal sala de exhibiciones llevaba el apellido de su mecenas más importante, el empresario industrial y coleccionista Henry Tate. Subordinado a la Galería Nacional, el nuevo museo se encargó de promover y proteger el arte hecho por artistas británicos nacidos después de 1790. El nombre Tate Gallery fue adoptado oficialmente en 1932, pero el museo solo se independizó de la Galería Nacional dos décadas más tarde. En 1992, la Tate Gallery se sumó a la lista de los museos financiados por el Gobierno británico. El edificio original en Milbank cambió su nombre de nuevo a Tate Britain. La Tate como institución se convirtió en Tate Collection y constituyó tres museos adicionales: Tate Modern, Tate St Ives y Tate Liverpool.



Sung Hwan Kim, *The Tanks Commission*, 2012, vista general de la instalación, Tate Modern. © Sung Hwan Kim. Foto: Tate Photography.

manifestaciones artísticas, y ya en la década de los setenta se había previsto un nuevo espacio que serviría para acoger exposiciones contemporáneas de manera más adecuada.² Esto se hizo realidad solo hasta el año 2000, con la apertura del Tate Modern. Pero la política de exposiciones se había estado desarrollando desde mucho antes, cuando la exhibición de arte contemporáneo dejó de ser una cuestión de colgar cuadros o poner esculturas sobre pedestales.

2 Una de las discusiones públicas sobre el nuevo camino que tomaría el museo tuvo lugar en la Tate Gallery, por cuenta de la revista *Studio Internacional*, en enero de 1973, cuando los miembros del departamento de Arte Moderno exigieron nuevas adquisiciones al entonces director, Sir Norman Reid. Durante la conversación también hubo comentarios acerca de la construcción de un nuevo espacio para el nuevo arte. El crítico Richard Cork fue el mediador del debate. Más tarde, bajo el título *Tate Gallery: adquisiciones, exposiciones, obras en consignación y desarrollos futuros*, la transcripción de la conversación se convirtió en una publicación de once páginas.

Tras el desarrollo de la cultura del arte, los medios y los museos, el enigma sobre el arte conceptual y su *desmaterialización* del objeto artístico puede ser un dilema al que nunca se le ha prestado mucha atención. Sin embargo, es muy emblemático para comprender la renovación que la Tate Gallery quiere lograr en este comienzo del siglo XXI. Desde su fundación hace más de un siglo, la Tate Gallery ha buscado la contemporaneidad como su característica principal, exhibiendo el arte del tiempo presente. Es por esta razón que, tal vez, no sea demasiado arriesgado decir que el desarrollo de un espacio para el arte del performance y el arte vivo es, de hecho, un curso natural.

En el caso del arte conceptual, se puede presumir que fue la transformación de la función del museo y no la nulidad de los principios artísticos. Al recordar el debate planteado entre los artistas se podría decir que sus creencias sobre el control de las instituciones se mantuvieron firmes. Por otra parte, el museo modificó algunas reglas con el fin de adaptarse al nuevo

arte. Si los artistas estaban cuestionando el rigor de las instituciones, las instituciones empezaron a redefinir sus convenciones.

Desde el comienzo de su historia, la Tate no quiso ser un lugar donde el arte fuese estacionario. Sin embargo, en términos de práctica y protocolo, este no fue en absoluto un objetivo fácil de lograr. Hubo muchas preguntas y retos que la Tate se planteó a sí misma cuando adquirió por primera vez obras de arte conceptual, y hoy en día está sucediendo lo mismo con la apertura del primer espacio en un museo dedicado al performance. Muchas de estas preguntas solo las responderá el tiempo. Por ahora, seis meses después de su lanzamiento, lo cierto es que Los Tanques brindaron una plataforma para artistas que no se ven muy a menudo en los museos. Pero se requerirán nuevas estrategias curatoriales para *recuperar* o *recargar* los gestos estéticos que se desarrollaron en otro contexto. En el caso de Lis Rhodes y Suzanne Lacy, mencionadas anteriormente, ambas participaron en la *re-creación* de sus obras en Los Tanques. Al igual que ocurrió en el pasado con el arte conceptual, fue evidente que el programa de la Tate Modern en el 2012 intentó *educar* al público general sobre el arte que sería exhibido en Los Tanques. Ese mismo año también tuvo lugar la primera obra viva encargada por la multinacional británico-neerlandesa Unilever; el artista anglo-alemán Tino Sehgal creó *The Associations*, una obra en la que coreografió a un grupo de setenta personas que invitaban a los visitantes a participar en diferentes acciones todos los días durante tres meses en la Sala de las turbinas. Para terminar el año, la Tate inauguró la exhibición «Bigger Splash – painting after performance», la cual incluye algunas secciones con un enfoque cuasi educativo sobre la historia del arte del performance. Adicionalmente, el museo ha invertido en un amplio programa educativo para niños y familias con el fin de motivar a los visitantes a explorar lúdicamente el espacio dedicado al arte vivo. Por otra parte, en diciembre del 2012 el Tate anunció una millonaria inversión en un programa de arte para personas de 15 a 25 años, el cual culminará con un festival de jóvenes en Los Tanques en el 2013. Se espera que

al igual que el aceite que alguna vez alimentó la central eléctrica, la energía que se libera del arte vivo en Los Tanques encienda la renovación del museo.

Referencias

- Tate Gallery. 1974. «A Note on “Conceptual Art”». In *Tate Gallery Biennial Report and illustrated Catalogue of Acquisitions, 1972–1974*. London, pp. 29–33.
- Cork, Richard. 1973. «Tate Gallery: acquisitions, exhibitions, trustees and future developments». In *Studio International Magazine*, vol. 185. London, pp. 181–192.

Por Caroline Menezes

Curadora y crítica de arte con residencia en Londres y Río de Janeiro. Actualmente es investigadora de doctorado en el Transnational Art Identity and Nation Research Centre de la University of the Arts London.

CRÉDITOS FINALES. STEVE MCQUEEN EN EL ART INSTITUTE OF CHICAGO

«Steve McQueen»

Exposición organizada por el Art Institute of Chicago (AIC) y Schaulager, Basel, Suiza
Curador del AIC a cargo de la exposición:

James Rondeau

21 de octubre del 2012 al 6 de enero del 2013

Steve McQueen es un artista y realizador audiovisual que ha experimentado con medios como la fotografía, la escultura, el sonido y la intervención, es además el director de los largometrajes *Hunger* (2008) y *Shame* (2009). Fueron precisamente esas dos películas las que al ser aclamadas internacionalmente extendieron la fama de McQueen como director de cine, a tal punto que gran parte de su público reciente no conoce nada de su producción anterior como artista. Sin embargo, McQueen cuenta con un largo e intenso recorrido de exhibiciones individuales y colectivas que inició en 1992 cuando presentó sus primeras películas mudas en blanco y negro.

La exposición «Steve McQueen» es un proyecto del Art Institute of Chicago (AIC) en conjunto con la Fundación Laurenz de Suiza,¹ y es la retrospectiva más grande del trabajo del artista que se ha realizado a la fecha. Se muestran en total quince obras para espacios de galería que son, en su mayoría, películas

que hacen parte de la colección del AIC. Como parte del proyecto se publicó el libro *Steve McQueen Works* que comprende casi la totalidad de la producción del artista y algunos ensayos críticos.

Buena parte de los visitantes buscaron en la retrospectiva la oportunidad para encontrar las claves que llevaron a McQueen a desarrollar su particular estética como director, ya que con el éxito de sus largometrajes mucha gente considera que él finalmente encontró su lenguaje. Sin embargo, es simplista reducir su producción anterior solo a ejercicios previos para llegar a la industria del cine, por el contrario, McQueen siempre ha sido un *filmmaker*, aunque contar historias a la manera convencional del cine comercial no había sido su interés.

La exposición en el Art Institute of Chicago, según James Rondeau,² es para McQueen una forma de reafirmar su compromiso con la creación de instalaciones

1 La muestra estará en el Schaulager de Basilea, Suiza, entre marzo y junio del 2013.

2 James Rondeau además de ser el curador a cargo de la exposición es un experto en el trabajo del artista.

diseñadas para espacios de exhibición y sitios específicos, prácticas que el artista y realizador considera fundamentales en su proceso (Rondeau 2012b). Dentro de los rasgos interesantes de McQueen al hablar de su trabajo está la testaruda negativa a establecer o aceptar categorías fijas, a ser explicativo y a tomar partido dentro de una lógica binaria.

Organización general

Al parecer, McQueen fue renuente durante años a la idea de la retrospectiva pero finalmente al aceptar se involucró de cerca en la concepción museográfica de la muestra. Siguiendo con la metodología de trabajo de sus instalaciones, el diseño del espacio del montaje en el AIC —sin información de texto en la sala aparte de las casi invisibles fichas técnicas— tiene una atmósfera de penumbra en donde la luz emitida por las proyecciones y dispositivos es la que guía el recorrido de los visitantes hacia las obras.

La muestra logra un sugestivo camino por varios momentos de la trayectoria del artista. El hilo conductor se construye valiéndose de aspectos formales, a partir del tipo de experimentación con el medio cinematográfico que ocupaba a McQueen en determinado momento, que están íntimamente ligados al contenido de cada pieza. Sin embargo, su trabajo se resiste a un análisis meramente formal ya que si hay algo distintivo en el trabajo de McQueen es que ha abordado diferentes asuntos sociales y políticos tocando una amplia gama de tópicos y lugares geográficos.

Migraciones, diásporas, persecución política, marginalidad, seducción, políticas raciales, explotación, colonialismo, imperialismo, guerra, sexo, supervivencia, resistencias, rebeliones, el cuerpo y su relación con las ideas de humanidad y libertad, son algunas de las situaciones a las que su trabajo se ha acercado y que no permiten encasillarlo en una temática fija.

La obra de McQueen

En el proceso de su trayectoria ha sido constante el impulso por deconstruir y estudiar la imagen en movimiento como medio y tradición artística. La

exploración de los orígenes y el desarrollo del medio fueron el terreno fértil de sus primeras creaciones para salas de arte contemporáneo. En su trabajo se perciben citas y alusiones a distintos momentos de la historia del cine. Preguntas formuladas a los recursos visuales y al aparataje óptico de ese medio específico con las que evidencia la estructura ideológica de las convenciones cinematográficas (Gever 1996).

Con total intencionalidad el artista se vale en sus películas de recursos controlados como las locaciones indeterminadas, los encuadres no ortodoxos, los ángulos de visión improbables, la edición por fuera de la norma, así como de muchos planos detalle y múltiples canales (Gever 1996).

En sus instalaciones ha buscado sondear los efectos materiales y espaciales de la relación entre la arquitectura del lugar específico y el montaje de la película proyectada. Le ha interesado cuestionar la familiaridad del público con las imágenes, tanto en el contexto del espacio expositivo que promueve la preeminencia de lo visual estático, como en la ilusión detrás del supuesto automatismo de la imagen en movimiento. Generalmente, en cada proyecto establece condiciones precisas para la instalación que incluyen el tamaño de la proyección, las dimensiones de la sala en que la obra se debe mostrar, las variaciones de escala, llegando hasta detalles como el brillo de la superficie del piso. Esa preocupación por las condiciones materiales de la proyección, que está presente desde sus primeros trabajos, para algunos implica una reinterpretación del cinema que lo mueve hacia terrenos que se acercan al performance y a la escultura (Newman 1999).

La exposición

Las obras sin audio están divididas en dos grupos en la parte central y se muestran usando diferentes dispositivos de proyección. En el primer grupo se encuentran: *Bear* (1993), *Just above my head* (1996) y *Five Easy Pieces* (1995). Las tres películas silentes en blanco y negro fueron realizadas en 16 mm y se consideran seminales en la producción de McQueen.



Steve McQueen, *Bear* (1993) y *Five easy pieces* (1995), vista de las obras en sala, Art Institute of Chicago, 2012. Foto cortesía del AIC.

Su interés en observar y tornar extraño lo que es conocido lo llevó a emplear complejos ángulos de la cámara contravirtiendo la objetividad y las fórmulas del realismo. A raíz de esto a su producción inicial se le trazan linajes que lo aproximan al cine expandido, al cine de vanguardia y al realismo.

En *Bear*, dos hombres negros desnudos (uno de ellos McQueen) aparecen frente a frente desafiantes para luego comprometerse en una violenta lucha cuerpo a cuerpo que se torna un juego y casi un ritual de seducción. La cámara exhibe en un contrapicado los genitales en un gesto que resume la vulnerabilidad de esos seres sexuados, pasando de una hipermasculinización a posibles lecturas homoeróticas o fraternales. La cercanía entre los cuerpos que luchan, su contacto violento que se torna éxtasis, y luego en juego y risa, para terminar en un abrazo. Quien observa es enfrentado a la curiosidad morbosa frente a estos cuerpos, entre violencia y aprehensión, deseo y rechazo,

intimidad y distancia. La desnudez genera preguntas sobre los roles otorgados al cuerpo del hombre negro y las construcciones de masculinidad que se le asocian.

En *Just Above My Head* la cámara en movimiento presenta a un joven negro caminando con determinación, se ve su cabeza en un contrapicado y en el fondo el cielo blanco, eventualmente se ven ramas de árboles o pájaros. El título fue tomado del título de una novela de James Baldwin.

En *Five Easy Pieces* McQueen entrelaza cinco acciones: cinco hombres negros jugando hula-hula en un plano bellamente filmado desde arriba. La entrepierna de uno de estos hombres se ve —en una toma desde abajo— mientras se mueve sinuosamente para hacer girar el hula-hula. Una mujer negra vistiendo un traje de luces, en equilibrio sobre una cuerda, mantiene la concentración mientras camina. Un contrapicado de los pies de la mujer que se mueve lentamente sobre la cuerda, un

hombre negro (McQueen) que aparece como un coloso en una vista desde abajo, saca el pene de su ropa interior y orina sobre quien mira. La figura se distorsiona por efecto del líquido.

Se proyectan en una estructura de tres lados de aproximadamente cinco metros de altura que permite al observador circular de una a otra obra. Las proyecciones de gran tamaño en relación con el visitante contrarían la normalidad y la ilusión de continuidad de la imagen en movimiento.

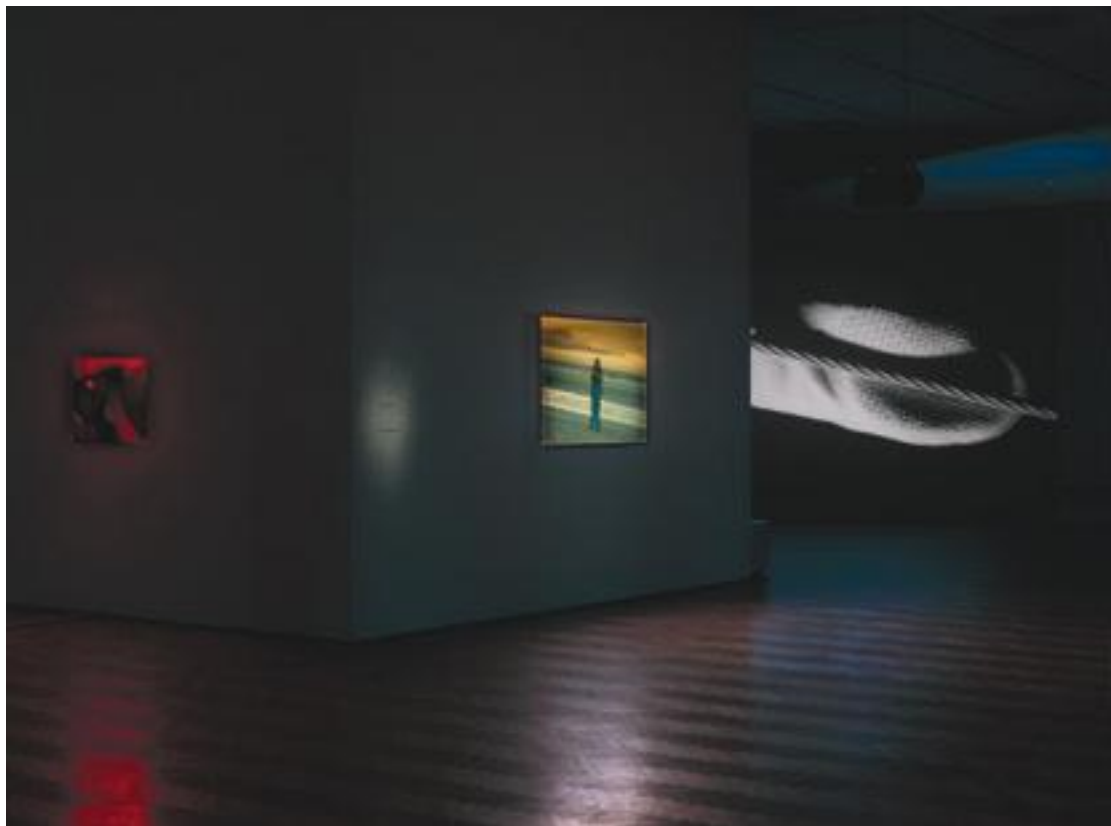
En contraste, en el segundo grupo McQueen presenta cuatro obras en las que delinea su interés en la visión, el cine como documento y los regímenes de la historia del arte y del cine.

Current (1999), en la misma sala, se presenta usando una proyección de diapositivas de 35 mm sobre una pantalla portátil como un cuarto dispositivo visual.

La secuencia de fotografías deja ver un arroyo en el que aparecen signos circulares misteriosos sobre el agua que parecen estar siendo proyectados desde el cielo para luego revelar que su origen es una bicicleta sumergida.

Exodus (1992–1997), obra que según McQueen es otra de las piedras angulares que ha motivado su trabajo posterior (Searle 2012), fue originalmente realizada en formato Super 8, registra a dos hombres afrodescendientes elegantemente vestidos de traje y sombrero cargando con sus manos dos palmas mientras caminan en una anónima calle de Londres hasta tomar el autobús. El sorpresivo encuentro ante el cual McQueen no dudó en usar la cámara (Storr 1999) se reveló posteriormente como una sutil y poderosa alusión a las migraciones y movimientos de la diáspora africana (Enwesor 1999). La secuencia de imágenes se reproduce una y otra vez en un televisor de rayos catódicos.

Steve McQueen, Charlotte (2004), *Mees, After evening dip, New Year's Day* (2002) y *Five easy pieces* (1995), vista de las obras en sala, Art Institute of Chicago, 2012. Foto cortesía del AIC.



Charlotte (2004) evoca a *El perro Andaluz* de Luis Buñuel, conmoviendo directamente al voyeur que presencia la tensión de la imagen de un ojo al que se acerca un dedo. La actriz esta vez es Charlotte Rampling. La obra introduce el interés de McQueen en establecer una relación visceral con la visión, al perturbar el ojo y el cuerpo del espectador. *Charlotte* se exhibe usando un *loop* de película de 16 mm en un proyector visible y accesible al público. El tamaño de la proyección es mucho más pequeño lo que genera una escala más íntima y personal. El sonido del proyector se escucha en la sala.

Mees, After evening dip, New Year's Day (2002) es un retrato que recuerda la tradición del paisaje de la pintura holandesa, la ilusión de estar frente a una pintura se desvanece al notar que el cuadro es realmente una fotografía en una caja de luz iluminada desde dentro.

La conexión entre los diversos temas que aparecen en el conjunto del trabajo de McQueen ocurre en el tratamiento de la proyección dentro del espacio arquitectónico y el efecto que esta relación propicia en aquel que asiste a dicha experiencia. Esa manera íntima de apelar a la percepción de quien está presente hace que su obra haya sido descrita como empática o háptica, es decir, relativa al contacto y a las sensaciones (Enwesor 1999). Ha sido definida por algunos como «estética del afecto» dado que su obra necesita ser experimentada, apreciada en el tiempo y completada por la vivencia del público (Bennett 2005).

El carácter háptico de su trabajo está también presente de forma muy potente en las obras que incluyen sonido y en sus largometrajes. Su manejo consciente del montaje y las condiciones del lugar de proyección, produce una turbación visual y corporal que apela a conmover el cuerpo, al organismo físico del observador. Su posición busca absorber y no documentar.

Western Deep (2002) es quizás el mejor ejemplo de la experiencia visceral que McQueen ha buscado estimular con sus obras. En este caso el sonido extremo de la mina contribuye a las condiciones claustrofóbicas y

opresivas causadas por la profundidad y la explotación bajo tierra. *Western Deep*, realizada en Super 8, registra el viaje al interior de la mina de oro más profunda del mundo, ubicada en Sudáfrica. Es la primera obra en la que trabaja con el realizador Sean Bobbitt, dejando en manos de otro la cámara y asumiendo solamente el rol de director. La película acompaña el descenso de los realizadores tres kilómetros y medio bajo tierra junto con un grupo de mineros. En la sala el sonido, la poca visibilidad y la oscuridad total en algunos momentos permiten percibir las circunstancias a las que los mineros son sometidos. McQueen también deja ver el tratamiento inhumano de las evaluaciones físicas que el personal médico realiza a los mineros al final de la jornada para garantizar que pueden continuar resistiendo las condiciones extremas que impone la mina. Si no las resisten son despedidos.

En *Girls, Tricky* (2001) McQueen registra a Tricky, el cantante de *trip-hop*, en el estudio de grabación adentrándose a través de la voz y el performance en la figura de antihéroe de la estrella. El sonido es el elemento que conduce al espectador a conectarse con el trance y la frágil masculinidad del ídolo. Es una obra potente y sutil en donde la cercanía permite a quien mira estar, ser testigo del momento extraordinario y misterioso.

En *Carib's Leap* (2002) McQueen, de origen afrocaribeño ya que su familia proviene de la Isla de Granada, explora la historia de exterminio, colonización, esclavitud e imperialismo que se concentran en esa pequeña porción de tierra donde los Arawaks cometieron suicidio colectivo antes de verse sometidos y esclavizados.

El cuerpo, la libertad y lo humano

Bear (1993), *Just above my head* (1996), *Five Easy Pieces* (1995) y *Deadpan* (1997) hacen parte del primer periodo, en ellas usó primordialmente su propio cuerpo junto con el de otras personas negras como una forma de controvertir el lugar de privilegio de la subjetividad que está implícito en las convenciones del cine. El trabajo de McQueen busca el potencial del cine para contribuir a una imaginación radical. No reduce el medio

Steve McQueen, *Deadpan* (1997), vista de las obras en sala, Art Institute of Chicago, 2012. Foto cortesía del AIC.



a asuntos de representación sino que requiere la presencia y la experiencia del observador para demoler los regímenes visuales establecidos en el desarrollo del cine.

Al revisar el conjunto de su obra después de veinte años, incluyendo sus largometrajes, se observa que su labor haciendo películas ha sido también consistente en la indagación sobre la naturaleza humana, generalmente abordada desde la insistencia en el carácter físico y, por tanto, vulnerable del cuerpo. Desde sus primeras instalaciones se reconoce esta curiosidad con el cuerpo evidenciada en el uso del suyo propio como protagonista de varios filmes, así como en el tipo de acciones, encuadre y proximidad de la cámara. En las instalaciones, McQueen aspira introducir a quien está presente en la sala en una experiencia que le haga consciente de su propio cuerpo y su subjetividad, envolviendo al espectador a través de la percepción sensorial.

Deadpan (1997) es una obra basada en un segmento de la comedia del cine mudo *Steamboat Bill, Jr.* (1928) en la que la fachada de una casa colapsa en medio de una tormenta de viento cayendo sobre el personaje interpretado por Buster Keaton quien sale ileso al ser salvado por el marco de una ventana. En *Deadpan*, McQueen toma el lugar de Buster Keaton en una acción en la que el deadpan (humor socarrón caracterizado por la inexpresividad) y el absurdo dan paso a connotaciones distintas, abriendo la interpretación del hecho hacia aspectos de lo humano ligados al coraje, al estar centrado, al autocontrol, la entereza, el ser dueño de sí mismo, ocupar un lugar en el mundo, tener confianza frente a la adversidad.

La psicología del personaje en la pantalla se apoya en quien está en la sala compartiendo la tensión y el vértigo cuando la fachada de la casa cae sobre el cuerpo de McQueen. En la instalación de *Deadpan* los muros de la sala incrementan el sentimiento de angustia de

la casa cayendo, no hay escapatoria, no hay lugar a donde huir mientras que el protagonista de la historia se queda impávido sin temer el impacto. El asistente se ve forzado a identificarse con el cuerpo del artista en lo que aparece como un acto de inmenso valor.

El cuerpo de McQueen aparece en otras cuatro de las películas que hacen parte de la retrospectiva: *Bear* (1993), *Five Easy Pieces* (1995), *Just Above My Head* (1996), e *Illuminer* (2001). Otros cuerpos negros aparecen también en *Bear*, *Five Easy Pieces*, *Exodus*, *Girls*, *Tricky*, *Western Deep*, *Carib's Leap*, *Queen and Country*, *Charlotte* y tácitamente en *End Credits*, donde trabaja sobre el archivo del FBI en contra del actor y activista afroamericano Paul Robeson.

End Credits (2012) se presenta por primera vez. La obra rinde homenaje al actor, abogado, atleta, activista y filántropo Paul Robeson, quien usó su fama como estrella de cine para llamar a militar en causas como el movimiento en contra de la guerra y en contra de los linchamientos a afroamericanos en la primera mitad del

siglo XX. La obra muestra los archivos recientemente desclasificados del FBI de la persecución de Estado, la campaña de desprestigio y los seguimientos de los que fue víctima Robeson. Los registros censurados son leídos en voz alta por una voz femenina y otra masculina mientras se deslizan subiendo en la pantalla, denunciando los cargos que se le imputaron pero indirectamente destacando las actividades de las causas sociales y políticas por las que Robeson militaba.

Robeson hizo parte de una generación de intelectuales y activistas afroamericanos que batallaron por ideales que han expandido la noción de libertad para toda la humanidad. Fue duramente hostigado, del mismo modo que otros pensadores radicales negros fueron perseguidos y desprestigiados por sus posiciones contra el racismo, la guerra y por su apoyo a los trabajadores y oprimidos.

La presencia del cuerpo negro del artista conlleva lecturas y connotaciones que fácilmente derivan hacia lecturas de políticas raciales o preocupaciones sobre



Steve McQueen, *End Credits* (2012), vista de las obras en sala, Art Institute of Chicago, 2012. Foto cortesía del AIC.

la identidad. Sin embargo McQueen, que es consciente de estas lógicas, queriendo ir mucho más lejos se rehúsa a ser inscrito en tales discursos. La identidad no lleva a la libertad.

La crítica en Estados Unidos a menudo hace cosas ignominiosas como reducir la complejidad de su trabajo solamente a la producción³³ de «un artista negro destacado en un mundo del arte que es predominantemente blanco» (Newman 1999), lo que refleja la lógica de las políticas raciales que imperan en Estados Unidos y que permean todos los niveles de la sociedad.

Los autores que han indagado más profundamente en el trabajo de McQueen generalmente manifiestan su insatisfacción con el tipo de crítica que reduce el análisis de su trabajo a asuntos de raza (Enwesor 1999). Argumentando que ese tipo de crítica evidencia el conflicto y la imposibilidad de relacionarse con el cuerpo negro como humano, para abordarlo entonces desde la perspectiva de la otredad.

En su trabajo, McQueen complejiza su aproximación a las cuestiones de raza al afirmar en vez de refutar y las aborda alineándose con la tradición de pensamiento radical. Su propia presencia física en muchas de sus películas, así como la de otros personajes afrodescendientes, resignifica acciones y códigos del lenguaje cinematográfico y de este modo cuestiona los privilegios de la subjetividad blanca que dominan la industria del cine (Gever 1996). Además, plantea la pregunta sobre lo humano, sobre el individuo y su contexto pero ante todo sobre las demarcaciones de la subjetividad en el cine.

Su pregunta nos lleva a rebatir los límites de lo que definimos como humano o universal. El cuerpo negro y los roles de sus personajes, así como el uso formal del medio objetan las exclusiones que hacen

que solo el cuerpo caucásico sea considerado heroico en la tradición y el lenguaje cinematográficos. El cuerpo negro se pone en evidencia como aquel hacia el que no se tiene empatía.

Hunger y *Shame*, en ese sentido, despliegan un contraste interesante. En la primera cinta vemos a un hombre en el norte de Irlanda que está encerrado y usa su cuerpo para ser libre; la segunda presenta a un hombre en Nueva York que, en apariencia, es totalmente libre pero está atrapado en su cuerpo. Uno es un líder del IRA y el otro un adicto al sexo.

McQueen no toma una posición política o moralista en sus trabajos, en lugar de eso expone las condiciones en las que esas personas vivieron tales situaciones. Se interesa más por mostrar si llovía que por las contradicciones políticas, sobre las cuales considera que ya se nos ha hablado demasiado. Su interés es mostrar qué significó ser humano en ese momento específico. Las historias conmueven al espectador porque apelan al cuerpo, a lo que somos en el sentido más básico. A McQueen le importa el sentido de humanidad, lo que hacemos y cómo continuamos, nos presenta la brutalidad y la vulnerabilidad sin estar proponiendo asumir un determinado lado. Busca una imaginación radical al hacer que lo habitual se torne desconocido.

Referencias

- Bennett, Jill. 2005. *Empathic vision: affect, trauma, and contemporary art*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Enwesor, Okwui. 1999. «Haptic Visions: The Films of Steve McQueen». In *Steve McQueen*. London: Institute of Contemporary Arts.
- Fisher, Jane. 2012. «On Space and Place in the Recent Work of Steve McQueen». In *Steve McQueen Works*. Isabel Friedli (ed.). Basel: Laurenz Foundation, Schaulager; Heidelberg: Kehrer.
- Gever, Martha. 1996. «Steve McQueen». In *Spellbound; Art and Film*. Manchester: Hayward Gallery and the British Film Institute.
- Newman, Michael. 1999. «McQueen Materialism». In *Steve McQueen*. London: Institute of Contemporary Arts.

3 «[...] nearly all of which reflect the artist's concern with personal identity», por Franck Mercurio. Disponible en timeoutchicago.com/arts-culture/art-design/15857006/steve-mcqueen-at-the-art-institute-of-chicago-art-review, consultado el 23 de julio del 2013.

- Rondeau, James. 2012a. «Blues before Sunrise». In *Steve McQueen Works*. Isabel Friedli (ed.). Basel: Laurenz Foundation, Schaulager; Heidelberg: Kehrer.
- Rondeau, James. 2012b. «Steve McQueen». Texto introductorio de la exposición en la guía de sala. Chicago: Art Institute of Chicago.
- Searle, Adrian. 2012. «A Conversation with Steve McQueen». In *Steve McQueen Works*. Isabel Friedli (ed.). Basel: Laurenz Foundation, Schaulager; Heidelberg: Kehrer.
- Storr, Robert. 1999. *Going Places*. In *Steve McQueen*. London: Institute of Contemporary Arts.

Sitios de Internet

Time Out Chicago: timeoutchicago.com

Por Liliana Angulo Cortés

Artista graduada de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Desarrolla su producción en diversos medios entre los que se cuentan escultura, fotografía, video, instalación, sonido y performance. Además de varias exposiciones individuales y colectivas en Colombia, ha participado en exhibiciones en Europa, América y el Caribe y ha sido artista invitada y conferencista en instituciones de diferentes países. En el 2010 recibió una Beca Fullbright para realizar una maestría en Artes en la Universidad de Illinois en Chicago.

publicados



EL ARTE ABSTRACTO. INTERCAMBIOS CULTURALES ENTRE ARGENTINA Y BRASIL

María Amalia García

Buenos Aires: Siglo Veintiuno, Malba, Fundación

Constantini, 2011, 287 páginas.

ISBN: 978-987-6291-76-7

Desde mediados de los años noventa la historiografía del arte argentino ha revisitado algunos episodios, artistas o coyunturas significativas del campo artístico y gracias a esto ha producido una serie de estudios que introdujeron nuevas preguntas y perspectivas. La vanguardia concreta de los años cuarenta ha sido uno de esos hitos que, tal vez por su desafiante radicalidad estético-política, suscitó la atención de varios investigadores inscritos en esa línea renovadora.

Estudios como los de Pérez Barreiro (1994), Giunta (2001), Rossi (2004) y Longoni y Lucena (2003-2004), por citar algunos ejemplos, plantean relecturas del arte abstracto-concreto que difieren del discurso más tradicional de la historia del arte. La diferencia de estas nuevas aproximaciones radica en que utilizan un aparato teórico-metodológico que toma herramientas propias de la historia cultural, la sociología del arte, la historia de la ideas y la crítica estética, y de esa manera desarrollan una mirada más rica y compleja sobre los artistas, sus producciones y sus interrelaciones con otros actores sociales y políticos.

La investigación de María Amalia García iniciada a comienzos del 2000 forma parte de esos esfuerzos pero introduce, además, un enfoque regional que permite repensar los proyectos del abstraccionismo y el concretismo en Argentina y Brasil, tomando en cuenta las redes de intercambios artísticos, políticos y simbólicos que se establecieron entre ambos países. Esa mirada bifronte es, sin duda, uno de los méritos del trabajo, en tanto recupera la dimensión transnacional del programa artístico que, durante la segunda posguerra, se propuso transformar la vida del hombre a partir de una estética novedosa e irreverente.

El trabajo de García se diferencia de aquellas lecturas que consideran el arte moderno latinoamericano como una recepción tardía de las escuelas europeas y en cambio, pone el acento en las recodificaciones locales realizadas por los artistas. Lo anterior se evidencia en una de las hipótesis más potentes que la autora despliega,

que tiene que ver con el lugar clave que el arte abstracto ocupó desde los inicios de la década de los cincuenta como estilo que unificó el panorama regional y «funcionó como catalizador en la disputa por la supremacía cultural en el marco de las relaciones político-diplomáticas entre Argentina y Brasil» (García 2011, 19).

Como parte de su estrategia al adoptar esa perspectiva regional, García recupera la aparición en 1944 del único número de la revista *Arturo* —cuyo núcleo editor estaba integrado por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley—, como la piedra angular de un programa de la avanzada cultural que no solo tuvo que ver con la circulación de ideas por los espacios culturales porteños, sino también con prolíficos intercambios de los protagonistas argentinos con los artistas brasileños que fueron sus interlocutores y referentes. En este punto, cabe destacar la recuperación de fuentes hemerográficas, hasta el momento inéditas, que realiza la autora, en especial aquellas que le posibilitan complejizar la memoria oral y examinar las bases teóricas y las intenciones que guiaban al grupo creador de la revista. Documentos como revistas, catálogos e intercambios epistolares le permiten, por ejemplo, responder lúcidamente sobre la inclusión de los artistas brasileños Mendes y Da Silva en la ecléctica publicación porteña. La motivación de tal participación bien podría responder, como se señala, no solo a afinidades estéticas y afectivas, sino también a la necesidad de estos jóvenes artistas de diferenciarse de la generación anterior y demarcar sus elecciones artísticas en el marco de un atractivo proyecto que buscaba proyectarse internacionalmente.

Con respecto a la *Asociación Arte Concreto–Invención* (AACI), liderada por los hermanos Tomás Maldonado y Edgar Bayley, la autora concentra sus análisis en el año 1946 y lee el postulado internacionalista presente en los proyectos de los artistas como compromisos estético-políticos asumidos en el marco de las particularidades que presentó la coyuntura de posguerra en la región. La elección de 1946 no es casual: en ese año Juan Domingo Perón asumió la presidencia argentina, se realizaron las primeras exposiciones del grupo y se registraron una serie de conexiones entre los artistas de la AACI y los editores de la revista *Joaquim*, de Curitiba.

Al abordar la producción teórica de la AACI, García destaca la base marxista de sus planteamientos y enfatiza el paralelismo que los artistas concretos señalan entre el ocultamiento de la verdadera naturaleza de las relaciones sociales en el capitalismo y el modo en que el arte burgués entiende la representación figurativa. Si bien su análisis resulta interesante, la autora pasa por alto la afinidad con ciertas ideas del joven Marx, en especial aquellas referidas al ser humano como un ser práctico y productor, que constituye uno de los puntos neurálgicos de toda una zona de la estética marxista y aparece con mucha presencia en los textos de la AACI. De acuerdo con esta concepción, la esencia del hombre se vincula con la capacidad de producir un mundo material y social mediante su actividad práctica. En esa creación del mundo el hombre también se produce y se recrea a sí mismo, de allí que las formaciones sociales y los bienes culturales son productos históricos que los mismos individuos pueden

cambiar de acuerdo con su actividad práctico-creadora. Ahora bien, en las sociedades capitalistas el trabajo y la producción se realizan en condiciones de enajenación: la fuerza de trabajo es una mercancía que se compra y se vende en el mercado y la objetivación del trabajo se vuelve algo extraño al productor. En los *Manuscritos de 1844* Marx explica la alienación del trabajo haciendo referencia a la exterioridad que este guarda en relación con el ser y poniendo en evidencia el divorcio existente entre el trabajo y el placer, la creación y la belleza. En este sentido, Marx señala una hostilidad del capitalismo hacia el arte: en este último sobrevive ese principio creador que es negado en la producción capitalista, con lo cual la creación artística se transforma en una importante herramienta para el cambio social y la realización de los seres humanos.

Alejándose de las interpretaciones dominantes del periodo, deudoras de las lecturas promovidas desde la Academia de Ciencias de la U. R. S. S., los miembros de la AACI hicieron hincapié en un humanismo utópico más cercano a las ideas expuestas por el joven Marx que a las rígidas y esquemáticas interpretaciones de los filósofos soviéticos. Es en el marco de esta línea interpretativa, verdaderamente original para la época, donde la propuesta de los artistas concretos adquiere su verdadero sentido transformador. En los escritos de la AACI se afirma que «la conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson, sino en el de Marx, es decir, PRÁCTICA, TRABAJO» (Maldonado 1997, 50). Según los artistas concretos, el arte constituye una forma de práctica que consiste en la invención y producción de objetos con cierto contenido estético, en la cual entran en juego las fuerzas vitales de los seres humanos y su energía creadora. A su vez, gracias al arte el hombre perfecciona su capacidad de dominar la materia al imprimirla una nueva forma y reafirma la habilidad humana de transformar el entorno. Así, el trabajo artístico es entendido como una forma específica de praxis que posibilita la exteriorización plena del ser y genera voluntad de acción. Los artistas de la AACI concebían su arte como un poderoso instrumento que le permite al hombre desplegar su esencia y desarrollar sus capacidades creadoras, incluso en un mundo alienado; de esta manera, aseguraron que el arte concreto afirma «el poder humano sobre el mundo» y constituye «uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la Humanidad» (Maldonado 1997, 35).

Siguiendo con los fundamentos de la propuesta del arte concreto argentino, en el libro de García también se menciona como otro referente nodal al productivismo ruso surgido en los años posteriores a la revolución bolchevique. Durante esos convulsivos años, artistas como Gabo, Pevsner, Arvatov, Brik y Rodchenko, entre otros, replantearon de un modo decisivo el rol del artista y del arte en la construcción de la nueva sociedad sin clases. Sobre este vínculo, la autora destaca el paralelismo entre la teoría del Arvatov y la forma en que los artistas concretos concibieron la representación burguesa, y también resalta el llamado a que los artistas entraran en las fábricas, que tanto los artistas soviéticos como los argentinos efectuaron en sus

proclamas. Reconstruye, además, las investigaciones en torno al *marco recortado*¹ aportadas por los miembros de la AACI como intentos de superar los límites de las búsquedas artísticas del siglo XX.

Sin embargo, las construcciones y los marcos recortados no representaban la estética propiciada por el Partido Comunista. Los artistas concretos se afiliaron al PC argentino en 1945 y hasta 1948 convivieron en sus filas con artistas de tendencias contrapuestas (Longoni y Lucena 2003–2004). Esa militancia, no obstante, estuvo cargada de tensiones y desencuentros, en años en los que el realismo de artistas como Berni o Castagnino era la tendencia privilegiada por los líderes comunistas. En este sentido, la visita del brasileño Cândido Portinari en 1947 constituyó un episodio significativo que permitió observar la estrategia desplegada por los artistas concretos durante su permanencia en el Partido, la cual concluyó abruptamente en 1948 con la imposición dogmática del realismo socialista como estética oficial del comunismo.

La recepción de las obras de la AACI por parte de la crítica es otra de las cuestiones que aparece en diálogo con lo que ocurría en Brasil. Así, a la mirada no siempre amable que circuló en la prensa porteña se sumaron los debates suscitados en el circuito cultural brasileño, donde la revista *Joaquim* —dirigida por Dalton Trevisan y cercana al PC brasileño— desempeñó un rol central en la difusión de las propuestas del concretismo argentino.

El capítulo 3 del libro ahonda en las conexiones entre actores e instituciones de ambos países y hace hincapié en la identificación, durante los años cincuenta, de los programas de las instituciones argentinas y brasileñas —sobre todo estas últimas— con las «imágenes de colores planos, líneas y ritmos geométricos» (García 2011, 87). Lo abstracto aparecía entonces en el imaginario de los actores del campo cultural de la región como sinónimo de lo moderno, es decir, como la tendencia ideal para llevar a cabo el proceso de reactualización e internacionalización que anhelaban para la escena artística de sus respectivos países. La creación de los museos paulistas y cariocas y los comienzos de la Bienal de São Paulo, al igual que las actuaciones del crítico Romero Brest, el funcionario coleccionista Ignacio Pirovano y el Instituto de Arte Moderno en Buenos Aires son leídos en esta clave de modernización e internacionalismo que contempla, además, las distintas posiciones políticas asumidas por Brasil y Argentina ante el conflicto bélico y sus implicancias en el ámbito de la cultura.

También es en los años cincuenta cuando la figura del artista suizo Max Bill cobró una nueva relevancia. La hipótesis de García es que su intervención en los ámbitos artísticos argentinos y brasileños delineó una importante zona de promoción y desarrollo centrada específicamente en el arte concreto y en la *gute form* como su correlato en

1 La pintura de marco recortado es aquella cuyo marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. En el caso del arte concreto, las formas geométricas autónomas no se circunscriben a una superficie predeterminada —el marco rectangular o «ventana»—, sino que la interacción entre ellas mismas define el límite de la obra.

arquitectura y diseño. Mientras que los artistas y gestores sudamericanos encontraron en el concretismo impulsado por Bill un modelo sistemático capaz de canalizar las heterogéneas exploraciones en torno a la abstracción que venían desplegándose desde los años cuarenta, el artista suizo halló entre los argentinos y brasileños el interés y la admiración que su propuesta no había logrado generar en Europa. El simpático relato de la autora sobre el viaje de Bill a Brasil en 1953, las polémicas en torno a la arquitectura brasileña y el desencanto del suizo ante las connotaciones tropicales del trinomio forma–función–belleza constituye uno de los pasajes más destacables del libro.

Aunque con diferentes matices e intensidades, la identificación de la burguesía y el Estado brasileño con las formas modernistas contrastaba claramente con la realidad argentina, puede decirse que hacia los años cincuenta el arte abstracto logró la legitimación institucional que le había sido negada en los años anteriores. Nuevos emprendimientos y formaciones culturales como la revista *Nueva visión*, el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, la Bienal de São Paulo y Cordeiro y la União dos Artistas Plásticos serán algunos de los encargados de proyectar esta tendencia, favorecida a su vez en Argentina por el giro de la política cultural del segundo Gobierno de Perón.

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, no obstante, el panorama comenzó a cambiar con el surgimiento de nuevas disputas, grupos y propuestas artísticas. En este contexto resulta central el rol de la HfG de Ulm, escuela que nació en Alemania en 1953 como continuadora de la mítica Bauhaus. Dirigida en sus inicios por Max Bill, la institución se proyectó como un centro internacional de investigación en diseño de productos y contó con la participación de artistas y arquitectos argentinos y brasileños como docentes, colaboradores y alumnos —entre otros, Maldonado, Gonda, Bullrich, Mavignier y Vieira—. Pensando en estos cambios, la autora sostiene que al final de esa década pueden identificarse dos líneas de intervención dentro del arte concreto que se vinculan, por un lado, con nuevos planteamientos plásticos hacia el interior del espacio del arte, y por otro, con la definición de problemas propios de las disciplinas proyectuales que rompían vínculos con los procedimientos artísticos.

En suma, ya sea desde el arte o desde la racionalidad proyectual, conviene recordar y destacar, tal como lo hace la autora en el cierre del libro, el potente carácter utópico de los proyectos concretos surgidos en la segunda posguerra en Sudamérica: una utopía estética pero también política que se propuso extender los límites del arte e integrar las disciplinas creativas, imaginando nuevos modos de construir el mundo y de relacionarnos con la realidad circundante.

Referencias

- García, María Amalia. 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, Ana y Daniela Lucena. 2003–04. «De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945–1948», en: *Políticas de la Memoria* n.º 4. Buenos Aires, págs. 118–128.
- Maldonado, Tomás. 1997. *Escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pérez Barreiro, Gabriel. 1994. *The Argentine Avant-Garde: 1944–1950*, doctoral dissertation. Colchester: University of Essex, Department of Art History and Theory.
- Rossi, Cristina. 2004. «En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción», en: *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: FIAAR, Fundación Espigas.

Por Daniela Lucena

Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de grado y posgrado y es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Publicó sus trabajos en revistas nacionales e internacionales y en los libros: *Tomas Maldonado. Un moderno en acción* (Buenos Aires, 2009) y *Perder la forma humana* (Madrid, 2012), entre otros.



www.circuloa.com



Plataforma digital especializada en difusión
de arte contemporáneo para Iberoamérica

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea que sus exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata#@idartes.gov.co o artesplasticas.revista@gmail.com



Nº8 INTER/TRANSDISCIPLINARIEDAD

EDITORIAL 12

TRANSGRESIONES, TRANSACCIONES, TRANS-FUSIONES

Jesús Martín-Barbero 16

¿Dijiste transdisciplina? 20

Una entrevista a Néstor García Canclini
por la Interdisciplinaria Errorista

Ficciones de lo real 34

Graciela Speranza

Del campo de las ciencias y las artes al descampado de la mutación cultural 58

Jesús Martín-Barbero

NUEVAS CONFIGURACIONES DEL CONOCIMIENTO: NUEVAS PRÁCTICAS Y NUEVOS ACTORES

Marcos García 78

Una educación transdisciplinar 80

Antonio Rodríguez de las Heras

Modernización epistémica e interdisciplinariedad 96

Antonio Lafuente

Lugares de la transdisciplinariedad. Lugares para la transdisciplinariedad 118

Carlos Magro Mazo y Marcos García

DOSSIER 142

Alberto Baraya

C.A.S.I.T.A.

Centro Experimental Oído Salvaje por Fabiano Kueva

Francisco Ruiz de Infante

La Multisectorial Invisible por Guillermina Mongan

María Fernanda Cardoso

Torolab

ENTREVISTA 188

*Maris Bustamante: pionera del arte conceptual
en México*

Itala Schmelz

A:DENTRO 200

Una buena inversión / investment / investidura

Andrés Jurado

*Fabio Melecio Palacios: cimarrón en era de fin
de historia*

Andrés Matute

A:FUERA 216

*Los Tanques de la Tate Modern: «las primeras galerías
museo del mundo dedicadas permanentemente al arte
vivo»*

Caroline Menezes

*Créditos finales. Steve McQueen en el Art Institute
of Chicago*

Liliana Angulo Cortés

PUBLICADOS 232

INSERTO

Miler Lagos

ERATA#



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

BOGOTÁ HUMANA

ISSN 2145-6399



08

9 772145 639001